



ESFINGE

conocimiento · reflexión · diálogo

Revista digital n.º 159

Mayo 2026

Arquitectura sagrada en Egipto
El espíritu de la elegancia
El Barroco y sus símbolos
Física cuántica y una flor indonesia
Orfebrería celta
Del Renacimiento al Barroco

Materia y vida (III)
Ibn Gabirol
Un muro en el desierto
La educación en la historia
Henri Bergson
Aristóteles: amistad con los demás

SUMARIO

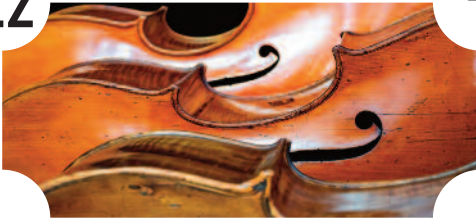
4 Arquitectura sagrada en Egipto



18 El espíritu de la elegancia



22 El Barroco y sus símbolos



32 Física cuántica y una flor indonesia



36 Orfebrería celta



47 Renacimiento-Barroco



Revista digital n.º 159 Mayo 2026
www.revistaesfinge.com
ISSN: 2952-4784

MESA DE REDACCIÓN:

M.ª Dolores F.-Fígares, subdirectora
Fátima Gordillo, coordinadora
Miguel Ángel Padilla, mesa editorial
Juan Carlos del Río, *webmaster*
Gabriele Ruskenaite, edición de contenidos
Esmeralda Merino, estilo y corrección
Lucía Prade, suscripciones y redes sociales

57 Materia y vida (II)



62 Ibn Gabirol



80 Un muro en el desierto



82 La educación



Esfinge es una revista publicada por la EDITORIAL NA, impulsada por la Escuela de Filosofía de la Organización Internacional Nueva Acrópolis en España, para promover el conocimiento, la reflexión y el diálogo, como medios que proporcionen, en estos tiempos convulsos, herramientas válidas para el respeto y la convivencia de los seres humanos entre sí y con su entorno.

La opinión vertida por los autores de los artículos, no ha de ser estrictamente la misma de la mesa editorial.



91 Henri Bergson



98 Aristóteles (III)





El espíritu de la elegancia

Una vez más, José Carlos Fernández, fiel colaborador de nuestra revista, ha dado en la diana, trayendo a las páginas de Esfinge la elegancia, como «el modo de ser, sentir, pensar y actuar de los seres humanos que deja entrever, a través de las rendijas de lo cotidiano, una luz que trasciende este mundo, una nobleza que lo verticaliza, una virtud que atrae el alma —que siempre es bella— como un imán».

Nuestro colaborador se basa, entre otros, en la profesora francesa Catherine Ternynck, autora de un trabajo que tiene por título *El espíritu de la elegancia*, pues considera la elegancia como un poder que transforma, sublima o inspira a los seres y las cosas, les confiere un honor y una nobleza singular.

Realmente, la elegancia es la presencia de la diosa del amor y la belleza, de la diosa Venus en nuestras vidas, y no podemos sino rendirnos a ella, sentir nuestra alma vinculada ante su presencia, en la bella acción, en el bello discurso, en el gesto bello, en la elegancia en el vestir, en la belleza del mirar, en la bella cortesía, en la bella gratitud, en la luz del alma.

Podemos decir que este es un ejemplo de las muchas otras ofertas en este número de Esfinge, que podrían sintetizarse en la búsqueda de la belleza por medio de la elegancia.

El Equipo de Esfinge

ARQUITECTURA sagrada en el antiguo EGIPTO

Marisa Gabarrón

La arquitectura se ha empleado, desde los tiempos más remotos, con evidentes fines mágicos y simbólicos. Por ejemplo, el Nilo dividía el país en dos grandes orillas: la occidental y la oriental, imitando en su recorrido al Nilo Celeste o Vía Láctea. En la oriental, se construyeron las ciudades y los templos con el fin de poder saludar al dios Ra. En cambio, en la orilla occidental, se construyeron todas sus «moradas de eternidad», para acompañar al sol en su viaje por las diferentes etapas de la noche y poder continuar su existencia tras haber superado las diferentes pruebas a que eran sometidos en el reino de los muertos de Osiris, la Duat. Las tres pirámides de Gizeh formaban un triángulo rectángulo perfectamente definido.

Entonces se creía que el símbolo debía guardar relación armónica con lo simbolizado. Así que se pensó que, para representar las cosas grandes, bellas y perdurables, debían elevar símbolos de equivalentes características que reflejasen con su durabilidad, la eternidad; y con su fortaleza y altura, la voluntad y aspiraciones místicas de sus constructores.

Cuando estuvo regido por los inamovibles cánones de la sabiduría, el arte expresaba algo que estaba más allá de las formas y de la materia; intentó reflejar la eternidad de los mensajes perennes.

La arquitectura tiene la facultad de reunir todas las demás formas de arte, en cuanto que se expande en tres direcciones del espacio y se apoya sobre la tierra, completando el sagrado cuaternario de la Antigüedad. En la arquitectura entran naturalmente la escultura y la pintura, las matemáticas y la música. Podríamos tomar como ejemplo el templo, que, desde la más remota Antigüedad, ha sido considerado y quizás concebido como una caja de resonancia, un soporte material para captar y emitir las ondas vibratorias de la espiritualidad.

Elementos arquitectónicos

Egipto desarrolla sus propios elementos arquitectónicos, pero también vemos que, en la arquitectura egipcia, se plasman y utilizan una serie de elementos que son comunes a lo largo de la historia, y que tienen igual significado, entre los que aparecen:

«La plataforma o base horizontal, sobre la cual se eleva el resto del edificio, representa la materia desde donde se elevan todas las cosas ante la llamada del cielo o espíritu. Es la barca terrestre sobre la cual navegamos» (Apuntes de la materia de Simbolismo Teológico de la Escuela de Filosofía Nueva Acrópolis).

«Las murallas o paredes simbolizan el arquetipo de contención, soporte de lo elevado, límite y protección de la obra. Sus orificios o ventanas son comunicaciones entre el mundo exterior y el interno, vías de la luz y el viento, cordones umbilicales entre el micro y el macrocosmos» (Apuntes de la materia de Simbolismo Teológico de la Escuela de Filosofía Nueva Acrópolis).

«Las columnas o pilares: emblemas de las ideas que se elevan en busca de la perdida patria celeste. Observando cómo cada columna se alza desde la tierra para florecer en la altura en forma de capiteles o arquivadas, se podría pensar que con ello se intentaba expresar que tan solo en los planos más elevados pueden acercarse y relacionarse las ideas, verticalizadas por la voluntad, así como los motivos preferentemente animalísticos que van desde el techo hasta la base podrían simbolizar la pluvial caída de los arquetipos vitalizadores de la tierra. Los conjuntos de columnas sosteniendo un mismo techo o masa podrían representar la «logia» o unión de hombres-ideas en el sostén de un ideal común que los unifica en la altura» (Apuntes de la materia de Simbolismo Teológico de la Escuela de Filosofía Nueva Acrópolis).

«El techo: barca celeste invertida para navegar en las aguas del espacio. Es la tierra celeste. Cada una de estas partes se relacionó con uno de los elementos de la naturaleza. Así, el techo lo fue con el elemento Fuego, las columnas y pilares con el Aire, las murallas con el Agua y la plataforma con la Tierra. En el caso de las pirámides egipcias, se confunden el Fuego, el Agua y el Aire, asumiendo todas formas ígneas» (Apuntes de la materia de Simbolismo Teológico de la Escuela de Filosofía Nueva Acrópolis).

Los elementos arquitectónicos utilizados por los egipcios son:

- * El lago sagrado que había en los templos simbolizaba el *qebbu* primordial, fluido potencial contenido en el espacio infinito, del cual era emanación el mismo Nilo.
- * Las puertas falsas simbolizaban lugares por los que el alma podía acceder al más allá.
- * Los bajorrelieves muestran de mil y una formas los circuitos de energía que ponen en comunicación lo humano con lo divino.
- * Los piramidones podían estar situados en el vértice de las pirámides construidas durante el Imperio Antiguo, o bien sobre la entrada de los hipogeos. Se ha considerado un punto de concentración de energía positiva y el lugar de unión entre el cielo y la tierra. Representaba al dios Sol, Ra-Harakte.
- * El pilar *djed* es la columna de la estabilidad, en la que los cuatro travesaños horizontales indicaban los cuatro elementos o principios de la materia matriz. También

representaba la columna vertebral de Osiris. En la ceremonia de coronación, en la cual se efectuaba la transmisión del poder al nuevo rey, que tenía lugar en la llamada «Casa de la Vida», se colocaba en la sala de las ceremonias este pilar, consagrado a su predecesor y a su resurrección en el más allá. Cada nuevo faraón mandaba erigir una columna *djed* a gran escala para conferir estabilidad a su reinado, conforme al modelo divino. Él mismo la enderezaba cuando esta estaba tumbada en el suelo: de este modo, recreaba la columna vertebral de su reino. Este acto también representaba la resurrección de Osiris en el nuevo gobernante y su subsiguiente triunfo sobre Set.

* El capitel egipcio adoptó distintas formas: (a) en forma de papiro, representando el universo que surgió del caos de Nun; (b) en forma de palmera o palma, simbolizando el principio de la vida renovada y fecunda; (c) hathóricos, consistentes en cuatro cabezas de la diosa Hathor coronada de un edículo con forma de sistro; (d) de flor de loto cerrada, en el que se agruparon a veces varios capullos de loto cerrados y truncados, partiendo de sendos tallos formando haz, que se apoya en el capitel y sostiene el arquivado, de mayor sección que el capitel; (e) de flor de loto abierta o de campana invertida, está formado a veces por un haz de palmas dobladas por arriba hacia el exterior, o por una serie de cráteras, simbolizando estas últimas el rito de las libaciones; aquí, el dado es siempre de menor sección. Los capiteles de loto simbolizaban la Iniciación o el nacimiento a la Luz Celeste, así como la recreación perpetua del mundo. En ciertos capiteles tebanos, de una serie de hojas arranca otra, destacándose cuatro principales equidistantes, que terminan graciosamente en rudimentarias volutas.

* El obelisco: sus cuatro lados representaban los cuatro puntos cardinales y sus regentes respectivos: Amset (sur), Hapi (norte), Duamutef (este) y Quebsenuf (oeste). Era símbolo del dios Amón (luz espiritual). El piramidón se recubría con una «funda» de oricalco.

Todo conjunto arquitectónico de la antigüedad debía ser materialmente útil, psicológicamente placentero y espiritualmente fecundo. Todo era concebido con un criterio mágico para percibir lo Bello, lo Justo, lo Bueno; en síntesis, lo UNO.



La mastaba

El origen más remoto de la pirámide se encuentra en la mastaba. Exteriormente posee forma de pirámide truncada con base rectangular, hecha con ladrillos y orientada en dirección norte-sur.

La entrada a la mastaba estaba generalmente situada al este y en su interior había:

* Una capilla con una o más habitaciones, así como dos mesas de ofrendas en las cuales los parientes depositaban las ofrendas funerarias.

* El serdab, situado generalmente al sur. Era una cámara secreta separada de la capilla, donde se depositaban las ofrendas únicamente por un muro ligero de piedra, y comunicada con esta tan solo por un orificio bastante estrecho. Era en donde se guardaban las estatuillas del difunto que servirían de soporte al doble o Ka si la momia se destruyese o desapareciese.

* Un pozo de forma cuadrada o rectangular, que comunicaba la plataforma superior de la mastaba con el corredor que conducía a la cámara funeraria en donde se hallaba el sarcófago, que podía ser de piedra calcárea blanca o de basalto. Encima de esta cámara se colocaba un pequeño montículo de tierra, protegido por piedras, al que con el tiempo se le dio forma de escalera, símbolo de la ascensión celeste.

La parte interior de la mastaba ha evolucionado con el paso del tiempo. En las más antiguas, la estructura externa es maciza, únicamente atravesada desde su extremo superior por un pozo vertical que comunica con una cámara funeraria subterránea. Posteriormente, se construye en uno de sus lados una falsa puerta que, poco a poco, da lugar a una rudimentaria capilla, aplicada al edificio, para celebrar en ella los cultos del difunto. Paulatinamente, con el fin de aligerar la estructura, se abren estancias en el interior.

La pirámide escalonada

Es un eslabón entre la mastaba y las pirámides de Gizeh.

En los comienzos de la III dinastía, hacia el año 3000 a. C., se levantó bajo el reinado de Djeser la primera pirámide en Sakkarah.

Está formada por seis mastabas, superpuestas una encima de otra, disminuyendo el tamaño de la mastaba conforme sube la altura de la pirámide. La cámara de enterramiento se encuentra en el fondo de un pozo cavado en el centro del monumento. Unas galerías subterráneas rodean la pirámide por sus lados este, norte y oeste.

La muralla rectangular del complejo de Zoser o Djeser imita en su estructura de bastiones en resalte un muro fortificado. Tiene una sola entrada, pero, a intervalos, hay esculpidas catorce puertas falsas en los entrantes. El eje principal del recinto se orienta hacia el norte. El pórtico que permite el acceso a este recinto sagrado está formado por dos filas de veinte columnas de haz, que acaban en un amplio patio. En el lado sur de este patio se encuentra la tumba del sur, considerada como el lugar donde se guardaban los vasos canópicos.

Asimismo, existe un templo funerario acoplado a la cara norte de la pirámide. Del mismo, parte una galería inclinada que conduce, por un lado, a la cámara funeraria de

granito y, por otro, a los departamentos subterráneos del Ka. Estos constan de habitaciones revestidas de azulejos de mayólica azules, al igual que en la tumba del sur, y tres estelas que simulan puertas. Las casas del norte y del sur simbolizan el delta (norte) y el valle (sur), el Alto Egipto y el Bajo Egipto. La serpiente Butho y el buitre Nekhebet simbolizaban el Bajo y el Alto Egipto, respectivamente. La serpiente representaba la sabiduría de la tierra, el espíritu de la tierra fecunda. El buitre era la representación de Mut, la diosa guardiana del cielo.

La pirámide propiamente dicha fue introducida a comienzos de la IV dinastía. Fue el desarrollo natural de la pirámide escalonada anterior. Los elementos principales de esta son el templo del valle y la calzada. Por lo general, el templo mortuario está frente a la cara este de la pirámide, y hay también una pirámide de tipo subsidiario cerca de su ángulo suroriental. El eje mayor del complejo se orienta normalmente hacia el oeste.

La pirámide como reflejo del universo

*«La pirámide guarda en su seno valores atemporales, a través de los cuales podríamos descubrir las claves que desvelarían los misterios del universo. El nombre de pirámide, del griego *pir* ('fuego'), indica que se trata de un monumento al Fuego en su más alta acepción: el espíritu, la fuerza ígnea del sol en lo que a nuestro sistema respecta.*

Imaginemos un poder ígneo que existiría por sí mismo, cuya energía nos llegaría en forma de luz. Esta Luz alcanzaría siete estados de evolución dentro de un mismo y único movimiento circulatorio en espiral: emanación, propagación, condensación, coagulación, liberación, sublimación y fusión. Este poder se plasma de forma triple: en su aspecto luminoso es fuego; en el lumínico, luz; y en el opaco, vida.

Por tanto, todas las formas serían la manifestación de este poder ígneo que, una vez solidificada por alejamiento y luego enfriamiento dentro del Gran Movimiento Circulatorio en espiral, generaría un despliegue organizado y piramidal. Aquí estarían representados los sistemas galácticos o nebulosos como fisión, y los sistemas solares como fusión, en cadena alrededor del núcleo (Sol).

Si se sostiene la pirámide universal en el aire por su piramidón y se la hace girar, se vería que se forma un cono. Y de cono viene la consciencia, y luego el conocimiento de su propio misterio. Como cuando la esvástica levanta sus pies curvados y los une en un solo punto, en que entra en una nueva dimensión y toma la forma de la pirámide de base cuadrangular.

Considerando los cinco puntos de la pirámide, esta se puede concebir como representación del hombre o microcosmos (n.º 5 pitagórico) y a este, como representación del universo o macrocosmos.

*Sus cuatro caras se refieren a los cuatro elementos primordiales, las doce casas del Zodíaco y las cuatro vías de ascesis: religión, ciencia, poder, arte. La base cuadrada es símbolo de materia, que apoya sólidamente, mientras que los senderos de búsqueda se van afinando a medida que se acercan a la verdad. Lo que parecía diverso y separado en la base se va acercando hasta su etapa divina» (J. Á. Livraga, *El sistema piramidal*).*

Desde la prehistoria, el hombre ha tratado de unificar las energías del cosmos con las energías telúricas de la tierra. Para ello, ha colocado menhires, obeliscos y dólmenes



en los centros energéticos de la Tierra, con el fin de que hiciesen de antenas para captar y canalizar energías cósmicas. Esta unión de energías engendraba grandes beneficios para la vida de todos los seres. Con ese fin, se levantaron pirámides y templos con medidas mágicas en esos centros.

Según Jorge Ángel Livraga, las pirámides, «rampas de lanzamiento», era majestuosos templos de iniciación en los misterios, que se alineaban con la estrella polar en el norte.

Colocado en el centro de un recinto rodeado de paredes a media altura, un sacerdote anotaría la posición de una estrella cuando se alzaba por encima del muro. Luego, su posición cuando se escondía tras este. Buscando la bisectriz del ángulo formado entre el muro y los puntos por los que salía y se ponía la estrella, podría el sacerdote fijar la verdadera posición del norte.

Robert Bauval observó que las dos estrellas inferiores del cinturón de Orión, Zeta Orionis y Epsilon, forman una diagonal perfecta, pero la tercera estrella, Delta, está desviada hacia el este de dicha diagonal. Esta disposición es idéntica al plano del emplazamiento de las tres pirámides de Gizeh. La Gran Pirámide se correspondería con la posición de Zeta Orionis, la de Kefrén con la de Epsilon, y la de Micerinos con la de Delta, hacia el año 10500 a. C.

Meseta de Gizeh: la gran pirámide

Según la tradición esotérica, los atlantes construyeron el complejo iniciático de la meseta de Gizeh, antigua desembocadura del Nilo en el mar, comunicado entre sí por inmensos pasadizos subterráneos que no han sido encontrados aún. Estaba formado por la Esfinge, la Gran Pirámide, la de Kefrén, la de Micerinos y el laberinto.

La Gran Pirámide podría tener unos 67.000 años, dice H. P. Blavatsky. Según el historiador Abu Zeid el Bajy, una de las inscripciones de la pirámide dice que su construcción se decidió en la época en que la Lira se encontraba en el signo de Cáncer.

La forma en que pudo ser construida es todavía un misterio, pero se sabe que las piedras interiores fueron selladas con yeso. Se demostró que en las ranuras se habían aplicado metales cuprosos, es decir, que se habrían cortado piedras de diorita con cortafríos de cobre. Con lo cual, o los egipcios habían dado al cobre una dureza superior al diamante, o habían ablandado la piedra hasta darle una textura de madera blanda. Se sabe que en el corazón de la pirámide se creó una zona de descarga, gracias a una inteligente alternancia de vanos y dinteles. Para evitar que la masa de piedra de la pirámide se desplomara sobre los espacios vacíos de su interior, se construyó en la galería principal una bóveda por aproximación de hiladas. El techo de la Cámara del Rey, construida totalmente en granito, es plano y formado por nueve losas, pero encima de él se montaron cinco compartimentos separados de techo plano, y el último con él a dos aguas.

Está ubicada en el punto de intersección del meridiano 30 y el mismo paralelo (29° 58' 5"), de manera que está siempre debajo de un signo exacto del Zodiaco.

Tiene básicamente siete cámaras o siete lugares que, según las tradiciones egipcias, se relacionaban con los siete planetas capitales. Cada una de las cámaras representaría un planeta y también uno de los cuerpos del hombre. Sus pasajes y cámaras serían como un calendario.





Sus medidas están armonizadas de manera misteriosa. Multiplicadas, divididas, potenciadas o radicadas por el patrón llamado «codo egipcio» (52,39 cm) nos dan la distancia de la Tierra a la Luna, el diámetro del Sol, la distancia de la Tierra al Sol, etc. No solo eso: el perímetro de la hilada 20 reflejaría un número básico en el cálculo de los equinoccios, y la hilera 16 llevaría implícita la velocidad de la luz. La suma de los lados de la base de la pirámide es igual que el perímetro de una circunferencia que tiene como radio la altura de la pirámide, es decir, el número pi. También incorpora el número *phi* o número de oro.

Sus caras cóncavas, compuestas por dos planos que forman un ángulo de 27' de arco, dan lugar al fenómeno relámpago con el cual se podían determinar de forma precisa los equinoccios. Al salir el sol, la sombra producida por la arista oeste de la cara sur deja la parte oeste de esta en penumbra y la parte este iluminada, haciendo aparecer una quinta arista ilusoria. En la puesta de sol sucede el fenómeno contrario.

Es inexplicable cómo el «efecto relámpago», al dividir en dos cada una de las caras piramidales, convierte a la pirámide en un poliedro perfecto.

La Gran Pirámide anunciaba la llegada de la primavera de la siguiente forma: al salir el primer rayo de sol, el rayo verde de primavera se proyectaba en el centro, haciendo marcar una línea del cielo a la tierra, que dividía la cara sur en dos triángulos.

En el lado norte de la pirámide se ha encontrado una gran explanada de 100 m de longitud, y a esa distancia hay excavada en la roca una zanja paralela a la base, de una profundidad próxima a los dos metros. Desde dicha zanja podían realizarse observaciones muy precisas del mediodía del solsticio de invierno, momento en el cual la sombra de la pirámide era proyectada sobre la cara norte.

Sus caras están orientadas hacia los cuatro puntos cardinales. Tiene una desviación de 4' 35" con relación al polo norte.

Las galerías superior e inferior forman un ángulo de 26° 33' 54" (inclinación del eje polar) con el plano horizontal. La galería inferior, prolongada, parece indicar en el sur un antiguo ecuador terrestre, y en el norte, un nuevo polo celeste; mientras que la gran galería indica en el sur la eclíptica (trayectoria del Sol), y en el norte, el polo norte terrestre. El monumento parece ser un recordatorio en piedra de la inclinación de los polos y de los trastornos que esta inclinación habría producido, sin dejar de señalar que aquello que una vez sucedió podría volver a repetirse.

Los canales norte y sur de la Cámara de la Reina apuntan a la Osa Menor y Sirio o Sothis, ojo derecho de Anubis (identificada con Isis), mientras la tronera sur de la Cámara del Rey lo hace hacia Zeta Orionis, del cinturón de Orión (Osiris) y la tronera norte hacia la constelación del Dragón.

Según H. P. Blavatsky, el sarcófago de granito de la Cámara del Rey sirvió como «pila bautismal» en la que el candidato a iniciado se tumbaba para despertar ya como adepto. Algo parecido ocurría con la Cámara del Caos, sala inacabada sita bajo la pirámide.

En fin, que la Gran Pirámide parece encerrar datos que la convertirían en un completo tratado de geometría, astronomía y astrología. Y en la de Kefrén, cuyo sobrenombre era



templo de Thot o de Isis, se considera que se quedó plasmado un amplio compendio de biología y medicina.

Simbolismo del templo

Los templos eran una plasmación formal y matemática de la transformación que debía sufrir el hombre para alcanzar grados superiores de evolución. También era receptáculo del Dios en la Tierra, donde se mantenía su esencia divina, y cuya alma o Ba descendía de las regiones celestes para animar la estatua del dios al cual estaba dedicado el templo, lugar donde, gracias a ciertos ritos, la integridad del mundo se podía preservar. Era la representación en piedra del universo.

Las esculturas y colores, sumado a las formas arquitectónicas, hacían de estos templos, imágenes del ritmo de la naturaleza capaces de incidir sobre el hombre. Se utilizaba la sección áurea para dotar de armonía a lo creado.

Su orientación era de este a oeste, de modo que el sol «nace» a la entrada del pilón, envía sus rayos dentro del santuario, situado directamente en el eje, y sigue su curso a través del templo.

El templo y sus estancias

El templo se articulaba en torno a un eje longitudinal que simbolizaba el río Nilo y estaba rodeado por una alta muralla de ladrillo interrumpida por puertas monumentales de gres. Su estructura comprendía siete partes:

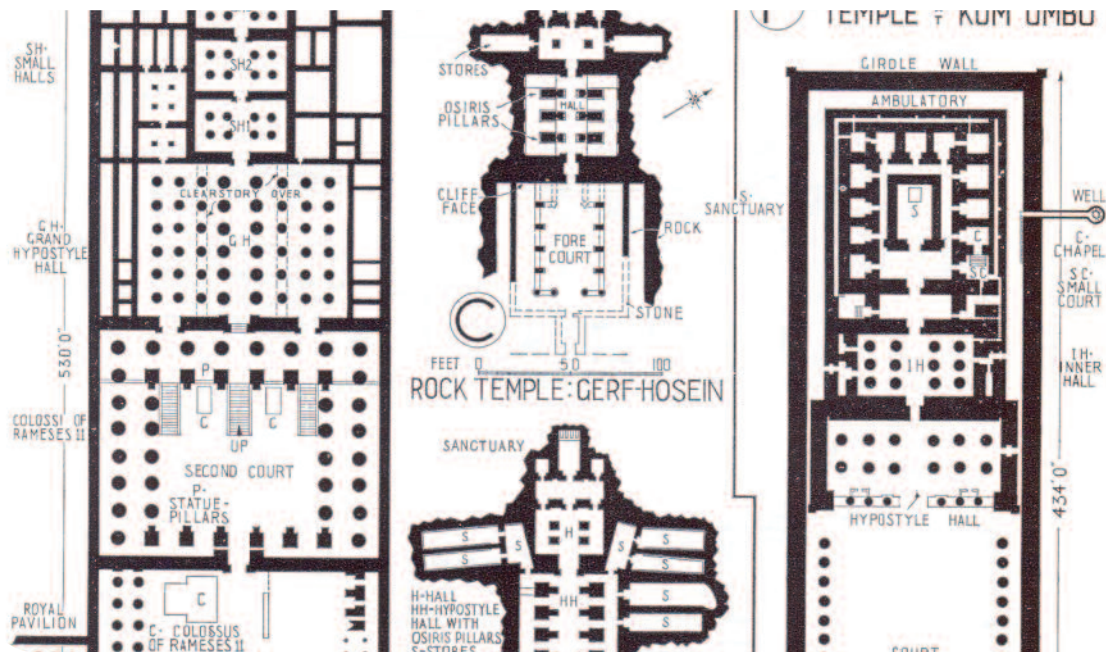
* «El camino de acceso, que a veces es una avenida ornada de esfinges, y otras, de carneros solares o de simples monolitos. Representan lo físico, las cosas inmóviles pero atentas que sugieren con su actitud cuál es el camino que conduce al templo propiamente dicho» (*Tebas*, J. Á. Livraga).

* El pilono: composición monumental formada por dos torres de sección trapezoidal y el portal de ingreso al templo. Estaba hueco, existiendo en su interior una escalera que permitía acceder a las diferentes estancias y a la plataforma de la cumbre. Un par de obeliscos se encontraban a un lado y otro de la puerta central. Había unos «larguísimos gallardetes que flamean en lo alto, en postes adosados a los muros exteriores, como lenguas del Verbo que expresan la vida y el movimiento incesante» (*Tebas*, J. Á. Livraga). Representaba el pórtico que unía y separaba el mundo humano del divino.

* «El patio abierto al aire libre, rodeado por numerosas columnas que llevan en sus tallas y colores las diferentes escenas de la vida con sus emociones, sus triunfos y sus derrotas» (*Tebas*, J. Á. Livraga).

* «La sala hipóstila, generalmente pequeña y recogida, con juegos de luz y de sombras que expresan la duplicidad de un puente entre lo exterior y lo interior. La cierra al fondo un muro con una puerta comparativamente estrecha. Más allá está el mundo del misterio» (*Tebas*, J. Á. Livraga).

* «La sala de la barca, donde efectivamente se guardaba una barca ritual, a veces dentro de un brillante templete de piedras muy pulidas. Es el vehículo para el cambio de dimensión, pues ya no aparecen las grandezas pesadas y voluminosas de la vida



manifestada. Decorada con figuras de dioses, permite navegar en el *Nilo Azul* del cielo estrellado. Estaba frecuentemente velada por cortinas semitransparentes, y a su alrededor ardía incienso y diferentes resinas en los pebeteros, para dar la sensación de aguas volátiles impregnadas de magia y misterio. En realidad, en un lugar subterráneo del templo se guardaba otra barca» (Tebas, J. Á. Livraga).

* El que podríamos llamar santuario, lugar posterior, escondido, como una cripta iniciática bañada por la luz solar. Es el *lugar santo* donde se realizaban los recónditos ritos. Como complemento, al fondo y a los costados, tenía capillas que correspondían a diferentes ceremonias, a la sacralización de los objetos consagrados y a los compromisos de servir a Dios. Desde allí el alma, aunque estuviese encerrada en un cuerpo, o mejor, encadenada a él, se elevaba libre y poderosa, en la plenitud de su inmortalidad consciente (Tebas, J. Á. Livraga).

* «Las aberturas en el techo, generalmente tronco-cónicas negativas, dejaban pasar los rayos del sol en determinados momentos, y tenían el poder, dada su ubicación, de iluminar en distintas horas las imágenes de diferentes dioses o lugares específicos en el suelo» (Tebas, J. Á. Livraga).

Había un «pasadizo misterioso» alrededor del templo que daba acceso a las capillas de los diferentes dioses. Desde esas salas se abrían los estrechos pasadizos que conducían a las criptas.

«El templo, en general, cuando respondía a esta disposición típicamente tebana, presentaba sus techos cada vez más bajos a medida que se avanzaba, a semejanza de la Caverna Primordial (...) «Los mismos muros y techos de los templos suelen guardar enormes cantidades de datos astronómicos, históricos, teológicos, mágicos, etc.» (Tebas, J. Á. Livraga).

En uno de los lados del muro exterior de ladrillo, se encontraba un lago, generalmente cuadrado, con unas escalinatas que descendían hasta el nivel del agua. Igualmente, en este muro se hallaba la «Casa de la Vida», donde se conservaban todos los textos tradicionales.

Correspondencias entre el templo y el hombre

HOMBRE		UNIVERSO	
KHAT Cuerpo y vitalidad.	Prefigura una realidad paraformal a la del espíritu.	Avenida de esfinges.	Seres que guardan y guían hacia el templo.
KHAIBIT Sombra del alma.	Lo que vitaliza el KHAT y le hace salir de la inmovilidad.	El pilono.	Canaliza el sol y extiende su energía.
KHA Fuerza vital intermedia.	Sede de los sentimientos. Donde el hombre tiene la porción de cielo que le corresponde.	Patio abierto al aire libre.	Rodeado de columnas, donde se desarrollan las escenas de la vida.
AB Corazón, sede de las pasiones, mente humana inferior.	La parte de complejas estructuras de donde surgen las ideas-deseos, sede de la astucia y el egoísmo especulador.	Sala hipóstila.	Intermediaria entre la profundidad del templo y el mundo exterior.
BA Mente superior. Yo-mental. Conciencia de la existencia individual.	Sede de las ideas puras, las que pueden elevarse por encima de las cosas del mundo terrenal. El lugar escondido. La cámara desde donde se espera la resurrección espiritual.	Sala de la barca.	Puerta de la chispa de fuego, el misterio.
AKHU Intuición de las cosas sagradas. Resurrección espiritual.	El alma, la parte espiritual luminosa que puede posarse sobre el techo de las cosas concretas, remontarse y volar hacia las alturas de la Otra Tierra, el Amen-Ti.	Santuario.	Lugar que comunica con lo invisible.
SAHU Espíritu osirificado.	Capacidad del hombre de transformarse a sí mismo en rayo solar, en Osiris-Ani, en dios-hombre. Es quien permanece invariable a través de las reencarnaciones.	Las aberturas del techo.	Dejan penetrar la luz en el templo para que llegue hasta el santuario.



Templo de Luxor

El esoterista Schwaller descubrió que en el templo de Luxor había una desviación de su eje nada más atravesar los pilonos, debida a la existencia de tres ejes trazados desde el principio por los arquitectos del recinto, y en torno a los cuales estaban orientados todos los muros del mismo. Un primer eje dividía la cara sur en dos mitades equivalentes; otro, era un eje longitudinal que atravesaba toda la construcción; y el tercero dividía la anchura de la naos de Amón (en el sanctasanctórum) en dos mitades idénticas. Pero descubrió, además, que cada eje estaba dedicado a un «tema», y que a lo largo de cada eje los muros orientados sobre él se dedicaban a un determinado contenido, transmitiendo así al visitante la impresión de estar caminando por un recinto dotado de vida propia.

Según él, este monumento representaba una figura humana perfecta. En la caótica disposición de las losas del suelo que rodean el conjunto detrás del sanctasanctórum, hay una sala con doce columnas que se corresponden con los centros de percepción del cerebro; las seis del este terminan en canalones de forma semicircular, y las seis del oeste lo hacen en forma ojival; el recinto dedicado a Amón coincide con la cavidad oral, mientras que las clavículas están marcadas por paredes, las costillas se corresponden con columnas de su sala hipóstila, el abdomen queda a la altura del peristilo y las rodillas coinciden matemáticamente con los dos colosos de Amenofis III que flanquean la entrada; una hilera de columnas actúa de sendos fémures. No solo eso: en el lugar que debía ocupar la boca, pueden contemplarse relieves que reflejan la gran enéada de Luxor, creada por la palabra; en la zona que corresponde a la glándula tiroideas, se admiran en sus muros escenas de la infancia del faraón; y donde deberían estar las cuerdas vocales, se lee cómo se da un nombre al rey.

Este templo incorpora en sus muros todo el saber egipcio sobre ciencia, matemáticas, geodesia, geografía, medicina, astronomía, astrología, magia y simbolismo. Unos saberes que, según él, aún están latentes en Luxor, y que pueden «resucitarse» si se conocen las claves para su reanimación.

Conclusión

Toda la arquitectura egipcia nos habla del sentido mágico de la vida, de su equilibrio dinámico y a la vez inmutable. Nos enseña que la vida se renueva perpetuamente en el seno del abismo primordial que rodea el mundo visible, recuperando su energía y vitalidad. Que uno ha de morir un poco o un mucho cada día para poder renovarse y purificarse con el fin de permitir que, una vez limpia su alma de impurezas, esta pueda traspasar las puertas invisibles de un mundo mágico y sagrado para ella.

Gracias a ella, se abre la comunicación entre los niveles cósmicos (la tierra y el cielo) y hace posible pasar de una dimensión a otra más mágica, en la que es posible comunicarse con los dioses, adquirir una nueva visión de las cosas más espiritual y concienciarse cada vez más de que lo realmente importante es llevar una vida cada vez más sana, regida por una ley moral.

En síntesis, hay un solo patrón en el universo, una sola idea, y todos los seres y todas las construcciones la reproducimos.

Bibliografía

El lenguaje secreto de las estrellas y los planetas. Ed. Debate.

Glosario teosófico. H. P. Blavatsky.

Las pirámides de Saqqarah y Gizeh. Colección Viajes al Arte. Egipto. Ed. Atlantis.

Magia, religión y ciencia para el tercer milenio. J. Á. Livraga. Ed. NA.

Manual de Egipto. Ed. NA.

Tebas. J. Á. Livraga. Ed. NA.





Nadie duda que, en el arte de vivir, la elegancia es uno de sus elixires de belleza e inmortalidad. Giordano Bruno decía, en su *Tratado sobre los vínculos*, que el amor es la fuerza universal que todo lo une, el vínculo de los vínculos, y la búsqueda de la belleza es uno de sus motores, o de sus estandartes. La elegancia es el modo de ser, sentir, pensar y actuar humano que deja entrever, a través de las rendijas de lo cotidiano, una luz que trasciende este mundo, una nobleza que lo verticaliza, una virtud que atrae el alma —que siempre es bella— como un imán. Del insensible a la belleza y a la elegancia, podemos decir que su alma está dormida, que no se hace presente en el mundo.

Catherine Ternynck, psicoanalista, ensayista y profesora francesa en la Universidad Católica de Lille, con la mirada penetrante de los filósofos de siempre, ha escrito hace meses un bello tratado sobre *El espíritu de la elegancia*. Tal es el título, al que acompaña «Resistir a la vulgaridad del mundo», editado en francés por Desclée de Brouwer (y sin traducir aún a otras lenguas). Otros ensayos lo han precedido: *La posibilidad del alma* (2018), *Habitación aparte* (2007), en que filosofa sobre el gabinete del psicoanalista) o *El hombre de arena* (2011), su obra más conocida, donde describe el fruto de nuestra sociedad decadente, un hombre sin vínculos, hundido en su individualismo y su soledad, que se desmorona ante los vientos de la vida.

Su mirada en el alma de los hechos sociales le permite ver las sombras envenenadas de nuestra sociedad liberalista, consumista, materialista, una sociedad que, enloquecida en su ritmo insano y ausencia de sentido y verdaderas finalidades, se hunde cada vez más en la mediocridad, es decir, en la inelegancia.

Comienza con la pregunta:

«En ciertos pacientes, a menudo, hubiera deseado preguntarles: “¿qué os eleva y os verticaliza de esta manera? ¿De dónde viene eso que os distingue, esa nobleza singular, esa libertad soberana?”». O sea, esa elegancia. Y su libro intenta responder a esas cuestiones, fundamentales en el recto vivir.

En el primer capítulo, transforma la inscripción en las puertas de diamante del Infierno (de la *Divina comedia*) de Dante¹ en «Aquellos que entráis en este mundo, perded toda elegancia», pues un mundo deshumanizado, como el nuestro, no le permite fácilmente brillar al alma, o sea, devora toda elegancia masificando a la persona, arrebatándole su vínculo con el cielo, su genio y autenticidad.

Y dice que, aun siendo numerosos los sinónimos de la elegancia, (la delicadeza, la belleza, lo chic, el gusto, la coquetería, la gracia, el refinamiento, la armonía, la finura, el encanto, la dignidad, la cortesía, el tacto, la distinción, el saber vivir, la nobleza...), hay un rasgo distintivo en ella, y consigue «desplegarse en numerosos planos: estético, estilístico, cultural, espiritual; y hay en cada uno de nosotros, espacios dispuestos a la elegancia y otros que no lo son».

Insiste en que es más fácil saber cuándo no está, y así, «los antónimos de la elegancia son también numerosos: vulgaridad, insignificancia, ordinariéz, mediocridad, banalidad, ser un cualquiera, sofisticación, ostentación, esnobismo, grosería, avidez, intemperancia, violencia, bajeza, falta de civismo, barbarie, apremio, impaciencia».

Se hace así evidente que la elegancia está vinculada a la «medida cierta», al «nada en exceso» de los filósofos griegos, que, como el *satva* de la filosofía hindú, se hace transparente al genio o luz divina, al espíritu. De modo que, si es natural, «seduce cuando está, pero no notamos su ausencia».

Desde luego, no es la moda, pues «hay en la elegancia una dimensión intemporal. Se puede sacrificar la elegancia por seguir la moda, y la moda, siempre complaciente, perdona bien estas faltas de buen gusto. Se dice: “esto pasará...”. La elegancia carece de esta indulgencia. En materia de gusto, ella no perdona».

Dice también que la elegancia no es una cuestión de lujo, sino de actitud. Y qué bien enseña esto Walt Disney en su versión de *La Cenicienta*, en la primera escena en que ella comienza su jornada servil y extenuante, saludando al sol, hablando con los pájaros, amparada en el infierno de su vida por su noble naturaleza y sueños de perfección.

Realmente, la elegancia es la presencia de la diosa del amor y la belleza, de la diosa Venus en nuestras vidas, y no podemos sino rendirnos a ella, sentir nuestra alma vinculada ante su presencia, en la bella acción, en el bello discurso, en el gesto bello, en la elegancia en el vestir, en la belleza del mirar, en la bella cortesía, en la bella gratitud, en la luz del alma —cuando es despojada de las garras y dientes de la bestia del egoísmo—, en la bella filosofía, que es música que se hace con el alma entretejiendo ideas, razonamientos y rectas voluntades en el fuego, tan divino, que la define.

La naturaleza es un ejemplo continuo de elegancia. Ella se viste de pura belleza abriendo los ojos de sus flores a la vida y el perfume de su amor en el mes de abril. Abril es el

1 «Abandonad toda esperanza, los que entráis aquí».

mes de la elegancia de una luz que, como decía el profesor Jorge Ángel Livraga, despierta² la esencia de la vida, que así pasa a través de nuestros sentidos; nos llena el alma de sentimiento y amor para las acciones más bellas y heroicas, trae los sueños y los ideales y nos da fuerza para plasmarlos, nos inspira la fe, en su florecer y renovada vida, al recordarnos el milagro repetido de la creación, y la claridad de su sol lo convierte en un mes propicio para la búsqueda de la verdad, para borrar las sombras de las dudas y las perplejidades.

Catherine Ternynck, de un modo semejante, considera «la elegancia como un poder que transforma, sublima o inspira a los seres y las cosas, les confiere un honor, una nobleza singular», y demostrar eso es, dice, el objetivo de su libro.

Sentimos, al leerlo, que su alma es un alma elegante, distinguida, llena de nobleza, bondadosa y generosa, preocupada por la felicidad de los otros y triste con un mundo que se precipita en el abismo, con un transhumanismo que no será sino la multiplicación *ad nauseam* de nuestras angustias e insatisfacciones.

Hace hablar a la Elegancia como una diosa que da el verdadero gozo a la vida, y le hace decir:

«Yo me pregunto: ¿dónde se han ido la cortesía, la paciencia, el pudor? ¿Existe aún el arte de la conversación, un humor que no sea el de la ironía? ¿Qué ha sido de los lugares que inspiran al espíritu y al corazón, esos arrebatos gracias a los cuales un hombre se siente más humano? ¿Vivir sin elegancia es una libertad o una derrota?».

Y nos recuerda que el emblema del civismo (y la quintaesencia, entonces, de lo civilizatorio) es «el paso del puño cerrado a la mano tendida hacia el otro, el *buenos días*, primer peldaño de una humanidad común».

Lo opuesto es «la indiferencia del *yo no veo*; la indisponibilidad: *no tengo tiempo*; el egoísmo: *este no es asunto mío*; la moral del más fuerte: *que cada uno se las apañe*».

Elegancia, la de la rosa, que no lo quiere ser, sino que exhibe de forma natural su belleza. Elegancia, la verdadera, la del corazón, «con un registro tan vasto, desde el civismo a la compasión, una nobleza que nadie nos puede otorgar, pues solo el reencuentro con el otro nos puede ennoblecer». Este encuentro es el que «nos otorga el rango de humanos».

Finalmente, el título de este libro es muy apropiado, porque «la elegancia y la espiritualidad sostienen afinidades sutiles. Consideradas en nuestra época como inútiles, ellas son altas figuras de lo *esencial*. Su real poder es llamar a la belleza indisociable de la verdad. Ambas son testigos de una misma sensibilidad frente a lo inacabado, a un vínculo con lo que se elude, pues no todo está aquí donde yo lo veo, en aquello que sé. Algo podría muy bien estar más allá».

Termina con la necesidad de espiritualizar el tiempo, cómo la armonía con el tiempo, en vez de rebelarse contra él o minimizar su valor y sentido, es un acto de elegancia que devuelve la armonía al alma y a la sociedad. Menciona el poder de la paciencia; el

² Parafraseando su bellísimo artículo sobre «El mes de abril».



sentido trascendente de la verdadera esperanza, que se abre como un cáliz ante el rayo o elixir de un futuro ideal y presentido; de la gracia, con trazas de eternidad en las mismas ondulaciones del tiempo; de ese Kairos, Oportunidad, que abre la puerta a los dioses y que, no aprovechada, deja la tristeza del arrepentimiento (la *metanoia* griega). Y en el atardecer de la vida, la elegancia de la edad, un arte de vivir, y aun de la muerte, la elegancia del adiós, la última reverencia.

«Voilà pourquoi je vous attends.

J'attends que vous posiez un regard sur moi, que vous me dégagiez de l'insignifiance dont je suis captive. Alors vous me reconnaîtrez, à ce "quelque-chose, presque-rien" qui est aussi le vôtre. Une distinction ineffable. Un mystère.

Je vous ferai signe de la main. Si vous me laissez venir, je vous inviterai là où vous n'êtes jamais allés, un peu plus haute, un peu plus loin...

Nous rejoindrons la ronde des dieux et ensemble, un instant, nous danserons l'éternelle beauté».

«Por eso te estoy esperando.

Espero que me mires, que me liberes de la insignificancia de la que estoy cautiva. Entonces me reconocerás, por este "algo, casi-nada" que también es tuyo. Una distinción inefable. Un misterio.

Te saludaré. Si me dejas venir, te invitaré donde nunca has estado, un poco más alto, un poco más lejos...

Nos uniremos a la ronda de los dioses y juntos, por un momento, bailaremos la belleza eterna».



Breve historia del Barroco y sus símbolos

Montse Orzáez, Joana Carratalá y Montserrat Reboll

«La música puede cambiar el mundo porque puede cambiar a las personas» (Bono, U2)

La música ha acompañado al ser humano desde sus principios, le causa tranquilidad, emoción, penetrando en los corazones a través del sonido y del ritmo. Podemos decir, entonces, que la música es el arte de los sonidos.

El sonido nos mantiene emocionalmente conectados con nuestro entorno desde que estamos en el vientre materno. Ya desde la semana número quince percibimos los primeros sonidos y la cadencia rítmica representados por el sonido del corazón materno y su flujo sanguíneo, aunque es a partir de la semana veintiséis cuando el feto desarrolla su capacidad auditiva y puede escuchar música, especialmente la voz de su madre.

Desde la más remota Antigüedad, la música ha sido una forma de expresión que ha trascendido barreras culturales y lingüísticas. Podemos encontrarla ya en la prehistoria, en que se manifestaba con la voz humana y la percusión corporal, simulando sonidos del entorno; o en la antigua Grecia, donde se consideraba que la música tenía un valor educativo y moral y estaba profundamente entrelazada con la educación y la vida cotidiana del ser humano.

Así fueron pasando las diferentes culturas adaptando ese sonido y ese ritmo a las diversas formas de crear música e incorporando instrumentos hasta llegar a nuestros días, en los que nos encontramos con un sinfín de diversos tipos de música, así como un gran uso de la tecnología... Por ello la música, en su esencia más pura y elevada, es un puente vibratorio entre nosotros y el mundo espiritual.

Retazos históricos

Nos gustaría, antes que nada, invitaros a hacer un ejercicio de imaginación y poder retroceder en el tiempo. Concretamente, a ese periodo que se extendió desde finales del

siglo XVI hasta más o menos la primera mitad del siglo XVIII, teniendo su momento de máximo esplendor en el siglo XVII. Nos estamos refiriendo a ese periodo que conocemos como Barroco.

Etimológicamente, parece ser que deriva del vocablo griego *baros*, ‘pesadez’, y su principal objetivo era conmover al público. Su pretensión era que el espectador debía sentirse identificado con lo que veía plasmado ante sus ojos, y para ello se valió de la grandiosidad, tanto en la ornamentación como en la decoración.

Pero como siempre ocurre en la historia, cuando algo cambia no lo hace de repente, sino que se produjeron toda una serie de sucesos que dieron como final la aparición del Barroco. Dos de ellos fueron la Contrarreforma y la tan temida peste negra que, aunque aparece en la mitad del siglo XIV, al igual que el río Guadiana aparece y desaparece, y es en la segunda mitad del siglo XVI cuando estaba dando ya sus últimos coletazos. También se da una gran explosión demográfica, y la vuelta de los obreros del campo a las ciudades, por lo que todo ello derivó en un gran auge de la industria y la economía.

Se puede ubicar el origen del Barroco en Italia, desde donde se extendió por toda Europa, con una enorme proliferación de pintores, escultores, arquitectos o músicos, los cuales se necesitaban para vestir y adornar las grandes iglesias, catedrales y demás monumentos que empezaron a construirse en este siglo XVII.

Este es el escenario que nuestro protagonista va a encontrar a su llegada al mundo. En Alemania, en el seno de una familia de ilustres músicos va a nacer, en 1685, otro gran músico, Johann Sebastian Bach. Con más de siete generaciones de músicos en la familia, no fue ninguna sorpresa que se dedicara a la música, y empezó como organista. Muy pronto fallece su madre, y poco después su padre, quedando así huérfano no solo por la falta de sus progenitores, sino por la pérdida del gran referente musical que fue su padre.

Queda al cuidado de su hermano y emprende así una vida dedicada a la música y la composición, y a pesar de no tener demasiados problemas económicos, como todo genio sí fue un incomprendido, tachado de testarudo, arrogante y con mal genio.

El historiador H. C. Schonberg da la siguiente descripción física de Bach: «Una cabeza más bien maciza, un físico fuerte, la nariz prominente, las mejillas carnosas, el mentón saliente, los labios definidos. Tiene un rostro masculino, duro y fuerte, el rostro de un hombre que defiende sus derechos. Es un rostro inflexible, no la mirada de un fanático, pero sí la de alguien decidido a salirse con la suya».

Mucha gente conocerá su faceta musical por composiciones tan famosas como la *Pasión según san Mateo*, la *Pasión según san Juan* o *Tocata y fuga en re menor*. Era tal su manejo y dominio de la melodía y de la armonía que muchas veces los espectadores se veían presos del éxtasis sin saber ni dónde estaban.

Tras una fructífera vida, fallece en 1750 dejándonos por herencia su enorme legado musical. Tras su muerte, gran parte de su obra fue relegada al olvido, pero este legado fue recogido posteriormente por otro gran músico, Pau Casal (1876-1973), quien redescubre en parte la obra de Bach. Concretamente, cuando tenía trece años, mientras buscaba material para sus conciertos se encontró con unas partituras. Estas hojas son el motivo por el cual no podemos hablar de la figura de Bach de una manera aislada,

sino que tenemos que verlo junto a ese instrumento que lo acompañó durante toda su vida. Tan importante es este instrumento que compuso una serie de obras para ser ejecutadas por él.

«Me presento: soy un instrumento de cuerda, grande, algo rechoncho, quizá no muy elegante, pero en cambio me ofrezco a brindarte mis hermosas melodías para las que fui creado... Soy el violonchelo. Y esas obras que descubrió Casal en una tiendecita de Barcelona y con las que quedó marcado durante toda su vida, ya que estuvo estudiando durante doce años antes de atreverse a interpretar una obra entera, son las *suites* para violonchelo».

Simbolismo del chelo

El violonchelo es uno de los instrumentos con mayor carga simbólica en la cultura occidental, principalmente debido a su estrecha relación con la naturaleza humana y la expresión de sentimientos profundos.

Podría considerarse el *alter ego* de la voz humana. Es ampliamente considerado el instrumento que mejor imita la tesitura y el timbre de la voz humana.

Rango emocional: simboliza la intimidad, la seriedad y la gravedad emocional debido a su capacidad para sonar como un tenor o un barítono.

Vínculo físico: al tocarse sentado y abrazado contra el pecho, se dice que el instrumento «resuena directamente sobre el corazón» del músico, reforzando su conexión con la vulnerabilidad y el afecto.

Es símbolo de resiliencia y esperanza. En contextos históricos y literarios, el violonchelo ha pasado de ser un simple acompañante a un símbolo de coraje y resistencia.

Resistencia cultural: el caso real del «violonchelista de Sarajevo», quien tocó en medio de las ruinas de la guerra para honrar a los fallecidos, convirtió al instrumento en un emblema de la paz y la supervivencia a través del arte.

El músico Vedran Smailovic, que en esos años tocó en decenas de funerales, fue el protagonista de una foto muy difundida despidiendo con las melancólicas notas de su violonchelo a muchos de sus vecinos, muertos en los bombardeos. El escenario, la Biblioteca de Sarajevo.

El 25 de agosto de 1992 las bombas cayeron, como casi todos los días, sobre los tejados de la malhadada ciudad. Y esta vez la víctima fue Vijecnica, que es como los habitantes de la ciudad llamaban a su querida Biblioteca Nacional. Más de setecientos manuscritos e incunables, así como muchos otros tesoros históricos y artísticos fueron pasto de las llamas. La destrucción fue absoluta. Todo se perdió para siempre.

La imagen de Smailovic, sentado sobre los escombros de la biblioteca de Sarajevo tocando con su instrumento las notas del *Adagio* de Albinoni a despecho de los proyectiles y los francotiradores, se convirtió en un símbolo de la resistencia de una población sometida a casi tres años de asedio inhumano. Un acto de barbarie que se cobró la vida de cerca de diez mil personas.

El propio Smailovic había acudido a la biblioteca en llamas, tratando de salvar aunque fuera solamente unos cuantos volúmenes, resuelto a impedir que la memoria colectiva



de los bosnios, su larga historia de tantos siglos, desapareciera en un solo día. Por desgracia, muy poco fue lo que se pudo rescatar del desastre.

Espiritualidad y misticismo: en la música religiosa, su tono profundo se utiliza para evocar temas de amor divino, compasión y misticismo, y por ello se lo asocia con estados de meditación y reflexión sobre la vida y el alma, gracias a su ritmo relajante y timbre delicado.

Representación en la cultura popular y literatura

Identidad única: en obras como la película de R. J. Cutler *Si decido quedarme*, el violonchelo simboliza lo que hace única a una persona y su capacidad para crear armonía frente a la disonancia de la vida.

Melancolía: tradicionalmente ha sido etiquetado como «el más triste de los instrumentos» o «el doliente principal» en ceremonias conmemorativas y funerales. Pero también aquí hay todo un simbolismo místico. Si elevamos el violonchelo al plano de lo oculto y lo místico, el instrumento deja de ser madera para convertirse en un psicopompo (un guía de almas) y un resonador del cosmos.

Aquí tienes las claves de su simbolismo místico más profundo:

1. El Eje del Mundo (*axis mundi*) El violonchelo es uno de los pocos instrumentos que se apoya directamente en el suelo a través de la pica (la vara metálica) mientras el músico lo abraza.

En la película y el libro *Si decido quedarme* (*If I stay*), la música de Johann Sebastian Bach juega un papel fundamental, simbolizando la pasión de la protagonista, Mia Hall,

por el violonchelo y su conexión con la vida y la emoción profunda, contrastando con el rock de su novio Adam.

La pieza central: Mia toca intensamente la *Suite para violonchelo n.º 1 en sol mayor, BWV 1007 – Preludio* de Bach, una de las obras más famosas y técnicas para el instrumento. Esta música representa el mundo interior de Mia, su talento y su refugio emocional en momentos críticos.

Significado místico: representa la conexión entre el inframundo (la tierra/suelo), el mundo terrenal (el cuerpo del músico) y el mundo celestial (las notas agudas y etéreas). Es un canal de energía que «enraíza» las vibraciones celestiales en el plano físico.

2. La alquimia de los cuatro elementos. En la tradición esotérica, el violonchelo integra la transmutación de los elementos:

Tierra: la madera de arce y abeto, el cuerpo físico.

Aire: el aliento y la vibración dentro de la caja de resonancia.

Fuego: la fricción de las crines del arco contra las cuerdas que genera el sonido (energía cinética).

Agua: la naturaleza de sus sonidos graves, que fluyen y envuelven, asociados a menudo con el inconsciente y las emociones fluidas.

3. El matrimonio místico (*unio mystica*). A diferencia del violín, que se apoya sobre el hombro, el violonchelo se sitúa entre las piernas y contra el plexo solar.

Simbolismo: representa la unión de los opuestos (masculino y femenino). El arco (activo/masculino) penetra el espacio de las cuerdas (receptivo/femenino) para crear la vida (el sonido). Es un acto de creación mística constante que ocurre en el centro del corazón del intérprete.



4. Resonancia con el «Om» Primordial. Muchos místicos ven en las notas pedales (los bajos profundos) del violonchelo una representación del sonido primordial del universo.

Se dice que sus frecuencias bajas tienen el poder de alinear los centros energéticos o chakras inferiores, permitiendo que la conciencia ascienda hacia las notas armónicas más altas, simbolizando la ascensión espiritual.

5. El silencio sagrado. En la mística del violonchelo, las efes (las aberturas en la tapa) son las «puertas» hacia el vacío interior. El instrumento está hueco, y ese vacío es lo que permite la música.

Lección mística: simboliza que el alma humana debe vaciarse del ego y el ruido mundano para que la «música divina» pueda resonar a través de ella.

Si te interesa profundizar en obras que exploran esto, te recomendamos investigar las composiciones de Sofia Gubaidulina, quien utiliza el violonchelo específicamente para representar la intersección entre lo humano y lo divino.

El violonchelo y la voz humana

Se relaciona estrechamente con la voz humana principalmente porque su rango tonal, timbre cálido y versatilidad emulan el registro de un barítono o *mezzosoprano*. Su capacidad para «cantar», expresar emociones profundas, llorar o gritar lo convierte en el instrumento melódico más cercano a la expresión vocal.

Rango tonal similar: el rango del violonchelo coincide con la tesitura humana, cubriendo desde las voces graves (bajo) hasta las más agudas (soprano).

Timbre y expresividad: produce sonidos ricos y versátiles, que pueden ser intensos o melancólicos, emulando la capacidad emotiva de la voz.

Capacidad de «cantar»: debido a su estructura y rango, se utiliza a menudo para interpretar melodías líricas, comportándose como una voz cantante.

Frecuencias cercanas: la resonancia y frecuencias que produce el violonchelo se sienten naturales al oído humano, facilitando la conexión emocional.

El violonchelo se considera el instrumento más cercano a la voz humana debido a tres factores técnicos y sensoriales principales:

Rango de tesitura: es el único instrumento que abarca casi todo el espectro vocal humano. Sus cuerdas graves alcanzan la profundidad de un bajo profundo, mientras que sus registros más agudos pueden igualar la altura de una soprano de coloratura.

Timbre y resonancia: su sonido se describe como cálido y con matices similares a los de un cantante. Además, posee frecuencias medias y algunas cualidades «nasales» que nuestro oído interpreta como naturales y familiares, similares al habla.

Articulación expresiva: el uso del vibrato en el chelo imita las oscilaciones naturales de las cuerdas vocales al cantar. Esta capacidad de crear frases continuas y fluidas permite que el instrumento «cante» o «hable» directamente a las emociones del oyente.

Hay varias piezas icónicas que explotan esa «voz» del chelo, ya sea imitando la respiración de un cantante, la melancolía de un lamento o la agilidad de una soprano:

Vocalise (Rachmaninoff): originalmente escrita para voz alta y piano, su versión para chelo es quizá la que mejor ejemplifica esta relación. Al no tener texto, el instrumento debe «cantar» la melodía con pura expresividad y vibrato.

El cisne (Saint-Saëns): es la pieza por excelencia para demostrar el lirismo del chelo. Su melodía fluida y larga requiere un control del arco que imita la capacidad pulmonar de un cantante.

Kol Nidrei (Max Bruch): basada en melodías hebreas de la liturgia, el chelo asume el rol de un cantor de sinagoga, con frases que parecen sollozos o declaraciones solemnes.

Sonata para Arpeggione (Schubert): aunque escrita para un instrumento ya extinto, el chelo la ha hecho suya debido a su naturaleza vocal y melódica, típica de los *Lieder* (canciones) de Schubert.

Suites para violonchelo solo (J. S. Bach): especialmente el *Preludio* de la suite n.º 1, donde el instrumento explora diferentes «voces» (bajo, tenor y soprano) simultáneamente, creando un diálogo como si fuera un coro.

Serenata (Cassadó): una obra que utiliza el registro agudo del chelo para imitar la agilidad de una voz de soprano.

¿Cómo influye la voz?

La voz es una herramienta de conexión mucho más poderosa de lo que solemos creer. No solo sirve para transmitir palabras, sino que es un canal emocional que define cómo nos perciben y cómo nos vinculamos con los demás. Así influye la voz en tus relaciones:

1. Transmisión de emociones (el «espejo» interior)

La voz es la manifestación más importante de nuestras emociones. A través del tono, el timbre y el ritmo, comunicamos alegría, tristeza, miedo o ansiedad de forma casi imposible de ocultar. El cerebro del oyente está programado para detectar sutiles cambios en el tono que indican tu estado interno, incluso si intentas decir lo contrario con palabras.

2. Credibilidad y éxito personal

El impacto de tu mensaje depende más de cómo lo dices que de lo que dices. Según estudios clásicos de comunicación no verbal, el 38 % del impacto proviene de la voz (frente al 7 % de las palabras).

Competencia: voces con una modulación correcta y tono equilibrado se perciben como más amables y confiables.

Rechazo: ciertos rasgos vocales, como el vocal fry (voz ronca al final de las frases), pueden hacer que alguien sea percibido como menos educado o competente.

3. Atracción y cercanía

La voz funciona como un mecanismo natural de atracción. Cuando sentimos cercanía con alguien, tendemos a modular nuestra voz para generar sintonía. Una voz considerada «atractiva» suele inducir un buen estado de ánimo en el interlocutor y facilita la conexión interpersonal.

4. Definición de la dinámica social



El volumen y el ritmo determinan el tipo de interacción:

Dominancia: un tono alto o agresivo puede percibirse como una señal de dominancia o enfado.

Desinterés: un tono monótono suele desconectar al cerebro del oyente por falta de estímulo emocional, lo que debilita el vínculo comunicativo.

Según la musicología

Veamos con un enfoque histórico, analítico y antropológico, la *Suite n° 1 para violonchelo solo* como si fuera una obra escrita para una voz humana profunda que piensa, respira y habla.

1. Marco general: Bach y la voz interior

Johann Sebastian Bach, al escribir las *Suites para violonchelo solo*, no concibe el violonchelo como un instrumento «virtuoso» en el sentido moderno, sino como un sustituto de la voz humana interior. Veamos esto en una de sus obras para violonchelo, su Suite no 1.

En el Barroco, la música instrumental hereda directamente los principios del canto. Se habla de *cantabilità*: todo instrumento debe cantar.

El violonchelo, por registro y timbre, se asocia al barítono-bajo humano, es decir, la voz del cuerpo, del peso, de la gravedad. La *Suite n°1 en sol mayor* es, desde esta perspectiva, un monólogo vocal sin palabras.

2. El violonchelo se expresa como una «voz corporal»; por ello, comparte con la voz humana profunda varias características esenciales:

Produce sonido desde el cuerpo entero / vibra desde una caja resonante orgánica.

El aire sostiene la frase / el arco sostiene la frase.

La respiración marca el discurso / el arco marca el discurso.

Relación de obras de chelo con magia y misticismo

Para producir esa sensación de «magia» y misticismo con el violonchelo, existen autores clave que han sabido explotar su capacidad de conectar con lo invisible y lo trascendental:

1. Johann Sebastian Bach: la magia de la estructura Bach es el pilar absoluto. Sus seis *Suites para violonchelo solo* son consideradas la biblia del instrumento.

El efecto: crea una polifonía imaginaria donde una sola línea melódica parece llenar todo el espacio, generando un estado de meditación y orden cósmico.

2. Pau (Pablo) Casals: el mago de la intención. Casals no solo redescubrió a Bach, sino que su interpretación estaba cargada de un humanismo casi místico.

El efecto: se decía que Casals no tocaba notas, sino que «insuflaba vida» al instrumento. Su obra *El Cant dels Ocells* es el ejemplo máximo de cómo una melodía sencilla puede convertirse en un himno de paz y espiritualidad universal.

La compositora Sofia Gubaidulina utiliza el violonchelo para explorar el dolor, la redención y la fe.

Obra mágica: En *Sieben Worte (Siete palabras)*, el violonchelo interactúa con el bayán (acordeón ruso) creando sonidos que imitan el sufrimiento y la ascensión espiritual, utilizando técnicas que parecen extraer sonidos «fuera de este mundo».



4. Claude Debussy: magia impresionista

Su *Sonata para violonchelo y piano* es una obra de belleza etérea y atmósferas cambiantes.

El efecto: utiliza armonías «*shimmering*» (centelleantes) y melodías de ensueño que transportan al oyente a un mundo de fantasía e irrealidad.

5. Arvo Pärt: la magia del silencio (*tintinnabuli*)

Aunque no es violonchelista, sus piezas para el instrumento (como *Fratres* o *Spiegel im Spiegel*) son cumbres del misticismo minimalista.

El efecto: logra que el tiempo parezca detenerse, utilizando la resonancia natural del violonchelo para crear un espacio de oración y quietud absoluta.

6. Ernest Bloch: la magia de la identidad sagrada. Su *Rapsodia Schelomo* está inspirada en la figura del rey Salomón.

El efecto: el violonchelo asume el rol de una voz profética, profunda y dramática, que clama sobre la vanidad del espíritu y la búsqueda de la sabiduría divina.

Epílogo

Tal vez este trabajo sea un poco difícil de entender a los que como yo somos un poco o muy ignorantes en este mundo de la música.

Nuevamente nos encontramos ante un gran personaje de la historia. Un gran músico, una gran persona, eso que comúnmente llamamos «un genio». Un ser humano, que poseía un maravilloso don, el de la música. Pero más allá de que seamos entendidos o profanos en lo que a música se refiere, sí que tenemos que darnos cuenta de que fue una persona que, más allá de los problemas que tuvo, siempre trató de vivir sus sueños. Aquellos sueños que llevaba en su alma y que, como los «grandes» siempre luchó por ofrecerlos a la humanidad, para que también fueran partícipes de la belleza y de la armonía.


Pero a mí me gustaría hacer una pequeña reflexión sobre algo, y que me gustaría compartir.

Os habéis fijado alguna vez en la postura que usa el músico para tocar el chelo. Primero lo apoya contra su hombro y luego parece que lo abraza. Ese abrazo sin el cual no sería posible expresar su armonía, su música, todo aquello que lleva dentro...

Tratemos de ser igual que ese abrazo, de ser madres, pero Madres con mayúsculas, de abrazar a todos, pero de abrazarnos igual que al chelo, tratando de sacar de adentro nuestras más bellas melodías. Abracemos con el alma y no por el qué dirán, no por compromiso. ¿Qué significa abrazar con el alma? Con corazón, con generosidad, con alegría, pensando en el otro y no solamente en mí, tratar de darle a los demás lo mejor mí.

El violonchelo, además de otros instrumentos de cuerda tienen una pieza interior llamada alma. Qué curioso que esa pieza, esa alma, este en el interior y no en el exterior.

Tratemos de abrazar a todos de la misma manera que los músicos abrazan a la guitarra, al chelo... de corazón a corazón, porque es un abrazo que va del alma para el alma...

A close-up photograph of a hand with a silver ring on the ring finger pointing towards a heart shape drawn in the sand on a beach. The background is a soft-focus view of the sand and some small pebbles.

Física cuántica y la identidad de una flor indonesia

Alejandra Arias

«Y ordeno que en la morada se haga un corazón para que uno pueda aproximarse y alejarse de *algo*» (Saint Exupéry).

La idea de simetría en la teoría de la relatividad (conocida como simetría de Lorentz) nos dice que las leyes físicas son iguales independientemente del movimiento al que se esté sometido. Este concepto justifica que cada observador pueda considerarse a sí mismo un objeto en reposo, y nos acerca a comprender la experiencia plena en que la conciencia es centro. Seguro que todos hemos experimentado ese momento en que encontramos quietud y serenidad (*¿zen-renidad?*) sin importar lo que pase fuera.

En la física, los resultados diferentes que se obtienen *cuando yo mido* y *cuando tú mides* son así simplemente porque el entorno ha cambiado. Aunque no nos separe un abismo, entre *tú* y *yo* existen lugares y momentos únicos que crean un nuevo espacio-tiempo. En el año 1905 Albert Einstein propuso el ejercicio mental conocido como la paradoja de los gemelos, la cual, por un lado, nos ahorra mucho dinero en cirugía plástica, pero por otro, nos deja tantas preguntas que de igual manera se nos arrugará la frente. A nivel biológico, autores como Humberto Maturana y Francisco Varela han teorizado cómo a partir de las interacciones de un sistema (vivo) con el ambiente que le rodea puede surgir el aprendizaje. Es decir, que aquello que ocurre externamente, al ser interpretado por alguien (*o por algo*), se convierte en su propio asunto. Con intención, he conservado los paréntesis para que el siguiente ejercicio nos sirva como boleto de entrada a un lugar más grande y misterioso...

Tenemos ya una pregunta y es cómo una bacteria, una planta, un pajarillo o un mineral son capaces de diferenciar el límite de hasta dónde llega cada uno y dónde empieza el entorno. Varela explica que el primer límite o membrana que se forma, antes invisible, en el momento en que se delimita, será amigable con su medio, pues hasta hace dos

segundos formaba parte de él; ese «nuevo nivel», aun cuando posea su propio sentido y significado, para crecer y madurar ha de respetar las reglas de la matriz en que se desarrolla. Existe ahora una membrana que divide el interior y el exterior, y desde entonces habrá dos mundos. Dos lugares diferentes en el espacio, dos realidades físicas y químicas. Ahora hay *algo* que observa y *algo* que puede ser observado.

Por la diferencia entre «conocedor y conocido» pregunta literalmente Arjuna, el héroe legendario del Bhagavad Gita; la respuesta es al mismo tiempo psicológica, mística y cuántica:

* El campo (*kshetra*). La materia-energía incluye los elementos que la constituyen físicamente (*mahabutás*), y también lo inmanifestado (estos son los que la constituyen *potencialmente*). Agregamos además la autoconsciencia, la capacidad de discernir y la mente con sus propios atributos y facultades (por ejemplo, los sentidos). Adelantándose miles de años a la neurociencia y a nuestra física de partículas, el Gita dice que emociones o fuerzas tales como el deseo, el rechazo, el dolor o la voluntad son capaces de modificar ese campo. No será hasta principios del siglo XX cuando Thomas Young, con su experimento de la doble rendija, demuestre que efectivamente es posible afectar la realidad. A día de hoy, ya nos es familiar escuchar hablar del poder de las intenciones.

* El conocedor del campo (*kshetrajña*), se refiere a la capacidad de conocer más allá, una consciencia expandida. En algunos seres, el conocedor está desarrollado, y en otros está latente. En los primeros, este elemento superior, que en sánscrito se llama *Atma* (y se suele traducir como espíritu), «les ilumina como el sol ilumina al mundo».

En la selva tropical de Sumatra existe una flor gigantesca cuya fama viene de algo más que su tamaño (que, por cierto, llega a los tres metros). La *Amorphophallus titanum* es conocida como la flor cadáver. Nos cuentan que es polinizada por moscas e insectos coprófagos y, para ello, es capaz de imitar el olor de la carne descompuesta. Su cóctel secreto incluye trimetilamina (esencia de pescado podrido), ácido isovalérico (dicen que recuerda al queso rancio, característico del olor a pies sucios), trisulfuro de dimetilo (como al sobrecocinar brócoli) y disulfuro de dimetilo (basta decir que es inflamable y que en la industria se usa para controlar plagas). Aparte de los venenos químicos y el brócoli, cuando las dos primeras sustancias están asociadas al ser humano, solemos referirnos a una enfermedad metabólica. Lo resumimos despacio: esta flor no solo crea químicamente olores nefastos, sino que los combina en proporción exacta y logra reproducir el olor de la carne podrida para atraer a unos polinizadores especializados, (porque si algo se echa en falta en las selvas tropicales es, sin duda, la falta de formas de vida...). Agreguemos a esto que su espádice (la parte conspicua que en su nombre acompaña a *amorfo*) se calienta automáticamente para liberar los aromas. Esta capacidad espontánea de superar, hasta en 11°C, la temperatura ambiente se conoce como termogénesis. Para lograr algo así, ella misma fabrica enzimas oxidantes que *hackean* un proceso originalmente diseñado para producir energía y que le permiten liberarla en forma de calor (como un difusor eléctrico). Los botánicos explican que el hecho de que la planta invierta tantos recursos (e insólitos) en un espectáculo que dura solamente dos días es la razón por la que tarda de siete a diez años en florecer por primera vez, y luego lo hace cada cuatro años (con la esperanza, además, de que otra esté floreciendo al mismo tiempo en ese momento para permitir la polinización cruzada, porque no se autofecunda).

Somos libres de imaginar los infinitos intentos aleatorios necesarios para que la naturaleza produzca un engendro así; de hecho, se le ha descrito como una adaptación evolutiva *extrema*...

Sin embargo, lo que más debiera inquietarnos ahora mismo es imaginar de dónde ha tomado la inspiración. ¿Cómo sabe una flor a qué huelen los cadáveres para poder imitarlos? Si nos colocaran en un laboratorio de materias primas, sería difícil imaginar que lograríamos fabricar con la misma precisión ese mismo olor (y eso que nosotros tenemos nariz). Este es un ejemplo impactante que nos puede hacer imaginar por qué muchos pueblos antiguos hablan de inteligencia en el universo: si hay objetivos y finalidad, sin duda existe un plan en alguna parte. Para ellos, era evidente que las formas son la expresión de *ideas*.

En el año 2010, los biólogos Craig Venter y John Glass cambiaron el material genético de una bacteria (la *Mycoplasma mycoides*) por el de otra especie (la *Mycoplasma capricolum*), que además había sido manipulado por encargo, lo que justifica el gran anuncio de «genoma sintético». El hecho de que una célula, a manera de un ordenador, pueda ser «reiniciada» por un nuevo *software* nos hace reconocer, en la práctica, que la vida parece ser una propiedad relacionada con el orden correcto de la materia. Pero este orden parece casi mágico cuando nos vemos obligados a reconocer en él características tales como:

* Robustez: la fortaleza flexible de los sistemas vivos les hace tener planes secundarios de emergencia, como las vías metabólicas alternativas para alcanzar objetivos con una capacidad de precisión que dista mucho del resultado de golpes ciegos. En algunos casos, como el del corazón humano, incluso plan C y plan D.

* Regularidad: un organismo o un sistema mantiene su identidad en el tiempo, resuelve problemas y aprende de ellos. Esto nos habla de un sistema dinámico capaz de reestructurarse y al que la experiencia le enriquece.

* Aprovecha los elementos disponibles del entorno, y además es capaz de decidir qué debe conservarse y qué elementos deben ser cambiados, como si contara con algún criterio que le permite reconocer qué elementos representan un daño y cuáles no. Por ejemplo, el nivel de destrucción en que considera una araña que la tela necesita repararse.

* Es autosuficiente, produce los materiales y los componentes que necesita, como si una máquina fabricara sus propias piezas.

* Se comunica con otros seres o con otros sistemas, en unas *relaciones sociales* que modelan comportamientos y donde existe intercambio de materiales.

Este orden especial que llamamos *vida* no solo se conforma con existir, sino que, por todos los medios, *insiste* en continuar haciéndolo.

El investigador Stuart Kauffman utiliza la elegante esdrújula *autocatakinéticos* para describir estos sistemas que existen como un flujo continuo cuyo movimiento surge gracias a transformaciones internas propias. A diferencia de la materia que reconocemos inerte, la potencia de lo vivo parece determinada de antemano, tiene una dirección natural. La palabra *teleología* incomoda al gremio científico porque hablar de propósito y de plan: implica inteligencia. Automáticamente solemos imaginar *un*

arquitecto, pero tal parece que, desde los tiempos de Aristóteles, tranquiliza más imaginar *un motor*. Aunque el maestro de Alejandro Magno, en su obra *Poética*, nos enseñó que los artificios deben mantenerse fuera de la escena, le restamos puntos al anotarse un *deus ex machina*, literalmente.

Si «el desenlace ha de surgir del propio argumento», la idea de que el orden determina la vida y, recién surgido aquello, ya tiene impresa inteligencia, memoria, capacidad de respuesta, se comunica y es autosuficiente, dado que el sistema se ha diferenciado a partir del propio medio, sus cualidades deben haber emergido de él. La forma no puede surgir por completo independiente del entorno que la limita, del entorno que la ha generado. En una antigua versión de la creación, el dios Brahma crea a partir de su pensamiento, todo existe ya en él, pero solo puede comprenderlo y diferenciarlo cuando le surge de dentro, cuando lo observa: lo comprende.

Mirando, aun sin atención, comprobamos que los procesos biológicos son cíclicos. ¿Acaso no lo serán también los seres vivos? Y así, tal vez, periódicamente, lo manifestado regresa a lo invisible y de nuevo todo vuelve a empezar. El Campo se separa de su Conocedor, simplemente para que este lo pueda contemplar y comprender. O quizá para que este pueda comprenderse a sí mismo mirándose desde dentro con los ojos de fuera.

Pero, silencio ahora; me parece que en algún sitio, está a punto de abrirse una flor...

Referencias

Besant, Annie. *Bhagavad Gita*. Ed N.A 1981.

Pardilla, Julio. *El Bhagavad Gita*. Edicomunicación S.A, 1998.

Greene, Brian. *El universo elegante*. Editorial Crítica-Planeta, 2006.

Nogueroles Jové, M. (2022). *Humberto Maturana: Ciencia, educación y democracia desde la biología del amor*. *Bajo Palabra*. Revista de Filosofía, (30), 139-154.





Orfebrería CELTA

Margarita Besteiro Rodríguez

Antes de adentrarnos en el mundo de la orfebrería celta, es indispensable referirnos brevemente al «enigma celta». Muy sucintamente, podemos decir que la civilización celta aparece en la historia en torno al siglo VI a. C. y desaparece en el siglo I d. C. a causa de la presión combinada de romanos, germanos y dacios.

Es decir, en torno a los siglos VI y V a. C., un grupo humano, que había desarrollado una cultura muy avanzada en el principio de la Edad de Hierro (cultura de Hallstatt), deviene una civilización (¿se tornó eficaz?) y comienza un movimiento migratorio, de personas indudablemente, pero sobre todo de ideas, que le lleva a ocupar un área geográfica inmensa, desde Irlanda a Polonia y desde España a Turquía, absorbiendo y «celtizando» a los pueblos de estadios culturales menos avanzados y fundiéndose con los más avanzados, creándose nuevas culturas, como en el caso de los celtíberos o celto-ligures.

La civilización celta desaparece paulatinamente desde el siglo I (Galia) hasta el XII (Irlanda), pero la cultura celta permanece subyacente durante siglos en buena parte de Europa. En oposición a la grecolatina, es responsable del movimiento de vaivén que caracteriza el arte europeo (Edad Media-Renacimiento-Barroco).

El pueblo celta no es un pueblo nómada, sino que es, en esencia, un pueblo agricultor —incluso hay arqueólogos que los consideran como los mejores agricultores del mundo antiguo—, pero es indudable su amor por la movilidad y las migraciones de años e incluso de siglos que protagonizaron por toda Europa. Esta movilidad, unida al hecho de que su culto se desarrolle en los espesos bosques y que, al menos en sus primeros tiempos, no representaban a sus dioses, no incentivó el desarrollo de la arquitectura y sus artes afines, la escultura y la pintura. Desarrollaron, por tanto, las artes «transportables», es decir, las auditivas y la orfebrería.

Los celtas tenían un gran amor por lo bello y, en opinión de los escritores grecolatinos, concedían gran importancia a la exhibición de sus riquezas materiales. La habilidad de los orfebres para crear objetos de gran belleza fue considerada por los otros celtas como un don casi mágico, pues consideraban que existía un vínculo especial entre la acción creadora y la magia. Por este motivo, gozaban de ciertas prerrogativas, tales como entierros especiales.

Hablar de la orfebrería celta, como de cualquier otra faceta de su cultura, se convierte en un tema espinoso a causa de lo dilatado de su cultura en el espacio y en el tiempo. No obstante, vamos a tratar de aproximarnos a ese mundo de belleza que constituye la orfebrería celta.

La técnica

La orfebrería entre los celtas constituye una actividad especializada debido al dominio de la tecnología que requiere su trabajo y a la serie de conocimientos que se necesitan, y que son producto de la experiencia o de un largo aprendizaje.

Las técnicas de orfebrería celta no difieren con respecto a las utilizadas en otras partes del mundo antiguo, así como con las que se desarrollan en la actualidad.

La primera fase del proceso es la fundición del metal para eliminar impurezas y conseguir la homogeneización del material; a continuación, se vierte en un recipiente preparado con antelación para darle la forma determinada. En el caso de realizarse piezas huecas, se utiliza la técnica de la cera perdida, que consiste en el moldeo inicial en cera de abeja de un núcleo con la forma deseada, que luego se recubre de arcilla, obteniéndose de esta forma un molde de fundición en hueco al derretir y eliminar la cera del interior. Luego, se vierte el oro fundido que, al solidificarse, reproduce la forma del núcleo. Los moldes solo se pueden usar una vez, pero pueden fabricarse varios a partir de un único modelo de cera.

Una vez separado del recipiente, se procede al martillado y batido para eliminar las rebabas y los restos de fundición y conformar la pieza definitiva.

El martillado consiste en golpear directamente el metal con un martillo sobre una superficie adecuada, a fin de que tome la forma que se quiere conseguir. Normalmente, este método se utilizaría para obtener alambres o formas macizas. El batido se diferencia del martillado en que, para esta técnica, es necesario interponer un material flexible (cuero o tela) entre el material y la herramienta empleada para evitar huellas y roturas en el metal; suele utilizarse para conseguir láminas finas. Con estas técnicas es necesario alternar el recocido (regeneración y cristalización del metal mediante calentamiento a una temperatura sensiblemente inferior a la de fundido) para evitar que el metal pierda la maleabilidad y se vuelva quebradizo con el consiguiente riesgo de fracturas o roturas.

Una vez terminada la pieza, se limpiaba el metal por abrasión, con materiales como la arena, y se pulía por fricción.

Técnicas decorativas empleadas

* Chapado: recubrir el exterior de una pieza con láminas o baño de oro sobre otro metal más pobre.

* Embutido: realización de motivos por el anverso del material, apoyado sobre un cuerpo ya en relieve. Esta técnica se trabajaría siempre sobre un soporte blando pero consistente; por ejemplo, una mezcla de cera y arcilla.

* Esmaltado: revestimiento del metal por aplicación de sustancias vítreas, principalmente silicatos o boratos de sodio, potasio, calcio y plomo junto con óxidos que proporcionan el color. El esmalte se funde y, posteriormente, vitrifica. La técnica utilizada por los celtas es la llamada «*champlevé*» (excavado), en la que la lámina de soporte se excava según un diseño previo, llenando con esmaltes policromos los huecos así obtenidos.

* Estampado: se trata de presionar a golpe de martillo sobre la superficie del reverso de una lámina con un punzón que lleva en su extremo el dibujo que se quiere reproducir en relieve. La estampación puede hacerse: mediante molde, llevando la plancha metálica el dibujo en hueco sobre la que se presiona la lámina; por impresión, apoyando el metal sobre una base lisa resistente para que, al golpear con el punzón, la marca aparezca claramente por el anverso y débilmente por el reverso; repujada, cuando se golpea contra una depresión practicada en una pieza o soporte blando o contra un soporte duro tallado de forma especial, de modo que la imagen aparece por las dos caras de una pieza. La estampación se utiliza muchas veces usando estampillas individuales con diversos motivos que se combinan.

* Filigrana: consiste en soldar finos hilos de oro a una lámina o superficie de una pieza formando motivos decorativos. Presenta dos variedades, la denominada «sentada» cuando los hilos se sueldan sobre una base, y «al aire» o «calada» si los hilos se unen entre sí, sin base.



* Granulado: consiste en soldar gránulos o esferitas de oro a una superficie, formando motivos diversos. El tamaño de estas esferas es a veces inferior a 0,14 mm. También se puede soldar polvo de oro; de esta forma, se consigue un menor tamaño en las esferitas, pero el resultado es de inferior calidad.

* Nielado: esmaltado en negro a base de una mezcla de bórax, plomo, azufre y cobre.

* Puntillado: dibujos repujados formados por puntos y no por líneas.

* Repujado: realización de motivos con un cincel desde el reverso del material de forma que salgan en relieve por el anverso.

Los celtas fueron hábiles también en todo tipo de aleaciones, no solamente en la clásica de bronce (cobre y estaño), sino que utilizaron también latón (cobre y zinc), tumbaga (cobre y oro), peltre (plomo y estaño) y electro (oro y plata).

Estilo artístico

A través de los siglos, el arte celta evocó un mundo denso y cambiante en el que nada es lo que parece a primera vista: un mundo poético y artístico. La estética celta viene caracterizada por un conjunto original de cualidades: facultad de asimilación acompañada de una instintiva potencia de transformación, predilección por las flexibilidades dinámicas y las creaciones híbridas, por el deslizamiento de lo real a lo ideal, pero con un gran rigor subyacente.

El estilo ornamental de la cultura de La Tène siguió siendo la característica dominante de las obras en metal, pero también de las tallas de madera y de la ilustración de manuscritos en Gran Bretaña e Irlanda quince siglos después. Se trata de un estilo impetuoso, imaginativo, pero también preciso, consistente en motivos florales y símbolos abstractos. Los elementos ornamentales más comunes eran el nudo, las lacerías, los trenzados geométricos, espigados, aspas, triángulos punteados y el uso de las inconfundibles y enérgicas líneas curvas del arte celta, que dieron a sus figuras un relieve extraordinario y que generan meandros, semicírculos, ondas, esvásticas redondeadas (tetrasqueles), trisqueles, postas encadenadas, ruedas, helicoides, espirales y círculos concéntricos o con un punto central muy resaltado, motivos todos ellos de carácter heliomorfo.

El arte celta es puramente ornamental, sin intención narrativa por parte del artista. En lugar de representaciones de aventuras heroicas como las que encontramos en el antiguo arte griego, los celtas capturaban la atención del observador mediante complicados dibujos de líneas entrelazadas. Estos dibujos van desde el simple trenzado de varias líneas hasta las más complejas fantasías inspiradas en la naturaleza. Abundan los dibujos de motivos vegetales conseguidos a base de zarcillos, flores de loto, rosetas, palmetas y guirnaldas. Cuando aparecen formas animales o humanas, las convencionales representaciones naturalistas del arte clásico occidental se dejan a un lado, y en su lugar, el artista interpreta la naturaleza a través de una sorprendente estilización de formas. La materia puede difundirse y convertirse en forma. De este modo, una planta se transforma en un rabo, se ondula y desarrolla una cabeza, patas o pezuñas, dando lugar a animales extraordinariamente flexibles que se devoran mutuamente.

Este apogeo de las obras decoradas primero con motivos florales y posteriormente con este estilo plástico que combina temas abstractos, vegetales y lacerías geométricas de gran originalidad, animales fantásticos, mitad monstruos, mitad humanos, se corresponde con un mundo mitológico abstruso, fruto de una inspiración arrolladora, de una libertad artística y de una depurada técnica.

Los diseños complejos y la proclividad a lo fantástico sustituyen el naturalismo mediterráneo, reflejando las características de su propio temperamento, su atrayente ambigüedad. Se trata de un estilo lejano del primitivismo y la simplicidad, refinado en pensamiento y técnica. Muy a menudo, en contraste con el arte clásico, el artista evita el uso de la línea recta.

La penetración de la religión en las esferas de lo decorativo se evidencia en la aparición de elementos simbólicos —como la cabeza o la máscara humana, animales sagrados como el jabalí, la serpiente cornuda, el cisne, el caballo, el cuervo, el ciervo, el toro— en los más diversos objetos.

El misterio de los rituales religiosos de los druidas estaba en el fondo del pensamiento celta, y esto también debe de haber contribuido a la tendencia a evitar la representación directa y naturalista de seres humanos y animales.

No obstante, la extensión de la cultura celta en el tiempo y en el espacio dio lugar a modalidades o diferencias artísticas de unas partes a otras. Las diferencias más señaladas son:

* En la utilización del color: en la zona ibérica (Cantabria, Asturias, Galicia y norte de Portugal), la decoración en distintos colores se obtiene combinando metales de distinto color, tales como plata y oro, y en ocasiones, nielando las piezas. En el territorio continental (Galia) es más abundante la utilización de productos preciosos no metálicos, tales como ámbar, coral, hueso, marfil, etc. En el territorio insular (Inglaterra e Irlanda) sobresalen por su importancia los esmaltes, quizás como influencia normanda, y la incrustación de piedras preciosas, puesta fuertemente de relieve por los relatos galeses e irlandeses recogidos en la Edad Media, tales como el «*Mabinogion*» y el «ciclo de los Ulaidh».

* En la utilización de los motivos ornamentales: así, podemos decir que en España y Portugal predominan los motivos geométricos y las curvas, mientras que los motivos vegetales y animales quedan reducidos casi exclusivamente a los ornitomorfos y los jabalíes. La mayor abundancia de motivos florales y vegetales se da en Francia, mientras que Irlanda, Escocia y Gales se convierten en el paraíso de los entrelazados, que pasan a los ornamentos cristianos durante la Edad Media.

Objetos artísticos

El objeto de joyería más valioso para los celtas eran el torques. Se trata de un collar rígido que nobles, guerreros, druidas y otros personajes sobresalientes de la sociedad llevaban alrededor del cuello. Los torques se realizaban en una gran variedad de materiales y tamaños. Algunos consistían en un tubo hueco, y su ligereza y flexibilidad permitía que pudieran ser abiertos y retirados del cuello. Otros, en cambio, estaban hechos de gruesas varillas de oro retorcidas o de hilos de plata, y eran grandes, pesados y tan



aparatosamente decorados que quedaban reservados para ritos ceremoniales. En este sentido, podemos destacar un torques depositado en el museo de Lugo de 1812 gramos de peso.

El objeto de joyería más popular entre los celtas fue la fíbula, que llevaban tanto hombres como mujeres y que eran a la vez un medio práctico de sujetar la ropa y un talismán mágico. El valor de estas fíbulas dependía de su decoración, que en ocasiones incluía incrustaciones de esmaltes y de piedras preciosas.

Los celtas produjeron además gran variedad de objetos ornamentales de oro, como brazaletes, pendientes o arracadas, pulseras y aros para los tobillos. El artista celta también elaboraba otras piezas profusamente decoradas, como cierres, hebillas, amuletos, aros para cinturón y otros objetos relacionados con la vestimenta y la joyería como peines y espejos. Los espejos estaban grabados en su cara posterior con delicados y complejos dibujos curvilíneos casi simétricos.

Los celtas dedicaban gran parte de su tiempo y esfuerzos a decorar sus armas y armaduras, hacia las que mostraban una actitud casi reverencial. En la mitología celta, algunas armas extraordinarias poseían cualidades mágicas y estaban dotadas de una personalidad propia: espadas capaces de cortar en dos la cima de una montaña, escudos que daban la voz de alarma si sus dueños estaban en peligro, etc. Los jefes celtas debían de estar muy familiarizados con estas leyendas, y muchos de ellos ponían nombres a sus propias armas; la espada era un título de honor y generalmente tenía un nombre que solo era conocido por su dueño.

Los arqueólogos han descubierto dos clases diferentes de armas y armaduras celtas. En primer lugar, aquellas piezas creadas para el campo de batalla; en segundo lugar, las pensadas especialmente para usos rituales, como ofrecimientos a los dioses, o para ser



enterradas junto a los individuos de alto rango. Las primeras aparecen siempre golpeadas y mostrando las cicatrices del combate, mientras que las otras se presentan relativamente intactas.

El arma principal del celta era la pesada espada de hoja larga. El gran tamaño de la hoja hacía necesaria una empuñadura proporcionalmente grande, y en ella concentraban los artistas todo su afán decorativo, que incluía muchas veces incrustaciones de materiales preciosos, como marfil o ámbar, o estaba coloreada por medio de esmaltes. También las vainas están profusamente decoradas.

Los escudos celtas suelen ser largos y planos, aunque también se han encontrado ejemplares circulares. Solían estar realizados en bronce, algunos cubiertos con láminas doradas. Los artesanos decoraban el anverso de los escudos ceremoniales con dibujos muy elaborados. En ocasiones destacan sobre el fondo plano del escudo adornos de cristal o esmalte. En muchos casos, solo ha llegado hasta nosotros el medallón central, lo que sugiere que el resto del escudo estaba hecho de materiales perecederos (madera, cuero).

El empleo de materiales caros y complicada decoración era todavía más común en la fabricación de cascos. Muchos constaban, además de la parte superior semiesférica, de protecciones laterales móviles para los pómulos, otra protección para la nuca y en lo más alto del casco una pieza en la que se sujetaba un penacho o cresta. La cresta que destacaba en lo más alto del casco tenía a veces forma de jabalí, símbolo de poder y fortaleza en la sociedad celta. Los dibujos geométricos a base de curvas solían cubrir la superficie de toda la pieza, que en algunos casos había sido recubierta con láminas de oro y tachonada con trazos de coral o cristal coloreado. Otros cascos tenían sobria

decoración pero formas más complejas, tales como los apuntados, tan comunes en la Galia durante el siglo V a. C. o el casco de bronce con dos cuernos iguales pertenecientes al siglo I a. C. Los cuernos simbolizaban la agresividad y la virilidad, lo que los convertía en el complemento ideal del atuendo guerrero.

Los celtas gustaban de exhibir la maestría de su arte en los objetos de uso más diverso que aparecen decorados con asombrosa creatividad: alfileres, vasos, monedas, jarros, cubos, arreos, piezas de carro y, sobre todo, calderos son algunos utensilios ordinarios cuya belleza se resalta por medio de cabezas estilizadas y máscaras, delicadas representaciones zoomórficas y dibujos a base de líneas curvas.

Posteriormente, en la Irlanda e Inglaterra cristianas cobran una importancia especial los objetos destinados al ritual cristiano: cruces, cálices, patenas, relicarios, báculos, campanas, etc.

Significado de las joyas

Los temas recurrentes de la mitología celta nos proporcionan valiosa información sobre las preocupaciones de su civilización. En todos los mitos destaca el interés por la belleza y todas sus formas de expresión física. Cuando los guerreros van a entrar en combate, se hace mención a sus vestimentas de colores atractivos, a sus joyas refulgentes y su pelo encrespado, que son símbolos del rango del héroe. Las heroínas, a su vez, muestran su estatus en la escala social mediante la complejidad del peinado, resaltando con ricas joyas la blancura de su piel. La vistosidad del arte celta refleja una sociedad que concedía gran importancia a la ostentación de la riqueza personal.

Así, los escritores grecolatinos nos han transmitido una idea de los celtas como de hombres vanidosos e infantiles con un gran amor por el oro y la exhibición de su riqueza, pero los hermosos objetos metalarios de los celtas no solo tenían el significado de prestigio u ornato, sino que tenían una significación mucho más profunda. Prueba de ello es que una gran parte de los objetos que han llegado hasta nosotros no han sido encontrados en los enterramientos, sino en depósitos votivos ofrecidos a las divinidades, fundamentalmente en lagos, ríos, pantanos, pozos, manantiales, arroyos, etc., sin olvidar los muchos saqueos de templos realizados por los romanos, de los que se hacen eco los escritores clásicos.

Aunque se han ofrecido a las divinidades muchos tipos de objetos, destacan por su número e importancia los torques, armas (ofensivas y defensivas) y monedas. Nos fijaremos en particular en el torque, elemento que cobra tanta importancia en el mundo celta que llega a ser considerado el símbolo de dicha civilización.

En ocasiones, se ha llegado a decir que el torque es un ornamento masculino, pero existen multitud de pruebas que demuestran que el torque también era portado por mujeres. Entre ellas:

- * Escritores grecolatinos: «La reina Boudicea llevaba un torque de oro» (Dion Casio).
- * Relatos galeses: «La joven llevaba un torque de oro en el que había piedras preciosas y rubíes» (*Mabinogion*).
- * Arqueológicas: enterramientos femeninos, como el célebre de la princesa de Vix.



* Plásticas: en el caldero de Grundestrup (cuya fabricación por artistas celtas es muy discutible, pero cuyas imágenes son una representación del universo mítico celta) todas las divinidades femeninas y algunas masculinas portan el torques.

Pero lo que es indudable es que la utilización del torques varió a lo largo de los siglos. Así, podemos apuntar algunos datos sobre la utilización del torques.

En la protocéltica cultura de Hallstatt, los torques se han encontrado principalmente en tumbas masculinas, aunque no puestos en el cuello sino, en la mayor parte de los casos, colocados sobre sus vientres o en sus manos.

Poco a poco, coincidiendo con la cultura claramente celta de La Tène, empieza a decaer el empleo del torques masculino —es posible que sustituidos por las armas, ya que en este momento aumenta la cantidad de armas que aparecen en los enterramientos masculinos— y a aumentar el empleo femenino del torques hasta hacerse mayoritario.

La masiva cantidad de torques encontrados en tumbas femeninas de algunos cementerios de La Tène en el siglo III a. C. lleva a los arqueólogos a afirmar que la mitad de las mujeres llevaba torques al menos desde la adolescencia.

Entre los siglos II y I a. C., el torques se convierte en un símbolo guerrero; así desaparece paulatinamente de las tumbas femeninas y aumenta en las masculinas. Este significado guerrero es recogido en el Imperio romano y en el siglo I d. C., quizá por la presencia masiva de soldados de origen celta en las legiones romanas; se convierte en una condecoración para los cuadros más bajos de la legión (de centurión para abajo). Estos torques romanos son significativamente más pequeños que los usados por los celtas, dado que los romanos no los cuelgan al cuello, sino que los colocan suspendidos de los

hombros, como podemos observar en estelas funerarias que representan al difunto con sus condecoraciones militares. Esta condecoración puede concederse también a una legión entera, que recibe entonces el nombre de «torquata» o incluso «bistorquata», como se puede constatar en el nombre de las legiones romanas que aparecen en la columna Trajana.

En la Céltica Insular, el torques es un distintivo del poder y los relatos nos muestran el torques en los cuellos de reyes, príncipes, princesas y diferentes nobles. También aquí aparece la idea de que es el rey quien otorga a un noble el honor de portar el torques. En esta línea, es curioso el relato de la vida de san Brandán, en que el último rey residente en Tara, Dermont Mac Cerbheoil, «vio en sueños a dos ángeles que le desposeyeron del torques que llevaba al cuello y se lo entregaron a un extranjero». Cuando el rey conoció a san Brandán, reconoció al extranjero de su sueño. Este relato parece aludir a una transmisión de poderes: el poder de comunicación con los dioses pasa del rey al santo cristiano.

También en los relatos galeses encontramos la relación de los druidas con el torques, como muestran estos versos de Myrddin (Merlín): «en la batalla de Arderyd yo llevaba un torques de oro».

Todos estos ejemplos y muchos más nos llevan a afirmar que el torques es un elemento mágico y sagrado.

En primer lugar, por su forma: el torques tiene la forma del arco iris, que en todos los pueblos ha sido considerado como el camino de comunicación entre los hombres y los dioses. Desde un punto de vista físico, el torques es un toroide circular que provoca en su interior un campo magnético nulo (recordemos la importancia que tiene en todo el terreno de la magia el estar libre de campos magnéticos externos).

El torques es un atributo de la divinidad: se le entrega como ofrenda y aparece además en múltiples imágenes que nos han quedado de las divinidades celtas, tanto en piedra (estela de Reims) como en bronce (ídolo de Bouray); algunas divinidades celtas como Cernunnos o Rosmerta no aparecen nunca sin un torques. En el caldero de Gundestrup, por ejemplo, Cernunnos lleva un torques en el cuello y otro en la mano. También se han encontrado torques de bronce y de oro colocados al pie de estatuas en piedra de divinidades, y algunos surcos y restos encontrados en el cuello de otras estatuas de piedra permiten suponer que originalmente llevaban un torques de metal.

El torques era un elemento de protección. Esto hace que su uso se extienda al estamento guerrero. Los escritores y la estatuaria grecolatina nos presentan a los guerreros celtas luchando desnudos y portando un torques en el cuello, pero no hay que olvidar el carácter mágico de la desnudez en el mundo celta. Curiosamente, el empleo masivo del torques por parte de los guerreros se produce en un momento en que las guerras celtas dejan de ser guerras de conquista y se convierten en guerras de supervivencia frente a un enemigo que hace peligrar su cultura y su religión ¿Adquiere en ese momento la guerra un cierto carácter sagrado?

Los torques son un símbolo de poder, por lo que son atributos de reyes y druidas, pero no hay que olvidar que son los dioses los que otorgan el poder.



Conclusión

Hasta aquí hemos hecho un breve recorrido por distintos elementos de la orfebrería celta (técnicas, estilos, historia), pero es indudable que detrás de la aparente finalidad ornamental de todos esos objetos se esconde la vida cotidiana de un pueblo que trataba de llenar cada elemento que le rodeaba de símbolos que le recordasen y le permitiesen comunicarse con sus antepasados y sus dioses.

Todavía hoy, cuando observamos en las vitrinas de los museos un torques, quedamos maravillados por su perfección y nos preguntamos cómo eran capaces de realizarlo. Sin duda, dedicaban mucho tiempo a su realización, más del que podamos imaginar; probablemente, los artesanos-magos dedicados a esta labor no lo hacían con una finalidad lucrativa, sino que eran muy conscientes del valor del objeto que creaban. Y también es muy probable que los que portaban estos objetos no los llevasen con un fin exclusivamente decorativo o de diferenciación de grupo social, sino como elementos de protección mucho más sutiles.

En fin, son tantas las incógnitas de este pueblo que realizar este pequeño trabajo de investigación ha significado el abrir nuevos interrogantes sobre los celtas.

Tampoco podemos olvidar la importancia del estudio de las artes «menores» para conocer un poco más a los pueblos que nos precedieron.

Bibliografía

El oro y la orfebrería prehistórica de Galicia. Ed. Diputación de Lugo.

Los celtas: artistas y bardos. Ed. Edimat.

CASTRO PÉREZ, L. *Los torques de los dioses y de los hombres*. Ed. Vía Láctea.

MARKALE, J. *Los celtas*. Ed. Taurus.



Ayudando a ver

El arte está ahí, en todas partes, rodeándonos. El ser humano lo ha creado porque nació con él, porque su alma siempre se ha desbordado en la belleza. Plasmó la hermosura y nos la dio como regalo eterno.

Pero no siempre sabemos verlo, y el no verlo es no apreciarlo. Desperdiciamos, pues, una buena parte de la obra del artista.

Nos proponemos, con este trabajo, ayudar a ver. Ayudar a saber qué es lo que tenemos que mirar. Y con ello, saborear hasta el fondo el magnífico banquete del arte, tomando como punto de partida los cinco pares de conceptos en que se puede condensar la evolución:

- * 1. De lo lineal a lo pictórico.
- * 2. De lo superficial a lo profundo.
- * 3. De la forma cerrada a la abierta.
- * 4. De lo múltiple a lo unitario.
- * 5. De la claridad absoluta a la relativa.

La pintura: de lo lineal a lo pictórico

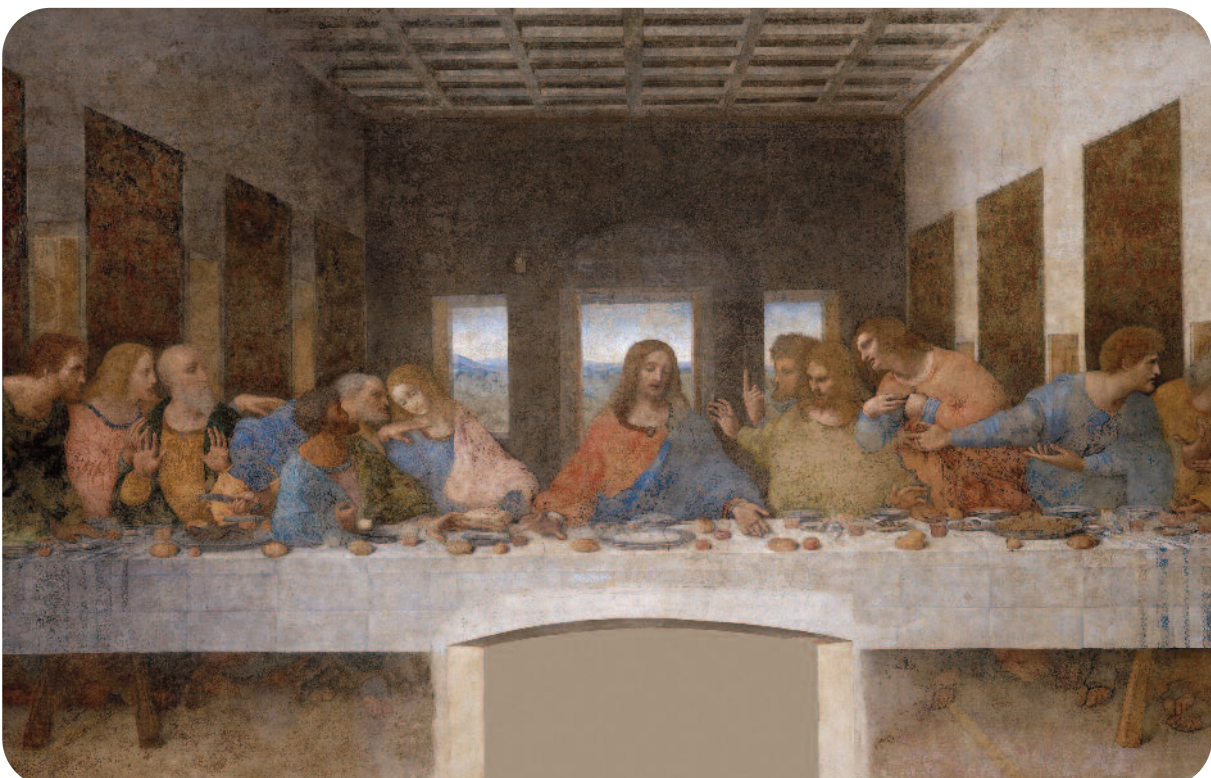
Lo pictórico es difícil de concebir sin lo lineal, pero no es necesariamente superior. La línea no significa más que una parte de una cosa y el contorno no puede separarse de lo contenido. Tan pronto como se despoja a la línea de su poder confinante, empiezan las posibilidades pictóricas. Parece que cada rincón empieza a animarse a impulsos de un movimiento misterioso. La forma comienza a jugar; luces y sombras constituyen un

elemento de por sí. El artista de la Antigüedad entendía que lo lineal ofrece las cosas como son, y lo pictórico como parecen ser. El estilo lineal es el de la precisión plástica; el pictórico se aparta de la realidad, no reconoce los contornos continuados, sino los colores yuxtapuestos.

El contraste que se evidencia entre los estilos lineal y pictórico responde a dos actitudes ante el mundo fundamentalmente distintas: la forma precisa frente al fenómeno cambiante; lo permanente frente al movimiento; las cosas por sí mismas o en su conexión con el entorno; lo aprehensible objetivo frente a lo inaprehensible. Solo el estilo pictórico llega a describir la belleza de lo incorpóreo.

Los ejemplos típicos del linealismo no se encuentran en los primitivos del siglo XV (llámense así a los precursores del Renacimiento), sino en los clásicos del siglo XVI. Leonardo, por ejemplo, es más lineal que Botticelli; la libertad absoluta de la línea llega precisamente en el momento en que aparece en su madurez el elemento contrario, la luz y la sombra. No es exactamente la línea lo que define el estilo lineal, sino la energía con que se obligue a los ojos del espectador a seguirla. Y, precisamente, en la pintura del siglo XVI salta siempre a la vista un vigoroso tema lineal. Podríamos poner a Durero como ejemplo de lo lineal, y a Rembrandt de lo pictórico, así como los insuperables Velázquez y el Greco, en un proceso que dura hasta fines del siglo XVIII, culminando en Goya. Y a partir de él, vuelve la línea como poder dominante.

Por ejemplo, lo que ocurre con los tejidos: los pliegues de un paño, en la interpretación lineal, constituyen un espectáculo de por sí; por el contrario, una vestimenta pictórica no desecha por completo el elemento línea, pero no permite que lleve la voz cantante; la vista se interesará sobre todo por el color de los planos. A partir del siglo XVII, al despertarse el interés por lo pictórico, se despierta también el interés por la calidad de las superficies. Es preciso sugerir su blandura, rigidez, aspereza o suavidad.



En su *Tratado de la pintura* aconseja Leonardo no encerrar la forma en líneas. En realidad, a lo que se refiere es a algo exclusivamente técnico, aludiendo seguramente al estilo de Botticelli, que había puesto de moda el contorno en negro. Sin embargo, el estilo lineal de Leonardo tiene una mayor suavidad, aunque también un mayor poder de obligar a los ojos del espectador a seguir el contorno de la figura. En el dibujo, la línea aparece como bastidor al que están sujetas las sombras; en la pintura, aparecen ambos elementos como una necesidad.

En realidad, lo que va preparando el camino a la visión pictórica del siglo XVII es la unión cada vez más fuerte de la luz y la sombra. Para Leonardo, el color es la materia preciosa que posee en sí realidad corpórea y valor propio; por eso pide que las sombras se hagan solo mediante la mezcla de negro y color base. Conocía teóricamente el fenómeno de los colores complementarios en las sombras, pero en la práctica nunca hizo uso de ello. Rubens y Rembrandt, en cambio, pasan de un color a otro distinto dentro de la sombra, en una graduación continua. El acento no cae en el ser, sino en el acontecer. En el fondo, buscan el efecto de lo indefinible. En el colorido clásico permanece yuxtapuesto y aislado cada elemento, mientras que en el estilo pictórico los colores surgen de un fondo general. Los rige una entonación.

La escultura: de lo lineal a lo pictórico

Si traspasamos estos conceptos a la escultura, evidentemente, en un sentido literal, esta no tiene líneas. Pero la escultura clásica se atiene a unos límites, no concibe una figura de la que no se pueda reconocer al primer golpe de vista su orientación en el espacio. El Barroco, en cambio, niega el contorno, no se le puede fijar en una orientación determinada. En la escultura clásica, la figura es la dependiente en cuanto que está conclusa en sí misma; en la barroca, lo esencial es carecer de esa independencia: depende por completo de su entorno, de su propio movimiento.

El contorno extraño, externo a la forma, es el contorno pictórico. Mientras que en el arte clásico se supeditan las luces y las sombras a lo clásico, en el Barroco las luces cobran vida independiente. Cuando la plástica deja de tener como esencial lo tangible, empieza a competir con la pintura en la representación del instante.

Dentro del «estilo pictórico» de la escultura, es Bernini el máximo poder artístico de Occidente. En sus personajes, no es que los planos y pliegues de los ropajes sean agitados, sino que los reflejos se oscurecen por ellos igual, exactamente, que ocurre en las luces blancas sobre las telas de Rubens, reflejando un movimiento que produce una continua impresión de cambio.

El pictoricismo barroco exige ropajes ampulosos. El linealismo clásico, desnudez.

La arquitectura: de lo lineal a lo pictórico

Si traspasamos ambos conceptos a la arquitectura, la escena permanece inmutable en el arte clásico, mientras que el postclásico produce la ilusión de que va a cambiar ante nuestros propios ojos: esta es la principal diferencia entre un edificio o espacio renacentista y otro rococó. La visión espacial será pictórica por la imagen visual que percibe el espectador; siempre que se nos presenten perspectivas, estamos en estilo pictórico.

La arquitectura pictórica se centra en que sobresalga la forma fundamental en las más variadas imágenes; en el estilo clásico es la forma la que se acentúa. Por ello encontramos muchas veces una magnífica fachada barroca en una callejuela donde apenas puede verse de frente; el movimiento de los volúmenes y sus sombras producen un efecto óptico que permite contemplarla de medio perfil, algo impensable en un frontón clásico lineal. El efecto de permanencia se sustituye por el de mutabilidad pictórico. No olvidemos que cada época capta las cosas con sus propios ojos, pero el historiador del arte debe conocer cómo piden ser vistas de por sí esas cosas.

La pintura: de lo superficial a lo profundo

El siglo XVI hace un principio de la composición planimétrica de las formas, principio que es abandonado en el siglo XVII para sustituirlo por una composición de profundidad. Aunque parezca paradójico, el siglo XVI se atiene más a la superficie que el siglo XV. Llega un momento en que la correlación de planos se rompe y el tema deja de ser abarcado en ellos, radicando la solución del cuadro en las relaciones entre los primeros y últimos términos. Hay que suponer idealmente un plano en primer término, pero que no cierre la forma planimétricamente. Aun cuando hay una serie de personajes al borde de la escena, se cuidará de que no estén en fila, sino de que la vista se vaya continuamente hacia el fondo, lo cual va siempre unido al efecto de movimiento.

Un ejemplo sería *Las lanzas* (o *La rendición de Breda*) de Velázquez: el antiguo patrón claro de disposición de las figuras principales cobra un nuevo aspecto con el continuo entramado que relaciona los primeros y últimos términos; los grupos no están dispuestos en plano, y allí donde parece que este podría afirmarse, el grupo de los dos caudillos, se esquivo enviando inmediatamente nuestra vista a las movidas tropas del fondo.

Otro tanto ocurre con *Las hilanderas*: un primer término con dos grupos simétricos y un espacio central levantado. Pero al corresponderse el centro soleado del fondo con la luz del primer término del lateral derecho, lo que realmente domina el cuadro es una diagonal de luz.

Todo cuadro tiene profundidad, pero esta actúa de distinto modo según el espacio se articule en capas o se anime con un movimiento hacia el fondo: por la dirección de la luz, por el reparto de los colores, por la disposición de las figuras o por la perspectiva en el dibujo. Leonardo hace especial hincapié en que se deben resaltar los claros sobre los oscuros, y a la inversa: es muy importante poner lo oscuro en primer término, porque la vista busca siempre lo claro y, por tanto, se irá hacia el fondo.

Hacia el año 1500 se impone en todos los países la moda de lo plano. A medida que el arte, con el escorzo y la profundidad espacial, ha ido aprendiendo a dominar los problemas, se desea más la claridad del plano, entrelazado con motivos de contraste: solo en virtud del escorzo, que nos lleva hacia el interior del cuadro, se obliga al pintor a que todo no se disponga en una superficie, pero sí a que se mantengan en ella las formas principales.

La arquitectura: de lo superficial a lo profundo

El traspaso de los conceptos «plano» y «profundo» a la arquitectura parece ofrecer dificultades, porque la arquitectura se atiene siempre a la profundidad. Y, sin embargo,



¿no es salirse del plano colocar los cimientos de soporte de un portal vueltos uno hacia el otro y no de cara al que va a entrar? Y la construcción frontal de un retablo, ¿no va siendo variada por los efectos de profundidad producidos por la superposición de formas?

Si se analiza, por ejemplo, la escalinata de la plaza de España en Roma, la profundidad espacial se hace efectiva, entre otras cosas, por la variada orientación de los escalones. El Barroco busca el efecto en la intensidad de la perspectiva.

No debemos desconcertarnos si encontramos edificios redondos en el «estilo plano». Aunque parecen obligar a caminar en derredor, no se ve efecto de profundidad, porque dan la misma imagen por todos lados.

El Barroco sustituye esta igualdad por una desigualdad que establece una parte delantera y una trasera: por ejemplo, si se antepone a la cúpula un frontis con torres en las esquinas, la cúpula parecerá retroceder y el espectador tendrá una nueva y más amplia relación espacial.

En el interior, tomamos como ejemplo la Scala Regia del Vaticano, de Bernini, donde una pequeña distancia parece como de una gran profundidad por la intercalación de rellanos y el avance de las columnas en el tramo del fondo.

El arte de la profundidad no se queda nunca en el aspecto frontal, sino que estimula la visión lateral.

La pintura: de lo cerrado a lo abierto

Entendemos por forma cerrada la representación que, con medios artísticos, hace de la imagen un producto limitado en sí mismo; y entendemos por forma abierta el producto



artístico que se refiere a algo externo a sí mismo y tiende a una apariencia desprovista de límites.

En el siglo XVI, el Cinquecento, las partes de un cuadro se ordenan en torno a un eje central o, si no lo hay, ateniéndose a un perfecto equilibrio entre las dos mitades del cuadro; las verticales y horizontales tienen un papel dominante. En el XVII, en cambio, desaparecen estos contrastes elementales. El Barroco se opone a la afirmación de un eje central, desaparecen las simetrías o se disimulan desplazando los equilibrios. En el XVI, el contenido y el marco se acomodan, de forma que parecen existir el uno para el otro. En el XVII, el contenido es extraño al marco, trata de evitarse por todos los medios su relación. El propósito de lo abierto lleva consigo la consecuencia de relegar a segundo término tanto la frontalidad como el perfil, que el arte clásico cultivó con toda su fuerza elemental.

Se tiende a no permitir que el cuadro nos «fotografíe» un trozo del mundo, sino un espectáculo momentáneo que pasa ante los ojos del espectador, y que este tiene que captar. Esta es la forma abierta frente a la inmóvil forma cerrada. Para acentuar la forma cerrada, toda dirección, luz y color son contrarrestados; en la abierta, se deja predominar uno de ellos, de modo que no resulte un estado de plenitud, sino de tensión. Un cuadro clásico se reconoce de lejos por la forma de tener la luz repartida por la superficie, el barroco puede volcar la luz en un solo lado.

En cuanto al marco, el problema reside en la amplitud con que el tema aparece dentro o es cortado por él; en el clásico, se da al espectador todo lo esencial y el marco corta únicamente cosas que carecen de importancia; en el Barroco se evita que coincida el marco con ningún elemento que pueda sugerir que la escena termina ahí. El estilo de la forma cerrada es un estilo de arquitecto; la tendencia de las formas primitivas se une

a la necesidad de orden y ley. La naturaleza es un cosmos, y la belleza es una ley revelada. Para el estilo abierto, lo importante en la forma es el aliento que le da fluidez y movimiento.

La escultura: de lo cerrado a lo abierto

Para la escultura, el problema será solo en cuanto a su colocación, o sea, con relación a la arquitectura: el pedestal, el adosamiento a la pared, la orientación en el espacio.

La arquitectura: de lo cerrado a lo abierto

En la arquitectura, lo cerrado radica en la necesidad de la estructura, la imposibilidad del desplazamiento de masas; lo abierto juega con la apariencia de lo irregular, introduce la disonancia y llega a producir el efecto de lo fortuito en la decoración; la figura arquitectónica acabada se sustituye por la que parece no estar terminada, desprovista de límites, en tensión, en movimiento. La forma rígida se transforma en fluida, a veces simplemente encorvando unos barrotes u ondulando un friso. En lo clásico, lo geométrico es principio y fin; en lo barroco, es principio, pero no fin. Es como si la materia se hubiera ablandado, se hubiera hecho más flexible en manos del artista. Es como el paso de la naturaleza inorgánica a la orgánica, de la piedra a la planta. El muro mismo abandona el ángulo recto para curvarse hacia dentro y hacia afuera, abierto a los cuatro vientos, a todas las luces y sombras.

Análogamente a lo visto en los cuadros, se van desuniendo en la decoración esta y el plano que cubre, mientras que en el arte clásico la belleza se basaba en su perfecta correspondencia. El Barroco coincide en esto con el gótico tardío, aunque lo sobrepasa.

La pintura: de lo múltiple a lo unitario

El estilo clásico logra su unidad haciendo que sus partes se independicen como órganos libres; el Barroco anula esta independencia en aras de una unificación de los motivos. No habrá contrastes absolutos, desaparece lo aislable. El movimiento unifica las formas, que fluyen de una a otra, aunque de vez en cuando surja un motivo que atraiga la mirada de forma irresistible, algo que no ocurre en el estilo clásico; no es un motivo aislable, sino el punto culminante del movimiento general de la obra, del cual es Rubens el máximo ejemplo. Pero para imprimir el movimiento en la unidad no es necesaria la agitación de la figura humana: se puede lograr simplemente con la dirección de la luz.

En el siglo XVI ya se distinguen luces principales y secundarias, pero siempre forman una trama uniforme. En el XVII, en cambio, la luz se recoge en un punto o en dos, surgidos de la unificación de la pluralidad luminosa. Cuando la luz alcanza la máxima intensidad, surge del movimiento conjunto. Solo en el Barroco pleno la luz puede surgir de un solo punto, en una habitación cerrada, por ejemplo, como ocurre en el tenebrismo.

De igual modo evoluciona el color. En el siglo XVI aparece una armonía en la que los colores se complementan por contraste. En cambio, en el estilo clásico el colorido era múltiple, separable por la vista al primer golpe. En el siglo XVI se produce una fusión tónica, los colores dan la impresión de monocromía hasta que se advierte que hay uno que destaca. Pronto va subiendo la intensidad de los colores hasta conseguir un efecto

similar al de las luces máximas, que transforma los cuadros del siglo XVII. En vez del color repartido, tenemos una nota predominante. Es como si el cuadro se «afinase» a un tono determinado de color.

La diferencia con el sistema clásico de color es que este se compone en zonas conclusas, y en el siglo XVII el efecto es de movimiento cromático dentro de una unidad: el sistema clásico no contempla la posibilidad de plasmar la escena en un solo rojo que se expande en tonos por todo el cuadro, como hace Rembrandt.

Las palabras no permiten aclarar fácilmente cómo en, por ejemplo, una cabeza, la interpretación puede ser simple o múltiple. Sin embargo, una comparación nos hará ver que en Hans Holbein las facciones se yuxtaponen, mientras que en Velázquez forman un motivo dinámico determinado.

También hay una relación unitaria del rostro con lo tectónico: el siglo XVI es el primero en presentar, con las gorras y sombreros planos, el contraste con la longitud de la cara; y a todo lo horizontal de la cabeza se le busca un contraste con, por ejemplo, la caída del cabello.

Naturalmente, esto se ve más claro en la representación del cuerpo entero. Para el estilo clásico es necesaria la visualidad clara de todas las partes. Para el Barroco no, como lo demuestra la *Venus del espejo* de Velázquez. En el clásico, la figura puede aislarse, recortarse. En el Barroco está íntimamente unida a los demás motivos del cuadro, el movimiento del fondo. Aunque solo sea a la sombra móvil del claroscuro, como ocurre con la *Ronda nocturna* de Rembrandt.

La arquitectura: de lo múltiple a lo unitario

En arquitectura, lo que el Barroco trae de nuevo es el concepto de absoluta unidad en que la parte queda anulada por el conjunto; los elementos se someten a un motivo dominante y solo el total les da sentido y belleza. Aparecen las grandes composiciones dotadas de unidad, en que sectores enteros renuncian a su independencia para favorecer el efecto del conjunto. Incluso en los elementos menores se aprecia esto: las rectas e independientes sillas de coro se unifican por arriba en un arco ondulado y ornamentado que las abarca todas; los armarios rococós casan sus puertas con grandes remates de cornisas onduladas. El mobiliario completo se adapta al conjunto de la habitación de modo que no puede entenderse por separado.

La pintura: de la claridad absoluta a la relativa

El grado sumo de claridad incluye el que sea visible hasta lo más recóndito. Es muy significativo que en *La última cena*, de Leonardo, no haya quedado bajo la mesa ni una sola de las veintiséis manos que corresponden a los presentes: Cristo y los apóstoles. En cambio, en *Los síndicos*, de Rembrandt, de los seis personajes retratados aparecen solo cinco manos. El dibujo clásico persiguió siempre la representación exhaustiva de la forma; el Barroco lo evita. Si una parte puede adivinarse, no se representará. Desaparecen también el perfil y el frente puros, y se busca «la instantánea», el momento fortuito. En el dibujo clásico, incluso los escorzos serán tratados de forma que aparezca lo más posible; Leonardo llega a sacrificar la belleza a la claridad: dice no existir verde más bello que el de una hoja de árbol al sol, pero recomienda no pintarlo «porque se



producen fácilmente sombras equívocas y se enturbia la claridad de la apariencia formal».

Los efectos disolventes de la luz muy fuerte o muy débil son problemas que en época clásica sobrepasan el arte. En el Renacimiento también se representó la noche, pero las figuras, aunque oscuras, no pierden las formas. En el Barroco, en cambio, se confunden con la oscuridad general. Según las normas del arte clásico, el color está al servicio de la forma; el Barroco pleno no lo es hasta que se redime al color de la obligación de ser ilustrador de los objetos: mientras más vida propia tiene, menos puede ser un mero servidor de la línea. Con Velázquez, el color se libera de los objetos.

Uno de los motivos favoritos de la pintura barroca consiste en vigorizar el movimiento hacia el fondo con grandes primeros términos; cuando hay un punto de enfoque muy próximo, el tamaño disminuye rápidamente hacia el fondo. A Leonardo el fenómeno le parecía inutilizable, porque la claridad pierde con ello. Aconseja un proceso lento en la disminución de los tamaños en la perspectiva.

El Barroco pasa a pleno cuando, en una escena de muchas figuras, la principal no es reconocida inmediatamente. La claridad relativa se impone a la absoluta. Se juega con el encanto de lo escondido. Una vez más Velázquez, en este punto, da la nota más alta con su misteriosa *Venus del espejo*.

Descripción de *Las lanzas, o La rendición de Breda* (Barroco)

Es de Diego Velázquez, hacia 1635 (óleo sobre lienzo), 307 cm × 367 cm. Museo del Prado, Madrid.

Ambrosio de Spínola, capitán genovés al servicio de España, a quien Velázquez conoció en el barco que le llevó a Italia en 1629, había conquistado cuatro años antes la plaza

fuerte de Breda, en los Países Bajos, plaza que defendía Justino Nassau —hijo natural de Guillermo de Orange— y que era tenida por inexpugnable.

Tras su defensa heroica, Spínola les concedió a los vencidos los honores de la guerra. Velázquez ha representado el momento en que el vencedor recibe con un ademán de benevolencia la llave de la ciudad, que le es ofrecida por el derrotado adversario: el marqués le dirige unas palabras afables mientras posa amistosamente su mano sobre el hombro del holandés, inclinado ante él.

El contraste entre vencedores y vencidos aparece magníficamente representado en las lanzas que blanden los españoles triunfadores, destacándose todo el fondo sobre un gris verdoso.

Todos los personajes son retratos, pero esas inspiraciones, ese afán de exactitud no le ha impedido a Velázquez llegar a lo grandioso y poner de manifiesto, una vez más, su sentido de las armonías coloreadas.

El arte nos acerca a Dios. Nos hace dadores. Y es preciso saber contemplar las reacciones para saborearlas en los menores detalles. Nuestro propósito y nuestro deseo, con estas líneas, es haber servido de pequeña ayuda para ello.

Bibliografía

Conceptos fundamentales en la historia del arte. E. Wölfflin. Espasa Calpe.

Historia del arte. Ernst Adam. Moretón.

Tratado de la pintura. Leonardo da Vinci. Espasa Calpe.





El comportamiento de los materiales y de los seres de los umbrales es, tal vez, más natural de lo que nos imaginamos. La costumbre que nos falta es la de aprender a mirar. Observar exactamente el límite es lo que nos permite encontrar dónde esta *Matrix* en que vivimos «comete un error». Los orientales hablarían de desvelar el *maya* del mundo, toda una aventura de profundidad y descubrimiento, porque estos puntos de contacto tienen regalos insospechados y asombrosos que nos invitan a conocer nuevas posibilidades.

Estuarios

Sabemos que el mar se nutre del agua de los ríos y del agua de lluvia. Aunque ambos tipos de agua son dulces, el agua del mar, sin embargo, es salada. Mantiene su porcentaje de sal por medio de mecanismos que se desconocen al detalle pero se consideran casi homeostáticos, es decir, la salinidad —que no es la misma en todas las partes del planeta— mantiene un promedio constante. En estos mecanismos de control, se reconoce la acción de organismos acuáticos (moluscos, cangrejos, corales), el intercambio de minerales con la roca de los fondos marinos, reacciones químicas y las corrientes oceánicas.

El caso es que se llama estuario al lugar donde ambos tipos de agua se mezclan en un cóctel único. No solo es un punto de encuentro donde conviven especies de universos distintos, sino que hablamos de una zona en constante transición, que requiere de los organismos una adaptación permanente a condiciones que cambian en cualquier momento. Lo único seguro y estable es el cambio. La envidia de nuestro momento histórico es esa capacidad de permanecer imperturbable cuando alrededor nada permanece.

A cada momento varía la cantidad de nutrientes, la salinidad y las corrientes. A la salida de un río, la turbidez también cambia y eso debe ser tomado en cuenta si se depende de la luz. Los manglares son un ejemplo de flora adaptada (tienen neumatóforos, una raíz especial que se eleva de la misma forma en que sacamos naturalmente la nariz fuera del agua para respirar). Los peces autóctonos que habitan los estuarios deben soportar esa salinidad variable, mientras que los peces migratorios deben ser capaces de adaptar su metabolismo para pasar de un ambiente a otro.

Esta capacidad de cambio —que a la evolución le ha representado millones de años en algunos casos— a los salmones y a las anguilas les demora entre semanas y unos cuantos días. Esa transición se realiza en el estuario. Estos humedales costeros también son utilizados por las aves como estación de repostaje: aguas poco profundas llenas de alimento.

La mayor habilidad de este ecosistema es que, en medio de un ambiente en constante cambio, ha encontrado el equilibrio y la armonía. Insisto, sin duda una cualidad a investigar y de la cual tenemos mucho que aprender en este momento histórico.

Reino Fungi

Los sistemas taxonómicos (de clasificación de los seres vivos) son como cómodos cajones que nos sirven para organizar. Distinguimos a simple vista aquellas pertenencias que hemos metido en cajones distintos. Reconocemos fácilmente un vegetal (porque tiene clorofila y fotosintetiza para producir alimento, no puede desplazarse de un lugar a otro y sus células tienen una pared rígida) de un animal, que no produce su propio alimento y debe obtenerlo, puede desplazarse y sus células poseen una membrana flexible.

A medio camino entre ambos, los hongos y las setas poseen características extrañas: su pared celular es rígida, pero no está formada por celulosa, como en las plantas, sino por quitina, la misma proteína que encontramos en el exoesqueleto de los insectos y los crustáceos. Se reproducen mediante esporas, como los helechos, pero al igual que los animales, no pueden producir su propio alimento.

Los árboles son famosos por su longevidad. Se sostiene que el árbol más antiguo del mundo es el Gran Abuelo, un alerce milenario que vive en Chile. Tiene más de 5400 años, unos 60 metros de altura y un tronco de casi cuatro metros y medio de diámetro. Sin embargo, en las Montañas Azules, el hongo de la miel conocido como «monstruo de Oregon» tiene ya 3000 años, su área es equivalente a 1350 canchas de fútbol y, a diferencia del Gran Abuelo, no está envejeciendo. Mientras exista alimento, el monstruo se seguirá extendiendo por todo el territorio de los Estados Unidos de América.

Algunos hongos poseen bioluminiscencia —tal como las luciérnagas o el plancton—, y los llamados mohos deslizantes se llaman así porque, efectivamente, se desplazan. El micelio subterráneo de los hongos es un ecosistema por sí mismo habitado por miles de microorganismos, gestiona gran parte del CO₂ atmosférico regresándolo al suelo (representa el sumidero de hasta el 36 % de las emisiones de combustibles fósiles de un año), prepara los suelos áridos reteniendo agua y los limpia de químicos tóxicos. Los hongos y las setas hacen asociaciones con árboles, algas y bacterias y, entre todos,

comparten defensas, alimento, agua y antibióticos. Un sistema que es todopoderoso gracias a que la unión hace la fuerza. Los pueblos antiguos, que solicitaban abundancia a la naturaleza mediante cánticos, danzas y tambores, tal vez sabían, como nosotros, que los hongos son sensibles a las vibraciones y al sonido (también a la radiación y la electricidad), y que, como todos los seres sensibles, responden.

Esponjas

Para que un organismo se desarrolle en lo *macro*, necesita más de una célula. La condición de pluricelular obliga a una organización compleja que termina formando tejidos, órganos, aparatos y sistemas. Los seres unicelulares son más sencillos, y justamente se les llama proto-zoos para ilustrar esa condición de un estado casi anterior al de las *responsabilidades* de lo que implica ser un animal. Entre unos y otros encontramos un cajón único: el de los *parazoos*, que se refiere a los poríferos o esponjas. Sus células están juntas, pero no necesariamente esa unión es permanente. Cada una mantiene, en realidad, su identidad de célula independiente. La organización —como siempre— es la clave, y el trabajo se divide por objetivos. Cada célula posee todas las habilidades y, según la función que decida ocupar, desarrollará con su especificidad características que físicamente la diferencian. Algunas se hacen planas y forman el revestimiento (como si fueran piel); otras desenrollan un cilio, un pelillo que les sirve para filtrar el agua y conseguir nutrientes; otras se contraen para regular el flujo del agua que se filtra. Algunas células se encargan de la reproducción: ellas mismas se convierten en gametos.

Sin embargo, esta actitud celular se aleja de la formación de un tejido tal como lo conocemos, porque cada célula puede *des-diferenciarse* si lo necesita; por ejemplo, si la cortan o si la obligan a cambiar de la forma. Citando un caso, si alguien decidiera



licuar una esponja y hacerla pasar por un colador... no pasaría mayor cosa. Simples cosquillas. La esponja mantiene la vida adaptando su vieja forma y organización a otra nueva. El biólogo marino que diseñó la caricatura de Bob Esponja ha parodiado más de una vez esta capacidad.

Plasma

En 1928 Irving Langmuir utilizó la palabra *plasma* para definir un gas tan caliente que sus átomos habían perdido electrones (tal vez los núcleos necesitaban usar las manos para abanicarse). Tal como ocurre en la sociedad, al calor se pierde neutralidad y las cosas se cargan, se polarizan. En química ocurre que se forman iones (átomos cargados). Estos iones libres ayudan a que la transmisión de electricidad sea eficaz (los gases normales no transmiten la electricidad). El plasma también responde a campos electromagnéticos. Antes del año 2000, el exastronauta costarricense Franklin Chang-Díaz desarrolló el motor de plasma VASIMIR (*Variable Specific Impulse Magnetoplasma Rocket*), que utilizaba estos campos no solo para fabricar el plasma, sino también para confinarlo: una especie de fábrica-recipiente-motor totalmente virtual. Sin embargo, al plasma, las capas superiores de nuestra atmósfera pueden contenerlo sin ayuda de científicos, y es el estado en que se encuentran las estrellas.

A diferencia del quinto estado de la materia, el condensado o hielo de Bose-Einstein (un gas congelado más allá de los -273 grados centígrados), el cuarto estado de agregación que es el plasma no fue inventado: fue descubierto.

Nanomateriales

¿Alguna vez has descubierto el sabor tan distinto que tiene un queso según el corte que se hace de él? Y es que las características con que apreciamos un sabor vienen dadas



por una suma de variantes: color, olor y, especialmente, la textura de un alimento (las papilas gustativas son sibaritas sumamente táctiles). A esto se refieren cuando nos hablan de las propiedades organolépticas: las que percibimos a través de los sentidos. La técnica moderna ha sido capaz de amplificar nuestros sentidos a niveles que permiten observar y pesar cosas muy pequeñas o percibir lo lejano. Gracias a los aparatos, descubrimos —al igual que una patata gruesa y una delgada nos saben distinto, nos crujen distinto y tienen colores distintos—, que ocurre esto mismo con el resto de la materia.

Las partículas en las que una de sus dimensiones ya es menor de 100 nm (0,1 micras) se conocen como nanomateriales (imaginemos que una célula suele tener entre 10 y 20 micras). No solo son materiales enanos, sino que además de su tamaño reducido, poseen efectivamente características distintas a las del mismo material en tamaño grande (*bulk*), es decir: los materiales másicos. Sus puntos de fusión, su color, fuerza o capacidad magnética son diferentes. Es como si hubiéramos creado un material nuevo.

¿Nuevo de verdad? Escalofría saber que los antiguos tal vez los conocían mejor. La reliquia romana del siglo IV d. C. que representa la muerte del rey tracio que prohibió el culto a Dionisio (copa de Licurgo), además de ser una artesanía hermosa, cuenta con nanopartículas de oro y de plata incrustadas. Quiere decir que los artesanos redujeron estos metales a un tamaño mil veces más pequeño que un grano de sal. La copa refleja colores distintos según que la luz la atravesase desde fuera o salga de dentro de ella (como si pusiéramos una vela). También se sabe que los egipcios y los chinos antiguos utilizaron nanomateriales para cosmética y medicina además de para fines artesanales, tal como hacemos hoy.

Está claro que la materia y la vida son atrevidas; no solo no temen cruzar las puertas, sino que tal vez, para ellas, las puertas no existan del todo.

Los seres humanos disfrutamos clasificando y organizando, dos pasatiempos de la mente. Nos encanta ponerle nombre a las cosas y separarlas en gremios (*las grullas y las no grullas...*); sin embargo, pareciera que la vida insiste en decirnos que esas separaciones son ilusorias. Cuando los antiguos amerindios o los celtas hablaban de la naturaleza y de todos los elementos y criaturas como un sistema conectado, un todo, cuando Francisco llamaba *hermano* a su lobo, tal vez esa vivencia era mucho más real que la de un mundo que lucha por separar las cosas. Los umbrales y las puertas, si acaso existen, estarán para cruzarlos. Y cuando todos los crucemos, tal vez nos encontremos juntos en el mismo lugar. Tal vez, ese día, habremos llegado a casa.

Bibliografía

Plotino. *Enéadas*. Ed. Aguilar.

I-Ching. Libro de las mutaciones. Ed. Sudamericana Buenos Aires S. A, 1977 .

Tesis *Síntesis de nanopartículas metálicas y zeolitas para catálisis y separación de gases*. De Sonia Domínguez Domínguez para optar al doctorado en Química Inorgánica por la Universidad de Alicante en 2011.

Schwartzberg, L. (director).(2019). *Fantastic Fungi* [Documental]. Moving Art. Netflix.



IBN GABIROL: *La fuente de la vida*

Miguel Artola Molleman

Ibn Gabirol

Salomón Ibn Gabirol fue un brillante filósofo, místico y poeta judío que vivió en el siglo XI en el al-Ándalus de los reinos de taifas. Sin duda, fue uno de los más brillantes neoplatónicos de la Edad Media y una personalidad de enorme interés, realmente brillante en varios campos del conocimiento.

En 2021 se conmemoró el milenario de su nacimiento. Fue uno de los más destacados representantes de la filosofía durante la Edad Media.

Breve contexto histórico

Tras el gobierno de Almanzor, a comienzos del siglo XI, el Califato de Córdoba experimentó un proceso de enorme conflictividad interna, que desembocó en rebeliones y guerras civiles que acabaron con su unidad y prosperidad. La propia ciudad palaciega de Medina Azahara, construida por Abderramán III, y la posterior Medina al Zahira, construida por Almanzor, fueron saqueadas y destruidas en estas guerras. Las famosas bibliotecas de la ciudad fueron también, en algunos casos, quemadas, y en otros, se trasladaron a otras ciudades o se vendieron. El califato desapareció entre violentas convulsiones. Córdoba fue asediada y asaltada en 1013. Las tensiones religiosas y entre los grupos étnicos dominantes provocaron la ruptura en múltiples reinos independientes, y el propio califato se disolvió oficialmente en 1031, aunque realmente desde 1010 ya no existía como tal.

Surgieron unos treinta reinos de taifas de diferente tamaño y fuerza, en gran parte a partir de las marcas fronterizas y de las provincias o «coras» preexistentes. Las tres marcas fronterizas con los reinos cristianos eran distritos de mayor tamaño, con mayores recursos militares y económicos. Eran las llamadas Marca Inferior, con capital

en Mérida, la Media con capital en Toledo y la Superior en Zaragoza, y detrás de ellas, los nuevos reinos de taifas eran de mucho menor tamaño y fuerza. En unos se impusieron los grupos árabes, en otros los bereberes magrebíes, los propios musulmanes andalusíes y, por fin, y en algunos, especialmente en las ciudades del este peninsular, los grupos de tropas mercenarias eslavas que el califato y Almanzor habían cuidado como sus fuerzas de élite.

Durante el siglo XI las pugnas y cambios de alianzas entre estos reinos fueron continuas, recurriendo en muchas ocasiones a la ayuda de los reinos cristianos del norte. Estos, a su vez, les ayudaban gustosamente en estas querellas, cobrándoles un buen precio, las llamadas «parias», que también debían ser satisfechas para evitar sus ataques, en una suerte de pago por «protección» forzada. La línea de defensa frente a estos reinos cristianos la mantuvieron las tres taifas fronterizas durante cincuenta años. Cuando cayó Toledo en 1085 ante Alfonso VI de Castilla y León, supuso un fuerte impacto en todo al-Ándalus, y pronto pidieron ayuda a los almorávides del norte de África.

Sin embargo, frente a esta inestabilidad política y debilidad militar, estos reinos mantuvieron la pujanza económica y, especialmente, cultural del califato en sus territorios, constituyendo esta época una de las de mayor vitalidad cultural y artística. Y ello no solo en los reinos musulmanes, sino también en los reinos cristianos, pues es en este momento cuando empezó a tomar vigor el camino de Santiago y a llenarse de construcciones románicas a lo largo de él. Pero en cuanto a las ciencias, como astronomía, matemáticas, medicina, historia, farmacia, geografía, o en literatura, el número de autores y sus realizaciones fueron espectaculares.

También fue una época dorada para el pueblo judío en al-Ándalus. Esta había comenzado el siglo X con la gran figura de Ibn Shaprut, durante el reinado de Abderramán III y todo el relanzamiento del «gaonato» en Occidente, es decir, de la religiosidad y tradición cultural hebrea frente a la dominante hasta ese momento de Babilonia. Realmente, la idea de la convivencia de las tres culturas, musulmana, hebrea y cristiana, cuando se dio fue esencialmente en este periodo de los siglos X y XI. Por ejemplo, en el siglo XI hubo figuras judías muy importantes en la política de los reinos de taifas, como Yaquiel en Zaragoza o Ibn Negrela (padre e hijo) en Granada.

Aunque en Oriente ya había una cierta tradición filosófica entre los judíos, no era así en Occidente. Podemos señalar el más antiguo de los filósofos hebreos conocido, el neoplatónico Filón de Alejandría, o al rabino Simeon Ben Jochai, ambos del siglo I d. C. Neoplatónico el primero, de comienzos del siglo, y cabalista el segundo, de finales del siglo, al que se atribuye la redacción del Zohar. Posteriormente, y ya en época más cercana a la de Salomón Ibn Gabirol, serían los filósofos Isaac Israeli y el gaón Saadia, que también vivieron en Egipto pero en los siglos IX y X. Estos son los antecedentes, escasos y lejanos, de nuestro filósofo.

Ibn Gabirol fue una figura extraordinaria, que activó fuertemente no solo la poesía y la recuperación de la gramática y lengua hebreas, sino que impulsó la filosofía en el Occidente musulmán, en al-Ándalus, con una potencia enorme. Sin embargo, sería mucho más reconocido y valorado como filósofo entre los cristianos que entre los musulmanes y judíos. En particular, estos últimos valoraron, y aún lo hacen, sus poesías, en especial las religiosas, pero lo ignoraron absolutamente como filósofo, y así,

el gran Maimónides, que vivió apenas un siglo después de él, no hace ni la más mínima referencia a nuestro Ibn Gabirol «al-Malaquí», es decir «el Malagueño».

Posteriormente a Ibn Gabirol hubo varios filósofos judíos importantes, como el zaragozano Ibn Paquda (1040-1100), con su interesantísimo *Libro de los deberes del corazón*, o el ya mencionado cordobés Maimónides (1135-1204), con su obra más conocida, *Guía de perplejos*, así como otros quizá menos conocidos como Nahmanines, Yehuda Ha Levi, Sen Tob de León, Gersónides, Abraham Cresques, etc., que abarcan desde el siglo XI al XV, en que podemos situar quizá al último de estos, el granadino Saadia Danan, que vivió los últimos años del reino nazarita y fue expulsado, con los demás judíos en 1492, huyendo a Argel, donde murió. A partir del siglo XIII todos ellos, salvo Danan, vivieron en los reinos cristianos. La intolerancia de almorávides y almohades, y también después de los cristianos, motivó que casi todos ellos tuvieran que emigrar y llevar vidas con frecuencia azarosas.

Aspectos biográficos

Los datos sobre la trayectoria vital de Salomón Ibn Gabirol son bastante escasos y, en muchas ocasiones, dudosos. Fundamentalmente, se basan en los escritos de Moses ibn Ezra (1055-1135), poeta y filósofo granadino, que hace referencia a Ibn Gabirol en varias ocasiones. También disponemos de noticias indirectas a través de textos relativos a Samuel Ibn Negrela o Isaac Yacutiel, y las escasas referencias que él mismo da en algunos de sus poemas.

Su familia era de origen cordobés y tuvieron que emigrar como consecuencia de las guerras civiles del final del Califato. En 1010 comenzó un asedio a la ciudad que duró tres años, durante los cuales Medina Azahara y Medina Al Zahira (la ciudad palaciega construida por Almanzor) fueron arrasadas. Finalmente, en la primavera de 1013, la



ciudad fue tomada y saqueada. Muchos fueron asesinados, otros esclavizados y los que pudieron, entre ellos muchos judíos, huyeron. Entre ellos se encontraban los padres de Salomón Ibn Gabirol, que se asentaron en Málaga, donde nació, entre 1020 o 1021.

La situación en Málaga fue relativamente tranquila y de tolerancia durante años. Era una ciudad próspera y bien poblada, en la que, además de la agricultura, el puerto suponía una actividad importante. No sabemos a qué se dedicaba la familia de Ibn Gabirol, pero Salomón recordaba con mucho agrado sus años de infancia en una ciudad que calificaba como un paraíso y su lugar de origen, pues en varias ocasiones firmaba como «al-Malaquí», el Malagueño. Tampoco se sabe con certeza cuándo se trasladó su familia a Zaragoza, seguramente al final de la década de 1020, aunque algunos apuntan a que fuera antes, cuando quizá contaba tres o cuatro años.

En Zaragoza se había establecido también, a partir de 1018, un reino de taifa independiente cuyo primer soberano, Al Mundir, procuró atraer a la mayor cantidad y calidad posible de literatos y científicos, que escapaban de Córdoba y otras ciudades del sur acosados por las guerras. Se conformó así un gran ambiente cultural en la capital del Ebro, que perduró casi un siglo, hasta la llegada de los almorávides (1110).

De pequeña estatura y salud delicada, Salomón creció y se educó en Zaragoza. Junto al hebreo estudió también muy bien el idioma y la literatura árabes, empleando ambos idiomas con absoluto dominio. Muy pronto falleció su padre, al que dedicó seis elegías muy sentidas. También falleció su madre, quedando totalmente solo. Salió adelante gracias a su extraordinario y precoz talento para la poesía, que queda evidenciado cuando, con dieciséis años, a comienzos de 1038, le encargaron la composición de cuatro elegías a la muerte del último de los grandes gaones de Babilonia, Hayyam de Pumbedita. O cuando, con diecinueve años (1040), compuso una especie de manual de la lengua hebrea, titulado «Anaq», en forma poética. En estos años compuso varios poemas en honor de su gran protector Isaac Yacutiel. Su muerte, en 1039, como consecuencia de las luchas sucesorias en la corte de Zaragoza, supuso una catástrofe para Ibn Gabirol y una fuerte conmoción en toda la comunidad hebrea de España.

La enfermedad de la piel que comenzó a afectarle tornó más irritable su carácter y lo aisló cada vez más de la comunidad hebrea y cultural en general de Zaragoza. Además, su natural tendencia hacia la filosofía y el misticismo se acentuaron, reforzando su dedicación al estudio y al ascetismo. Todo esto le impedía visitar a los amigos y acudir a la sinagoga, y así se fue quedando poco a poco incomunicado. Junto a esto, su orgullo y la conciencia de su propia capacidad intelectual, que le hacían sentirse superior, le llevaban a despreciar a muchos de los demás poetas e intelectuales de Zaragoza, lo que le fue creando enemigos.

Sin embargo, fueron estos años de comienzos de la década de 1040 los de su mayor creatividad filosófica, pues es cuando escribió *La fuente de la vida* en árabe, y también su otra gran obra, *La corrección de los caracteres*, terminada en 1045. Sus otras dos grandes obras, de tipo ético y místico-filosófico, probablemente también de estos años, son *Selección de perlas* y el conjunto de poemas *Keter Malkuth*.

Estas obras filosóficas no fueron entendidas por sus compañeros de religión, que no aceptaron un lenguaje y unos planteamientos que les parecían ajenos, «de griegos» y

peligrosos para la ortodoxia religiosa. Así, le acusaron, falsamente como es evidente, de hacer experimentos de brujería para acabar con su presencia, y en 1045 fue expulsado de Zaragoza.

Compuso dos poemas a propósito de estos sucesos: «A la partida de Zaragoza» y «A la partida de al-Ándalus», en los que señala que le gustaría viajar a Egipto, Babilonia y Palestina, aunque no parece que pudiera llevar a efecto esos deseos de viaje. Tras su salida de Zaragoza buscó apoyo en Ibn Negrella, el visir del reino zirí de Granada, al que conocía y con el que mantenía relación desde hacía años, siendo tutor de su hijo. Precisamente se sabe que en 1048 estaba en Granada, pues consta como invitado en la boda de dicho hijo.

Apenas se sabe nada de sus últimos años. Algunas fuentes apuntan que pudo terminar sus días en Lucena, pero se acepta como lo más seguro lo que afirma Moses ibn Ezra, que falleciera en Valencia en fecha cercana a 1058.

Ibn Gabirol como filósofo

Como planteaba en las jornadas sobre el filósofo Ibn Gabirol celebradas en Málaga en abril de 2021 la profesora Amalia Valcárcel, «¿de dónde surgió la resurrección de Plotino que supone la obra de Ibn Gabirol en pleno año 1000? Porque su formación nos es desconocida. No se sabe qué maestro pudo tener ni a qué textos accedió. Aunque seguramente serían el conjunto de textos atribuidos a Aristóteles y traducidos por Isaac Israeli en Egipto y también por el círculo de Al Kindi en la Casa de Sabiduría de Bagdad».

Estas traducciones efectuadas en Bagdad y otras ciudades de Oriente Próximo fueron claves para el renacer de la filosofía no solo en el mundo árabe, sino también entre los judíos y el mundo cristiano. Estamos hablando del llamado Pseudoaristóteles, con sus dos tratados, el *Liber de Causis*, que contiene elementos de la teología de Proclo y multitud de planteamientos neoplatónicos adaptados por los árabes en el siglo IX, y también de la *Teología* de Aristóteles, que en realidad es un compendio de las *Enéadas* de Plotino.

Es posible que también tuviese acceso al Pseudionisio, con su obra *Sobre los nombres de Dios y Teología mística*, de gran uso entre los pensadores cristianos. E incluso, como plantea el profesor Juan Fernando Ortega Muñoz, que hubiera conocido y estudiado la obra de Juan Escoto Eriúgena *Sobre las divisiones de la naturaleza*, cuya influencia y parecidos son notables con *La fuente de la vida*, según este profesor de la Universidad de Málaga.

También parecen haberle influido los planteamientos místicos y filosóficos de los llamados «Hermanos de la Pureza», cofradía filosófica musulmana surgida en torno a Basora y Bagdad, que realizaron una «Enciclopedia» o «Epístolas» que difundieron los principios del neoplatonismo por el mundo musulmán. Parece que estos textos, y quizás miembros de la cofradía, llegaron a Zaragoza en el curso del siglo XI.

Ibn Gabirol escribió sus obras filosóficas en árabe, y las de poesía, en hebreo. Aquellas son: *La fuente de la vida*, de carácter metafísico y *La corrección de los caracteres*, un tratado de ética. Y la colección de pensamientos de carácter moral de su *Selección de*



perlas. También deberíamos incluir aquí, por su contenido filosófico, la colección de poemas *Keter-Malkuth*, de hondo contenido metafísico y cabalístico.

La transmisión de su obra

Su obra principal, *La fuente de la vida*, se escribió, pues, en árabe. Y a mediados del siglo XII fue traducido al latín en Toledo por Domingo Gundisalvo, arcediano de Cuéllar (Segovia) y el judío converso Johannes Hispano, Juan Español, médico y traductor. Este lo traducía del árabe a la lengua romance, el castellano primitivo de la época, y Domingo Gundisalvo lo trasladaba después al latín. A través de estas traducciones pasó a los círculos escolásticos europeos, pues esta era la época de Pedro Abelardo, la escuela de Chartres, Bernardo de Claraval y poco después de san Alberto y santo Tomás, ya en el siglo XIII.

Todos ellos consideraron a Avicibrón, o Avicebrol, como un autor cristiano y así lo estudiaron. Se puede decir que tuvo una difusión y un éxito extraordinario entre los escolásticos. No obstante, aunque aceptaron a Avicibrón como autor cristiano, valorando muy bien su integración de Aristóteles con el cristianismo, sin embargo, recelaban de los elementos plotinianos, como la integración de la materia universal como sustancia espiritual o la existencia del Alma del Mundo.

No fue hasta mediados del siglo XIX cuando un filósofo franco-alemán, judío, al estudiar un manuscrito de la Biblioteca Nacional de París, en 1861, descubrió que Avicibrón era en realidad el judío del siglo XI Salomón Ibn Gabirol. A partir de aquí se renovó el interés por Ibn Gabirol y se fueron ampliando los estudios sobre él. En España, su introductor fue el escritor, novelista costumbrista, también de origen judío, Juan Valera (1824-1905).

La fuente de la vida

Esta es la obra principal del filósofo, y vamos a efectuar su estudio en seis aspectos. Está escrita en forma de diálogo entre un maestro y su discípulo, siguiendo un método dialéctico estrictamente racionalista, muy aristotélico, indagando sobre la naturaleza y origen del mundo.

1. Dios, la sustancia primera.

Para empezar, podemos señalar que Ibn Gabirol considera que de Dios no podemos decir nada, salvo que es el principio de todas las cosas y, sin embargo, las trasciende con una lejanía infinita. Dios es trascendente al mundo, está fuera de él y no podemos conocerlo. Está absolutamente por encima de toda realidad y conocimiento humano.

Es incomprendible, inabarcable, inaccesible, portentoso; es el UNO absoluto.

Es la causa eficiente, trascendente al efecto de sus determinaciones.

«Solo Dios, que ha creado todas las cosas, es la causa del ser, pues la causa eficiente está fuera de la esencia de los causados» (*Fons Vitae*, cap V, 24).

Munck planteaba, respecto a la idea de la creación, que Ibn Gabirol se limitaba a la «creación» de la materia y la forma universales mediante la acción de la Voluntad. Y esta imprimía la forma en la materia. Y que todo lo que viene después, tanto en el mundo material como en el espiritual, procede por vía de emanación sucesiva, de unas cosas a otras.

Ibn Gabirol se inspira profundamente en el neoplatonismo, explicando cómo se pasa de la UNIDAD de Dios a la MULTIPLICIDAD, la pluralidad de la creación. Todo lo que no es Dios es pluralidad. Esta es la barrera imposible de superar que separa a Dios del resto de los seres: la unidad absoluta.



En su obra poética *Keter-Malkuth* expresa su idea de Dios, muy vinculada con todo el conocimiento cabalístico (siendo el propio título de la obra alusión al primero y último de los sefirot del árbol sefirotal), relacionado a su vez con las diez esferas del mundo que describe. Antes de los diez sefirot está Ain Soph, el Uno absoluto, sobre el que cualquier especulación es ociosa, pues carece de sentido intentar entenderlo, es imposible.

En el primero de los poemas de esta obra, titulado «Tú eres Uno», exalta justamente la unidad divina.

Dios es existencia pura y fuente de toda existencia, solo Él es, existiendo fuera del tiempo y el espacio. Pero su existencia no es estática, sino dinámica. Aúna fortaleza y misericordia. Es como una luz altísima desde la que emana toda la luz.

Y así lo expresa en *La corrección de los caracteres*: «La sabiduría es fuente de vida que de Ti emana» (LCC, cap IX, 54). Lo califica de «manantial de luz, ha hecho todas las cosas sin necesidad de instrumento ni de materia prima» (LCC, cap IX, 59).

En relación con los hombres, el profesor Juan Francisco Ortega Muñoz destaca cómo, a pesar de todo esto, la búsqueda del conocimiento divino es obsesiva y constante en toda la obra de Ibn Gabirol, que se describe a sí mismo como un «peregrino» en la búsqueda de Dios y a veces parece sentirse como exiliado en este mundo, pidiéndole incluso en alguna ocasión algo más de tiempo para dejar sus cosas en orden antes de volver a su verdadera casa, a su patria celeste, para lo cual hay que romper con la naturaleza corporal, pues para poder acercar el alma a Dios, es necesaria la práctica constante de la meditación y, sobre todo, una vida profundamente ética, de rectitud e integridad.

El título que el propio Gabirol eligió para su obra, *La fuente de la vida*, procede del salmo 36: «en ti está la fuente de la vida, y en tu luz vemos la luz».

La profesora Sara Pessin destacaba en unas Jornadas celebradas en Málaga, donde intervino por videoconferencia desde Denver, que esta imagen relaciona la tradición judía y cristiana con el pensamiento plotiniano. Pero insistía en que, en todo caso, es una metáfora, pues el lenguaje es inexacto e incapaz de describir a Dios.

No es que Dios se desborde o sea desbordante, como una fuente se desborda y surge el agua de ella. Esto es una forma de hacernos ver el misterio inabordable de aquello de lo que realmente no podemos hablar, pues nos excede en todo. Más que Dios fluya es el propio lenguaje el que fluye, se desliza y se expande, intentando acercarnos a lo que no se puede concretar en ninguna forma, pues es misterio absoluto.

Destacaba también que, aunque a Dios no podemos conocerlo, sí podemos sentirlo en nuestra vida. Podemos sentir su presencia, su bondad y también el deseo de conocerlo y acercarnos a Él.

Esto tiene consecuencias, pues conocer en este sentido de sentir, percibir con el corazón su presencia, implica un compromiso ético, de rectitud, de bondad, de vivir el bien, de servicio y amor al prójimo.

2. La Voluntad: la fuente de la vida.

Para Ibn Gabirol el paso de la unidad de Dios a la creación es mediante un acto, singular, único, fuera del espacio y del tiempo, que surgen a partir de ese momento.

Es la Voluntad de Dios la que pone en marcha este proceso, constituyéndose como corriente vital que sostiene el ser a partir de ese momento.

Entre Dios y el mundo solo existe la Voluntad de Dios. Esta es la gran aportación de Salomón Ibn Gabirol: «Todo lo que es está contenido en la Voluntad y todo depende de ella, porque por ella todas las formas de lo que existe son informadas en la materia y están impresas en ella» (F. V., cap II, 13).

«Todas las cosas están sujetas a la Voluntad del gran Uno». Y sigue: «porque la Voluntad es virtud divina que crea todo y mueve todo, de tal forma que no es posible algo que exista sin ella».

La Voluntad es lo que permite salvar el abismo entre el Uno y la pluralidad. Y así, la Voluntad une, sí, pero también separa, diferenciando lo finito de lo infinito. Ella es la fuente o manantial de la vida.

Señalaba la Dra. Pessin que, aunque se suele traducir por «fuente», sería más preferible, más adecuado, emplear el término de «manantial» o «nacimiento», pues estos son conceptos más naturales, mientras que *fuentes* parece algo con mayor intervención humana.

Así, la Voluntad es la creadora de la materia y la forma, que se crean a la vez, simultáneamente, y van siempre unidas y juntas. Materia y forma tienen su origen en la Voluntad. La emanación directa y primera de la Voluntad es la dualidad de la materia y de la forma.

Y es además lo que las mueve, el origen de todo movimiento, «porque el movimiento por el que todo se ha hecho está vinculado a la Voluntad». Todo lo que existe está contenido y depende de la Voluntad. Pero la materia impone una serie de limitaciones; por tanto, no es posible una actuación arbitraria o caprichosa de la Voluntad.

La materia es la posibilidad, y la Voluntad está condicionada por los principios del Ser (de Dios). Así, las formas están ordenadas, ajustadas a la materia por la Voluntad, sometidas y retenidas, sustentadas por ella.

El universo está concebido como una unidad que refleja a su modo la Unidad Divina, estructurada a través de un sistema de armonías. Estas actúan en un proceso dialéctico de convergencias que va desde la primera dualidad de materia y forma universales hasta las últimas concreciones individuales. Cada nivel del universo está trabado, relacionado con el superior y el inferior. Lo superior se constituye en materia de lo inferior, y lo inferior en forma de lo superior.

El proceso emanativo a partir de la Voluntad alcanza hasta los extremos inferiores de la existencia.

3. Hilemorfismo universal. Materia y forma.

El manantial surge, y la vida brota del No Ser al Ser. Viene a la existencia en una doble forma, una primera dualidad. Es como si el manantial se abriera en dos corrientes que luego se van uniendo y encontrando continuamente. Estas representan:



* La materia universal, es decir, el lugar (el espacio-tiempo) en que se da la posibilidad de existencia de todas las cosas.

* La forma universal, que es el contenedor de todas las esencias de todas las cosas.

La materia es el receptáculo de la forma. La materia es lo sustentante y la forma lo sustentado. Porque la materia no posee forma, pero la forma tampoco puede subsistir sin la materia.

La materia sostiene y la forma es sostenida; la materia es invisible y la forma visible; la materia es completada por la forma y la forma completa la esencia de la materia; la materia está delimitada y la forma es la delimitante; la materia está dividida y la forma es la que divide (F. V. cap V, 23).

La materia y la forma se dan inseparablemente, desde el primer momento. Y cada unión de materia y forma se constituye en sustrato material capaz de recibir una nueva forma, en un proceso de síntesis sucesivas. «El ser no es sino la unión de la materia y la forma. La propiedad de ser no conviene a la materia en sí misma, sino a la materia y la forma simultáneamente» (F. V., cap V, 8).

En todo caso, por separado ambas tienen el «ser» tan solo en potencia, porque solo llegan a «ser» mediante su unión. Es la unidad la que les da el ser.

Dios es uno por esencia y la naturaleza es pluralidad, pero se forma por unión, por composición de dos elementos complementarios que son la materia y la forma.

Ibn Gabirol emplea una hermosa metáfora para ilustrar esta unión de materia y forma, al señalar que es como la unión de la luz con el aire o del sonido con la voz. «De la unión de materia y forma proviene otra naturaleza, compuesta de ellas, que no existía antes en cada una de ellas en sí mismas».

¿Y cómo se podría llegar al conocimiento de dichas sustancias universales, materia y forma universales? Partiendo del estudio de sus propiedades; por tanto, «debemos ir caminando de lo manifiesto a lo oculto hasta alcanzar aquella forma tras la cual no existe otra, y esta es la forma, o la materia, que subsiste detrás de todas las formas, la de aquella que las sostiene».

«En todo lo que existe, tanto sensible como inteligible, no hay más que materia y forma universales». En ambos casos, ambos son seres espirituales, inteligibles.

Pero la materia primordial, como señala también el Zohar, es el espacio vacío, la pura y simple extensión como receptáculo de todo y su último soporte. La materia primera no reviste forma, y como materia sin forma es vacío, concreción y determinación, es pura posibilidad de recibir el «ser», de ser informada y determinada por la forma.

Y esta, la Forma Primera, aún no derramada sobre la materia, es la misma Voluntad y Razón Divina. Es unidad, que coincide en Dios, y se torna infinita en la medida que se une a la materia y entra en el proceso de la creación.

4. Las sustancias simples: la inteligencia.

La unión de materia y forma es un proceso dialéctico en el que la síntesis de los niveles superiores se constituye en materia o sustancia sobre la que van recayendo las formas hasta el límite de la corporeidad. Habría, pues, dos niveles básicos:

* Sustancias simples o espirituales, que estarían en el mundo de las causas.

* Sustancias compuestas o corporales, que corresponderían al mundo de los efectos.

Pero se debe entender que no son mundos opuestos o aislados, sino interrelacionados en una compleja estratificación de la realidad.



Del origen y unión de la Materia Primera y la Forma Primera surge una nueva realidad que las incluye, que es la materia y la forma. Y de esta nueva realidad emana una suerte de trinidad de grandes hipóstasis, compuesta por tres sustancias simples:

- a) la Inteligencia Universal
- b) el Alma del Mundo
- c) la Sustancia de la naturaleza

Estas tres sustancias simples no se dan separadas del resto del proceso o «antes», sino en la realidad de todo lo creado. Están absolutamente unidas entre ellas, son simultáneas y «emanan una de otra y se contienen unas a otras».

La Inteligencia o la «idea» es solo el principio de los seres. La existencia de una cosa es su forma, pero la verdadera realidad es la idea. Así, el mundo sensible es una imagen del mundo inteligible. Como vemos, las enseñanzas de Platón, Plotino y Aristóteles están muy presentes en el pensamiento de Gabirol.

La Inteligencia es la primera hipóstasis, fruto del encuentro entre materia y forma. Por tanto —conviene recordarlo—, la Inteligencia también está compuesta de materia y forma, pues toda la realidad es hilemórfica.

La forma de la Inteligencia es la forma de todas las formas, todas las formas subsisten en ella. La Inteligencia es la totalidad de las formas de las causas. «La Inteligencia es apta para recibir las formas de todas las cosas. (...) La forma de la Inteligencia es la totalidad de las formas de las cosas. (...) La unidad es la forma de la Inteligencia» (F. V., cap IV, 13).

5. El Alma Universal o alma del mundo.

El Alma Universal es la segunda hipóstasis de la trinidad de las sustancias simples.

En realidad, como ya se ha insistido, materia y forma son imposibles de separar; quizá se puede hacer según el pensamiento, pero no desde luego en la realidad y en el acto.

La naturaleza del Alma Universal es vecina de la Inteligencia y semejante a ella, pues emana de ella misma. Y juega un papel intermediario entre la Inteligencia universal y la Sustancia de la naturaleza. «El Alma, cuando se vuelve hacia la Inteligencia, capta lo que está en ella, y cuando se inclina hacia la materia corporal, capta lo que hay en ella» (F. V., cap III, 42).

El Alma Universal es el fundamento del mundo corpóreo, al que produce, aglutina, anima y gobierna. Se puede decir que sostiene todo el mundo corporal. También está compuesta de materia y forma. La forma sería la «intermediaria entre la forma espiritual y la corporal», y su materia es la potencia receptora de todas las formas inteligibles.

Este Alma Universal actúa como el demiurgo platónico, proyectando sobre la materia las formas inteligibles que capta el entendimiento (Inteligencia). Pero no crea, pues esto solo lo hace Dios, sino que imprime en la materia o está en su esencia.

6. La Sustancia de la naturaleza.

Es la última de las sustancias simples y el límite entre el mundo espiritual y el sensible. Es el sustrato de todas las cosas sensibles. De ella emana el mundo corpóreo. Es la que

soporta todo lo que los sentidos pueden captar de las formas del mundo.

La «materia» de la Sustancia de la naturaleza es la materia primordial y su «forma» son las nueve categorías o predicados del ser señaladas por Aristóteles, que son:

- 1.- Cantidad: como «dos o tres varas» (o sea, tamaño, el volumen).
- 2.- Cualidad: como «blanco», «negro» o «verde».
- 3.- Relación: como «doble» o «mayor», es decir, una medida en comparación con otra.
- 4.- Lugar: como «en el Liceo» o «en el mercado», es decir, donde se encuentra una cosa.
- 5.- Tiempo: como «ayer» u «hoy» o cualquier otro momento.
- 6.- Posición: como «sentado» u «acostado».
- 7.- Posesión o estado: como «armado» o «desarmado», «cansado», «alegre»...
- 8.- Acción: como «corta» o «camina», es decir, indica qué acción se está realizando.
- 9.- Pasión: como «es cortado» o «es quemado», o sea, la acción que está padeciendo.

Ibn Gabirol emplea el término «materia» si se refiere a esta antes de recibir la forma, y «sustancia» si ya la ha recibido. Pero con frecuencia es difícil diferenciar su significado, pues suele emplearlo de forma casi indistinta.

Esta Sustancia de la naturaleza aglutina toda la realidad física y hace de ella un todo unido y compacto.

El espacio infinito es una realidad única y espiritual que, al ser informada por las nueve categorías, se constituye en Sustancia de la naturaleza. La materia primordial será informada en diferentes niveles hasta la configuración espaciotemporal del mundo físico.

El mundo espiritual de las esencias simples y el mundo sensible constituyen las dos caras de una misma realidad y se organizan en una compleja estratificación de formas. Las más sutiles y espirituales constituyen la «médula» o núcleo de esta realidad, y las más determinadas y materiales son la periferia y la cobertura. «La forma contiene la materia como la Inteligencia contiene el Alma y como el alma contiene el cuerpo; y la Voluntad contiene a la forma como cada de ellas contiene la otra... Dios, elevado y santo, contiene la Voluntad» (F. V., cap V, 19).

Así, las estructuras superiores sostienen a las inferiores, pues tanto la materia como la forma, como su conjunto, son sustrato de los niveles inferiores y más individualizados de la realidad. Lo inferior desciende de lo superior, es copia o reflejo de ello. Pero esto sirve también para acceder a los niveles superiores, «pues todo lo que se encuentra en el extremo inferior nos sirve de regla para conocer lo que se encuentra en el extremo superior», lo que, en definitiva, no es sino el viejo principio hermético de «Como es arriba así es abajo».

La idea del mundo en Ibn Gabirol: las diez esferas y la Cábala

Para Ibn Gabirol el universo es un solo individuo, una totalidad orgánica que se engarza de forma ordenada desde los niveles superiores a los inferiores. Para él la creación era

como un libro grabado con signos, letras y cifras que representan el pensamiento divino, muy en la línea de la cábala, y muy similar a las ideas recogidas en el siglo XVII por el filósofo teosófico alemán Jacob Böhme.

Gabirol describe el mundo desde una perspectiva geocéntrica, derivada del modelo de Aristóteles más que del de Ptolomeo (aunque este se inspire en aquel y sean casi iguales). En este modelo, la Tierra se halla en el centro rodeada por diez esferas celestes. En cada una de las siete primeras se mueve y rige un astro, que le da sus características positivas o negativas, pues los cuerpos celestes influyen en la vida de los hombres... Las tres últimas son diferentes, pues en ellas se sitúan las estrellas fijas, el Intelecto y la propia Divinidad.

En la primera esfera, a partir de la Tierra, se sitúa la Luna, cuya luz refleja la del Sol. En la segunda se halla Mercurio, la «estrella» de la inteligencia y la sabiduría. En la tercera esfera se encuentra Venus, que determina e inspira la paz, la felicidad y el deleite. La cuarta, equidistante de los astros interiores y de los exteriores, es la del Sol. La quinta esfera es presidida por Marte, de carácter nefasto. La sexta es la de Júpiter, de influencia benéfica. Saturno, por fin, rige la séptima, y es quien provoca los conflictos, las guerras y la discordia.

Sobre todas estas se encuentra a gran distancia la esfera octava, de las llamadas «estrellas fijas» o de los signos zodiacales. Esta esfera puede considerarse también la esfera de la «identidad», de la superación del dualismo y de la diferenciación.

La novena esfera es la que dirige todas las inferiores y es la del Intelecto, de la Inteligencia, de los arquetipos.

Por fin, la décima y última es la esfera divina, adonde no alcanza nuestro entendimiento.



Es el Cielo, la morada de los justos. Más allá se encuentra el propio trono de Dios.

Este esquema de diez esferas concéntricas, diez cielos donde se mueven los diferentes planetas y el propio Sol, se puede relacionar con los diez sefirots o espíritus regentes, como explica Chantal Maillard en el prólogo de su edición de *Keter Malkuth*.

Los diez sefirots, ángeles o espíritus, que componen el llamado «árbol sefirotal», son las potencias que rigen el mundo y son la fuente de inspiración y poder para los hombres, que se pueden dividir a su vez en dos grandes grupos. En primer lugar, los tres superiores: Keter (Corona), Chojma (Sabiduría) y Binah (Inteligencia). Y luego, los siete inferiores: Chesed (Misericordia), Gueburah (Justicia), Tifaret (Belleza), Netzaj (Equilibrio), Hod (Esplendor), Yesod (Fundamento) y Malkuth (Reino). Por encima de todos está Ain Soph, el Uno, anterior a todos ellos. Todos los sefirots provienen de él.

Y así la relación, la conexión entre la metafísica filosófica y el esoterismo cabalista está clara: Ain Soph es el Uno. A partir de aquí también se relacionan los sefirots con los astros, aunque esta relación es más compleja.

1. Keter es el Cielo de los justos, más allá del cual está el Uno absoluto, el trono de Dios.
2. Chojma, la Inteligencia, es el mundo de las ideas, de los arquetipos.
3. Binah, la esfera de las estrellas fijas y los signos zodiacales.
4. Chesed, la Misericordia, se relaciona con Saturno.
5. Gueburah, la Justicia, se corresponde con Júpiter.
6. Tifaret, la Belleza, Marte.
7. Netzaj, el Equilibrio o el Sol.



8. Hod, el Esplendor, se relaciona con Venus.
9. Yesod, el Fundamento, Mercurio.
10. Malkuth, el Reino, la Luna.

La idea del hombre

En la segunda parte de su conjunto de poemas *Keter Malkuth*, predomina la idea de la pequeñez y debilidad del hombre ante Dios. Un ser frágil, desvalido y expuesto, cuya vida pende de un hilo devorada por el tiempo.

Ibn Gabirol se plantea esta vida como un destierro en tierra extraña. Es esta una visión triste que refleja sus muchas penalidades en la vida, llegando a considerar la muerte como una oportunidad. «Pues Tú eres uno, Tú eres rico, Tú fuerte, Tú firme, Tú grande, Tú sabio, Tú Dios. Y yo soy gleba (tierra) y gusano, polvo de la tierra, vaso lleno de corrupción, piedra insensible, sombra vagabunda...».

Y sigue: «Estimado como nada todos los días de mi vida, ¡cuánto más después de mi muerte! De la nada vengo y a la nada voy. (...) «El hombre viene al mundo y no sabe por qué; se alegra y no sabe de qué; vive y no sabe hasta cuándo» (KM, 33).

En estos poemas Ibn Gabirol parece necesitado de tiempo para poder afrontar la propia muerte, antes de volver a su verdadera patria, cuando escribe: «No aceleres mis días hasta que haya dispuesto provisión para volver a la patria» (KM, 38).

La vida del sabio

Si bien el hombre es un ser débil, expuesto al pecado, miserable ante la grandeza de Dios por sus imperfecciones, sí puede actuar para transformarse y mejorar. Este es el tema que plantea al comienzo de su gran obra sobre ética *La corrección de los caracteres*, donde explica la necesidad de alcanzar la perfección en el campo de la rectitud moral: «entonces el hombre sabio e inteligente dedica todos sus esfuerzos a conseguir la meta de la excelencia a la que estaba destinado (...). De esta manera se esforzará por ser uno de los que pertenecen al grupo de los perfectos (...). De este modo convendrá que ponga cuidado en las cualidades de su carácter, de manera que estén bien compuestas y no emplee sus sentidos sino en lo que es necesario» (LCC, págs. 60 y 61).

Y como es un hombre sabio, que pretende ofrecer soluciones a la generalidad de los hombres, entre los cuales no todos los caracteres son laudables, Gabirol indica: «El que quiera corregir sus caracteres conviene que, por sí mismo, camine por el mejor sendero posible, de modo que se le conviertan todos en laudables, acostumbrándose a ejercitarlos, no apartándose de los mismos desde su juventud y familiarizándose con ellos despacio y poco a poco» (LCC, pág. 72).

Sigue indicando que todos estos caracteres, que son propios del alma animal, aparecen ya manifestados desde la niñez, pero «cuando llegan a la juventud, el poder del alma racional manifiesta su actividad, dirigiéndolos hacia el buen juicio a fin de que corrijan sus caracteres» (LCC, pág. 72).

Es decir, las tendencias propias de la naturaleza inferior del ser humano pueden ser corregidas y reorientadas por el ejercicio sistemático, continuado, de la parte racional



sobre la irascible y la concupiscible, a decir de Platón. Pero además Ibn Gabirol plantea, en *La fuente de la vida*, una visión optimista y confiada en las posibilidades del ser humano, al que considera síntesis e intermediario entre el mundo de lo inteligible y de lo sensible, entre las sustancias simples espirituales y las sustancias compuestas materiales. Es decir, el hombre es capaz de abrazar y comprender el mundo.

De hecho, en las primeras líneas de dicha obra plantea la finalidad de la existencia humana, preguntando: «Discípulo: ¿qué es, pues, lo que debe buscar el hombre en la vida? Maestro: Puesto que la parte inteligente del hombre es de todas las suyas la mejor, lo que más le importa es buscar la ciencia (la filosofía). Y lo que de esta le interesa saber es que el hombre se conozca a sí mismo y de esta forma conozca las demás cosas que están fuera de él, porque su esencia abarca y penetra todas las cosas, y todas las causas están sujetas a su poder; debe investigar además la ciencia de la causa final, por la que fue hecho, y debe tenerla especialmente en cuenta ya que gracias a ella consigue su felicidad» (F. V. , cap. I, 2).

Pero ¿cómo conseguir ese conocimiento y el retorno del alma al mundo superior? Este planteamiento es neoplatonismo puro y encontramos paralelos también en otras filosofías, como la filosofía hindú expresada en el Bhagavad Gita. Veamos: «Por el conocimiento y por la acción, ya que es por el conocimiento y la acción como el alma se une al mundo superior. El conocimiento conduce a la acción y la acción libera el alma de sus contrarios, que la dañan... En general, el conocimiento y la acción emancipan al alma de la cautividad de la naturaleza y la liberan de sus tinieblas y oscuridad y de este modo retorna el alma al mundo superior» (F. V., cap. I, 2).

En su *Selección de perlas*, obra compuesta hacia 1040-41, el estilo es muy diferente, más del estilo de las máximas de los estoicos y de la tradición bíblica y popular. Es como

una antología de máximas de carácter moralista y pedagógico, pero el fondo es el mismo y nos ofrece indicaciones muy directas de cómo actúa el sabio y cómo dirigir nuestra conducta hacia la búsqueda de la sabiduría y el acercamiento a Dios.

Por ejemplo, respecto a la sabiduría dice: «El comienzo de la sabiduría es desearla». O «Las preguntas del sabio son la mitad de su sabiduría». Y también: «Mientras el hombre busca su sabiduría es reputado por sabio, mas si piensa haberla alcanzado, ya es un necio».

Es decir, la vida del sabio no consiste solo en un conocimiento teórico o intelectual, sino esencialmente en una práctica cotidiana, de amor, cuidado y respeto, de entrega a un ideal de rectitud y pureza. Pero esta no puede tener efecto de forma aislada, sino teniendo muy presente su dimensión social, el amor y cuidado al prójimo, al otro, pues sin esto, el desarrollo individual es insuficiente y carece de sentido.

Por último, quiero terminar con dos de estas «perlas» que Ibn Gabirol nos ofrece.

«El primer paso en la adquisición de la sabiduría es el silencio; el segundo, el escuchar; el tercero, la memoria; el cuarto, la práctica; el quinto, enseñar a los demás». Es decir, primero la reflexión e introspección, la vivencia de lo aprendido y su enseñanza.

El eco de enseñanzas recogidas en otras filosofías, como la que podemos encontrar en el texto tibetano de *La voz del silencio*, se halla presente en la última frase que recojo aquí: «La sabiduría tiene dos visos (aspectos o formas): sabiduría del corazón, que es la verdadera sabiduría, y sabiduría de la palabra; esta (última) carente de eficacia, delata al autor por sus obras».

Bibliografía

- Ibn Gabirol, Salomón. *La fuente de la vida*. Editorial Maxtor, 2023.
- Ibn Gabirol, Salomón. *Keter-Malkuth. La Corona-El Reino*. Edición de Chantal Maillard. Diputación de Málaga, 1983.
- Ibn Gabirol, Salomón. *La corrección de los caracteres*. Traducción y estudio de Joaquín Lomba Fuentes. Prensas Universitarias de Zaragoza, 1990.
- Seis conferencias sobre Salomón Ibn Gabirol*. Ayuntamiento de Málaga, 1973.
- Ortega Muñoz, Juan Fernando. *Ibn Gabirol. Filósofo y poeta malagueño*. Editorial Universidad de Málaga, 2020.
- Oro Herstein, Lucas. *Las principales tesis filosóficas de Ibn Gabirol*. Academia.edu. Seminario rabínico Iberoamericano.
- Oro Herstein, Lucas. *El misticismo nostálgico de Ibn Gabirol*. Cuadernos de Filosofía n.º 70. Universidad de Buenos Aires.
- Zeev Harvey, Warren. *Filosofía y poesía en Ibn Gabirol*. Anuario Filosófico, 2000. (nº 33). Universidad de Navarra, 2000.
- Recio Pérez, M. M. *La filosofía práctica en Ibn Gabirol*. Web Univ. de Salamanca, 2015. Jornadas sobre Ibn Gabirol. Asociación Ibn Gabirol, 2021.
- Guichard, Pierre. *Los nuevos musulmanes. Los musulmanes andalusíes en los siglos XI al XIII*. Historia de España. Editorial Planeta, 1989.
- Stroumsa, Sarah. *Al Ándalus y Sefarad. Historia de la Filosofía en Al Andalus*. Editorial Almuzara, 2023.
- Riu, Manuel. *Lecciones de historia medieval*. Editorial Teide, 1975.



Un muro en el desierto

M.^a Ángeles Fernández

Apenas soy ya unos adobes mal encajados; pero hace 2600 años que resisto todos los vientos del desierto. Me construyó Justiniano, como cuartel vigilando el Éufrates. Albergué las tropas romanas que protegían la frontera, y fui testigo de batallas, de largas rondas de la guardia, de suspiros de los hombres que recordaban a sus familias tan lejanas.

Guardé armas y armaduras, miedos y exaltaciones, dolores y risas, reuniones de guerreros bebiendo ante la hoguera, hermandades de espadas y de escudos.

Pasaron sobre mí las estrellas, las lunas cambiantes y los soles del desierto que abrasaban mis paredes y mis techos.

Me quedé vacío. No más soldados, no más ruido de armas. Solo el viento. Solo la compañía de alguna caravana, que volvía a encender una hoguera, que me dejaba oír el sonido de las voces humanas.

Queda tan poco de mí... Me pregunto, le pregunto a los genios de las arenas, cuánto tiempo tardarán en deshacerse los adobes que me quedan, tan inestables ya, tan descuadrados, tan mal apoyados los unos en los otros.

Ni yo mismo sé cómo aguanto todavía. Pienso que lo hago porque he absorbido, como agua de lluvia, el espíritu de los guerreros que me habitaron. Ellos, heridos, se mantenían en pie hasta que la última sombra nublaba sus ojos.

Con el cuerpo hendido por espadas, aún eran capaces de blandir la suya y morir, casi, de pie.

Estoy seguro de que su valor se quedó prendido en mis paredes, y me enseñó a resistir, a no caer, a mantenerme firme en la roca.

Lo que me queda. En pie.

Viejo cuartel de Justiniano, yo también soy soldado, yo resisto, he aprendido. Cuando mi último resto se desmorone, seré un montón de escombros.

Y entre ellos, un espíritu aún dejará oír su voz:

«Yo pertenezco a la Historia».

“Yo soy un viejo guardián de la frontera”.





La EDUCACIÓN a través de la historia

Guillermo Martín Villaseñor

Educar

Una vez aceptadas las preguntas trascendentes que se plantean casi todos los seres humanos (¿qué soy, qué hago aquí y cuál es mi destino?, en estos o similares términos), se pasa a la búsqueda de respuestas y es cuando aparece en un lugar preeminente la educación. Haremos una sencilla exposición, desde los conocimientos que nos ha transmitido la historia y las tradiciones para intentar rescatar su trascendente valor.

Requiere consenso, para poder compartir lo que conlleva educar del modo más generalizado, o al menos dejar claras las diferencias de concepción, que permitan descubrir elementos comunes y útiles en cualquier ámbito mental, territorial y temporal, pues son muchas las variables que se concitan en ello. Así, oiremos decir con total normalidad que se pretende educar a... para tal o cual fin, en lugar de emplear «imponer», «inducir» o «reconducir», que tienen significados y fines muy diferentes.

Desde el punto de vista occidental, todas las pedagogías se definen por el mismo vocablo, con su origen en *deuk*, de raíz indoeuropea, 'guiar', que llega al latín en forma de *ducere*. Y cuando se le añade la preposición *ex*, 'fuera de', el uso lo deja en *educere*. Es importante atenerse a lo anterior para entender los significados que se le atribuyen y sus combinaciones.

Desde el fondo de los tiempos y en este momento, la manera de llevar a cabo la educación se muestra en una variedad que podríamos dividir, por su plasmación, en colectiva y familiar, con muchas matizaciones. En el primer caso, mediante la institucionalización del proceso por parte de los poderes públicos: la Iglesia o el Estado en sus diferentes formas, la etnia..., que aportan las directrices, materias, personal y medios; aulas, alojamientos, gimnasios, comedores, letrinas... Y en el segundo, la intención con su esfuerzo se reparte entre las familias y organizaciones intermedias.

El educador y el educando

En todas las culturas aparecen figuras equivalentes «al que enseña»: el *kyrios*, tutor, junto al *paidagogós*, pedagogo, en la Grecia clásica. Más tarde, el *ludi magister* en la Roma mediterránea, el *maestro* en el Medievo y el *educador* en nuestros días, en cuanto se refiere a lo que consideramos nuestro entorno cultural.

En los biomas que podríamos llamar “naturales”: los pueblos inuit y samis en la zona boreal de la Tierra; los *yakuts* en la taiga euroasiática, los mongoles jalja más al sur junto a otros de menor entidad; los zulúes, tuareg, masái y cientos más de tribus en África; los yanomamis, nahua, nanti, korubos, piripkura, yuri... del Amazonas; los apaches, sioux, cheroquis, cheyenes, pies negros, arapajoes, navajos... en la América del Norte; los koori, murri... del casi continente australiano, con su rito de iniciación en solitario o muy reducido; el walkabout o los maoríes y demás pueblos de la Melanesia, etc., en todas las culturas citadas destaca la figura del chamán, sabio heredero de los conocimientos históricos de su pueblo y nexa con la naturaleza circundante.

En todas las culturas que han trascendido su esplendor, el educador ha sido una figura respetada por su pueblo, no tanto por el cargo, sino por su virtudes.

Los educandos, en función de cada escenario, tenían compromisos y responsabilidades proporcionales a su edad, capacidad y circunstancias, cuyo incumplimiento podría hacerles objeto de castigos muy severos, lo que contrasta con los modelos mayoritarios en la educación occidental actual, donde el alumnado puede tener tanta pseudolibertad y responsabilidad o tan poca como el profesorado.

La responsabilidad es un factor de suma importancia en la educación, exigible tanto a los educadores, para que cumplan fiel y lealmente lo que se espera de ellos, como a los educandos, respecto a las enseñanzas a recibir y practicar. En esto vemos también una considerable variedad, motivada por el clima, la orografía, la demografía y el momento histórico particular (la política con sus leyes) de cada pueblo.

Religiones y creencias

Hasta el siglo XVIII, donde quiera que mirásemos del orbe, la educación formaba un línea continua, desde el conocimiento de los oficios hasta la más sublime religiosidad, teniendo la expresión más cercana a nosotros en las llamadas «teocracias del libro»: el mitraísmo (antecesor muy claro del cristianismo), el zoroastrismo y la religión del Nilo, todas ellas fruto de una elevada educación de sus ciudadanos, aunque nos quedan muy atrás en el tiempo.

Es en el siglo XVIII, cuando la Ilustración instauro la separación entre la religión y el intelecto, por medio de la razón, otorgando al individuo un concepto de «libertad» ajeno a la supeditación de la «fe», dando lugar a un salto cualitativo en la historia al introducir la educación laica.

El JUDAÍSMO. El primer templo lo construyó el rey Salomón en Jerusalén, 925 años antes de que naciera Jesús. Fue destruido por Nabucodonosor y levantado de nuevo por Herodes el Grande el 516 a. C., para ser de nuevo arrasado por el general romano Tito el año 70 de nuestra era. En él y más tarde en las sinagogas, los rabinos, sacerdotes-maestros, sermoneaban a su pueblo, hasta que en el siglo VI a. C., uno de

ellos, conocido como Ezra el Escriba, y sus colegas iniciaron la enseñanza sistemática del Pentateuco, que llaman la Torah o Ley, así como la transmisión oral del Talmud.

El CRISTIANISMO. En su seno surgió la figura del «profesor», aquel que enseña haciendo gala de su fe, proveniente de un periodo evolutivo en el que participaron muchas órdenes y grupos religiosos:

Se cita la Orden fundada por san Benito de Nursia, a principios del siglo VI, por su gran labor pedagógica en pos de la autarquía de sus abadías y monasterios. En ellos se resguardó el conocimiento perdido al llegar el Medioevo y se impartió formación laboral y académica de tal calidad que a su alrededor fueron resurgiendo los oficios, el comercio y la cultura.

Con el tiempo, la enseñanza se fue depurando y se creó la institución académica que ha llegado a nuestros días, aunque ya desacralizada, la Universidad como evolución de los «*studium*» y por la influencia de las madrasas musulmanas. La de *Bolonia*, creada en el año 1088, fue la primera de Occidente.

En lo que hoy es España, fue en la ciudad de Palencia donde el entonces rey de Castilla, don Alfonso VIII, fundó su *Studium Generale*, usando la catedral como sede. Dio licenciados como don Gonzalo de Berceo, el primer poeta de la lengua castellana, y santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de los dominicos, aunque su influencia pasó a la de Salamanca.

El término *universidad* quedó oficializado en el año 1231, cuando el papa Gregorio IX firmó la bula *Parens scientiarum* (1).

Durante la Reconquista, un ámbito de culturas compartidas y disputadas, se creó la famosa Escuela de Traductores de Toledo, que dio nombre a un conjunto de iniciativas del rey Alfonso X el Sabio, en el sentido de reforzar un centro toledano que había creado el arzobispo Raimundo de Sauvetat en tiempos de Alfonso VII, año 1142, para el estudio de la astronomía y el derecho, así como fundar en Sevilla unas escuelas generales, especializadas en árabe y latín, y crear sobre el 1244 la escuela de Murcia poniendo en su dirección al políglota matemático musulmán Al-Ricotí.

Las materias a enseñar se dividían en dos troncos: el *trivium* (gramática, lógica y retórica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música). El título que se otorgaba era el de «licenciado en Teología y Artes».

El ISLAM. Según la tradición musulmana, el profeta Mahoma nació en Arabia el año 569. A los cuarenta años, en una cueva, se le apareció el arcángel Gabriel para decirle que aprendiera a leer y escribir, porque le iba a dictar el Corán en nombre de Alá para fundar el islam. Este hecho supuso una enorme aportación en lo religioso y educativo para la humanidad.

En la mezquita de Medina, en Arabia Saudí, siendo principios del siglo VII, se fundó el primer ente educativo de la nueva religión, que fue replicándose en más lugares y adquiriendo un carácter formador de conocimientos variados, siempre vinculados a la tradición islámica. Así se llegó a lo que hoy conocemos como madrasas.

Fueron, desde entonces, lugares que concitaron la presencia de los más grandes sabios de la época y donde los más importantes asentaban sus escuelas (lo que en el mundo



Cristiano serían las cátedras). Se crearon bibliotecas y se reprodujeron los textos compilados en pergaminos, papiros y libros, para su estudio, venta y difusión, entre los que se hallaba casi todo el acervo clásico de Grecia y Roma.

Quienes tenían algo que aportar, investigar o aprender se dirigían a las madrasas, fueran o no musulmanes, por lo que se constituyeron en el epicentro de la vida en todos sus aspectos, dando lugar a la llamada «edad de oro del islam», propiciada por el traslado de la capital del califato, desde Damasco a Bagdad, y por el impulso de los califas abasidas (2), entre los que destaca Abu-al-Abbas al-Saffah.

A esa dinastía hay que sumar sus rivales, los fatimíes de Egipto y los omeyas de al-Ándalus, que, en El Cairo y Córdoba respectivamente, rivalizaban con Bagdad, constituyendo en conjunto una masa del saber chino, indio, persa, griego, egipcio y de allende los límites conocidos de los continentes, incluidas leyendas y narraciones fantásticas que se recopilaban y traducían al turco, hebreo, latín, persa y algunas lenguas más.

La primera madrasa en el entonces al-Ándalus (1349) fue la de Málaga; le siguieron las de Granada y Zaragoza, esta última especializada en la formación de médicos.

El HINDUISMO. En Oriente, entre muchas líneas teocráticas tenemos esta religión, que, desde hace 5000 años, entre otros, nos ha traído el texto del Ramayana; las aventuras de Rama que diríamos hoy, la estratificación social más antigua de la que tenemos noticia, con sus cuatro castas principales: brahmanes (sacerdotes), kshatriyas (guerreros), vaishyas (comerciantes) y shudras (siervos), aunque dentro de ellas aparezcan otras subcastas que aún perduran, lo que implica una educación con límites específicos para cada una de ellas.

El *Manusmriti* o *Leyes de Manú* es un texto que se remonta a mil años a. C.; trata sobre la Ley hindú y explica con profusión un orden social ya heredado en la India de aquel tiempo.

El BUDISMO. Desde que, en Nepal, el 564 a. C. nació el Buda, la humanidad goza de esta religión.

Finalidad

Las sociedades orientales son proclives a educar en beneficio del conjunto: familia, clan, tribu, reino, imperio, donde la importancia del individuo queda supeditada al bien común.

Ello les permite plasmar ingentes obras, como la muralla china, construida entre los siglos V a. C. y XVI de nuestra era. O modernamente la «presa de las tres gargantas», que implicó el traslado de diecinueve millones de personas.

En Occidente, sin embargo, aunque durante el Medievo no estaba bien visto el protagonismo personal, pudo más la rescatada herencia grecorromana, propiciando a partir del Renacimiento en la Italia del siglo XV la aportación de grandes hombres que firmaban sus obras y a los que se empezó a reconocer su valía individual, como aporte a empresas colectivas.

Así tenemos la invención de la imprenta de Johannes Gutenberg; el descubrimiento de América por Cristóbal Colón; el Siglo de Oro español, con una pléyade de autores con Cervantes a la cabeza, seguido de otros europeos; la Revolución Industrial con sus patentes; Alexander Fleming con la penicilina; la conquista de la luna...

DIFERENCIAS FORMATIVAS. En la mayoría de las culturas que podríamos denominar civilizatorias o predominantes, en el tiempo y a lo largo y ancho de nuestro planeta se



ha encontrado que su nivel era proporcional al de sus sistemas de enseñanza, no habiendo un único canon formativo para la población. La norma era que, en función de la estructura social que las caracterizara, se establecieran algunos elementos comunes y otros exclusivos, coincidiendo estos últimos con las tribus, castas, clanes y similares. Veamos un ejemplo.

LOS AZTECAS. La educación de sus niños se diferenciaba por sus clases sociales. Los hijos de los nobles, que eran conocidos como «*pipiltin*», eran educados desde los seis hasta los quince años en el *Calmécac*, donde se les enseñaba el arte de gobernar, la disciplina militar, la lectura de los códices, el conocimiento de los astros y los *tonalamas*, que eran libros de los destinos.

Los privilegios no existían, sin embargo; las obligaciones consistían en limpiar, acarrear leña, participar en obras públicas y en la agricultura. «Los jóvenes que estudiaban ahí no se podían comportar de manera indebida y mucho menos embriagarse, pues si lo hacían eran castigados hasta con la pena de muerte, porque la clase gobernante era muy celosa de su papel como regidora de los destinos de la sociedad» (3).

En los *telpochcalli*, que eran las escuelas para la gente común, los alumnos recibían un trato muy similar a los *pipiltin*. Su patrono era el dios Tezcatlipoca, porque se les educaba en el ejercicio del combate, lo que implicaba una disciplina que, aun así, era menos rígida que en el *Calmécac*.

LA PERCEPCIÓN DEL EDUCANDO. Establecemos concepciones puramente teóricas, como auxilio a la disquisición, pues todas participan de algunos aspectos de las demás.

Las que aceptan como normal, actualizar y exponer a la comprensión del educando las experiencias que porta su ser atemporal, para lo que es necesario creer en la teoría de la reencarnación, muy extendida por todo Oriente y aun incluso en el cristianismo primitivo de Occidente.

El budismo, como expresión pura de la creencia en la reencarnación, contempla y analiza las consecuencias de vidas pasadas, proyectadas en la presente para proporcionar al educando una formación que le permita actualizar las semillas de acción (*skandas*) que acompañan la transmigración de su alma.

Son muchísimas las versiones que, a partir de la enseñanza de Buda, nos presenta su mundo religioso, del que, por publicidad, conocemos los monasterios del Tíbet y de Birmania, donde es frecuente que los niños, más que las niñas, lleguen a partir de los nueve años e incluso antes a los lamasterios. Los padres ceden la responsabilidad a los lamas educadores y para los educandos comienza una nueva vida.

Las que entienden que el educando es una tabla rasa desde su nacimiento, en la que se pueden marcar las improntas de sus formadores mediante programas y experiencias dirigidas que le propicien la asimilación de las costumbres sociales a las que se incorpora como miembro.

Ejemplos de tabla rasa hay muchos a lo largo de la historia. Sirva de muestra el cuerpo de los jenízaros o mamelucos en el Imperio otomano (islam), que creó el príncipe Orhan I alrededor de 1330. Sus componentes eran niños cristianos, arrancados a sus madres en las razias y educados en la corte de tal modo que constituyeron, por su fidelidad, la

guardia personal del sultán y conformaran un cuerpo de élite en la guerra, distinguiéndose en el servicio al Imperio otomano.

«Dadme una docena de niños sanos, bien formados, para que los eduque, y yo me comprometo a elegir uno de ellos al azar y adiestrarlo para que se convierta en un especialista de cualquier tipo que yo pueda escoger —médico, abogado, artista, hombre de negocios y, sí, incluso mendigo o ladrón—, independientemente de su talento, inclinaciones, tendencias, aptitudes, vocaciones y raza de sus antepasados» (4).

Aquellas prácticas pedagógicas que usan concepciones intermedias, entre las dos anteriormente expuestas, por lo que es frecuente oír: «este niño sale a su abuela en... o en aquello al tío...», como atribuyendo al pasado algo que podría ser transportado no se sabe cómo, por la genética u otra causa desconocida.

LA COMPAÑÍA DE JESÚS. Fundada en 1534 por san Ignacio de Loyola, establece su pedagogía (5) sobre la ciencia y la experiencia; el mundo de los sentidos y sus percepciones, atendiendo también a las verdades asumidas por la fe, en un intento de armonizarlas con la razón. Así, la intuición, como hermana menor de la revelación, permitiría al hombre (portador de valores atemporales) adentrarse en la metafísica, que, en su versión agnóstica o atea, es el reservorio de la creación, donde la ciencia incursiona haciendo parcialmente comprensibles sus «casualidades» al razonamiento humano.

MONTESORI. (6) Cambió el concepto de educación, convirtiendo al niño en el protagonista de su propio aprendizaje, y al maestro, en orientador de ese proceso. «Cuando un niño se siente seguro de sí mismo, deja de buscar aprobación en cada paso que da».

RUDOLF STEINER WALDORF (1861) fue un neorrenacentista, filósofo, pedagogo, científico y artista austrohúngaro, cuyo método gira en torno a la espiritualidad, promoviendo la creencia en la libertad de los seres, la agricultura biodinámica, la medicina antroposófica y la eurytmia (del griego *eu*, 'bello', 'armónico' y *ritmia*, 'ritmo' o ciclo natural) para conducir al niño hacia un desarrollo equilibrado de su mente, una rica vida emocional y una reafirmación sana de su voluntad. Quien le otorgó forma pedagógica fue su Segunda esposa, Marie Steiner-von Sivers.

IDEOLOGÍAS. Mencionamos, tan solo para dejar constancia, otro tipo de «educación», la empleada por ideologías totalitarias, carentes o negacionistas de un sentido trascendente o espiritual, por lo que no pretenden educir, sino conducir la mente y los sentimientos del educando en beneficio de los fines del «partido». La más importante por su influencia, es la marxista leninista, que, teniendo su más claro exponente en Corea del Norte, se extiende por todo el orbe, con distintos nombres y grados de incidencia.

No podemos obviar la adquisición y uso (no educación) de conocimientos a través del metaverso, que, mediante sofisticada tecnología, suscita sensaciones pseudo-dimensionales. A lo que debe añadirse la información del *big data*, cúmulo de datos de variadísima índole cuyo efecto sobre la población se mide por el grado de dirigismo de quienes tienen el poder de canalizarla.

Las edades en la educación

Donde pueda hallarse un resquicio arqueológico encontraremos elementos que delatan la educación de sus creadores.

Parece común a lo largo de la historia que la educación empezaba una vez superado el estadio de crianza dependiente. Y salvo excepciones, hay una gran concordancia en los períodos de aprendizaje.

«Los seis primeros años de vida son fundamentales para el desarrollo del ser humano. En ellos se configuran las habilidades psicomotoras, cognitivas, lingüísticas, emocionales y sociales. En los tres primeros años, destaca el desarrollo cerebral mediante la adquisición de habilidades psicomotoras. “El desarrollo del pensamiento es acción”. Entre el primer y segundo años de vida se establece el apego, al interactuar con los demás. A partir del segundo año aparece la función simbólica, con el mundo de la fantasía, y entre los tres y los seis años, se penetra en el proceso del aprendizaje gramatical» (7).

Lo que ratifica José Ignacio Rivas (8); de los tres a los seis años, el juego de ejercicio y simbólico es fundamental para «ir creando capacidades en los niños que les permitan afrontar el mundo». En un contexto rico en estímulos, se va ampliando su vocabulario y van aprendiendo a contrastar y a categorizar.

Una de las formas del cómo, nos la indica Albert Reverter (9): «Leerles cada día algún cuento, hablarles con frases bien estructuradas y con un vocabulario adulto y diálogo constante, enriquece la base sobre la que asentaremos luego el trabajo de descodificación y comprensión lectora».

Epílogo

«Cuando una persona posee conocimientos, ¿de qué carece? Y si una persona no adquiere conocimientos, ¿qué posee?» (Tratado de Nedarim 41a. Talmud Babilonia).

«Cualquier hombre es capaz de tener hijos, pero no cualquiera es capaz de educarlos» (Platón).



«La tinta de los sabios es igual de preciosa que la sangre de los mártires» (abasidas musulmanes).

«Cada uno de los seres humanos es un microcosmos irrepetible, y esa irrepetibilidad la desarrolla el hombre en comunicación con otros» (Giner de los Ríos, España).

Serian inagotables las formas de expresar la importancia que las almas buenas conceden a la educación, que lleva el alma a un estadio superior, por conexión con la naturaleza, con la obra de Dios, con el todo hasta hacerse uno con él. Lo demás es ilusión, la Matrix del mundo virtual.

Notas

(1) *Pares scientiarum*. Bula del papa Gregorio IX, de 1231, considerada el documento fundador de la Universidad de París.

(2) *Abasidas*: dinastía califal fundada en 750 por Abu al-Abbás, descendiente de un tío de Mahoma.

(3) Carlos González González, *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana, México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia/Fondo de Cultura Económica, 2011.

(4) John Broadus Watson, psicólogo (1878), creador del conductismo.

(5) Klein S. J., Luiz F. *Actualidad de la pedagogía jesuítica* (2001).

(6) María Tecla Artemisia Montessori (1870). Esta devota católica fue médico, pedagoga y filósofa humanista

(7) Teresa Sanz de Acedo, doctora en Psicología: profesora titular en el área de Psicología Evolutiva y de la Educación (UPNA).

(8) Catedrático del departamento de Didáctica y Organización Escolar de la Universidad de Málaga (2010).

(9) Es un maestro de primaria español, con ideas muy prácticas.



Henri BERGSON (1859-1941)

Alejandra Arias

«La divisa que yo propondría al filósofo, e incluso al común de los hombres (...): yo diría que es preciso actuar como hombre de pensamiento y pensar como hombre de acción».

Después de la Revolución, la burguesía francesa se ve impulsada a encontrar su ideal de restauración total. Se demanda coherencia a lo social, a lo político, a lo industrial; a la ciencia, a la medicina. En el arte, el modernismo, el simbolismo y el impresionismo prepararán Europa para una nueva sensibilidad. Es así como, en la segunda mitad del siglo XIX, surgirá el espiritualismo francés como reacción al positivismo materialista. Figuras como Maine de Biran, J. Lachelier, Ravaisson, Boutroux, Lagneau y Bondel serán piedras angulares de este movimiento.

La filosofía que se deriva de esta búsqueda intenta reconciliarse con la religión y con la ciencia, reconoce la existencia de una dignidad humana «suprasensible» (2). La filosofía práctica —«la más alta ambición de la filosofía es hacernos mejores y más fuertes» (Bergson)—, la metafísica, la moral y el valor de la experiencia individual tendrán su espacio en este mundo nuevamente. De nuevo, como en el pasado, se aceptarán como herramienta de conocimiento las vías internas: la intuición —para Bergson, «método filosófico privilegiado» de acceso a la realidad—, el mundo interior, la conciencia e incluso la experiencia que la conciencia tiene de sí misma.

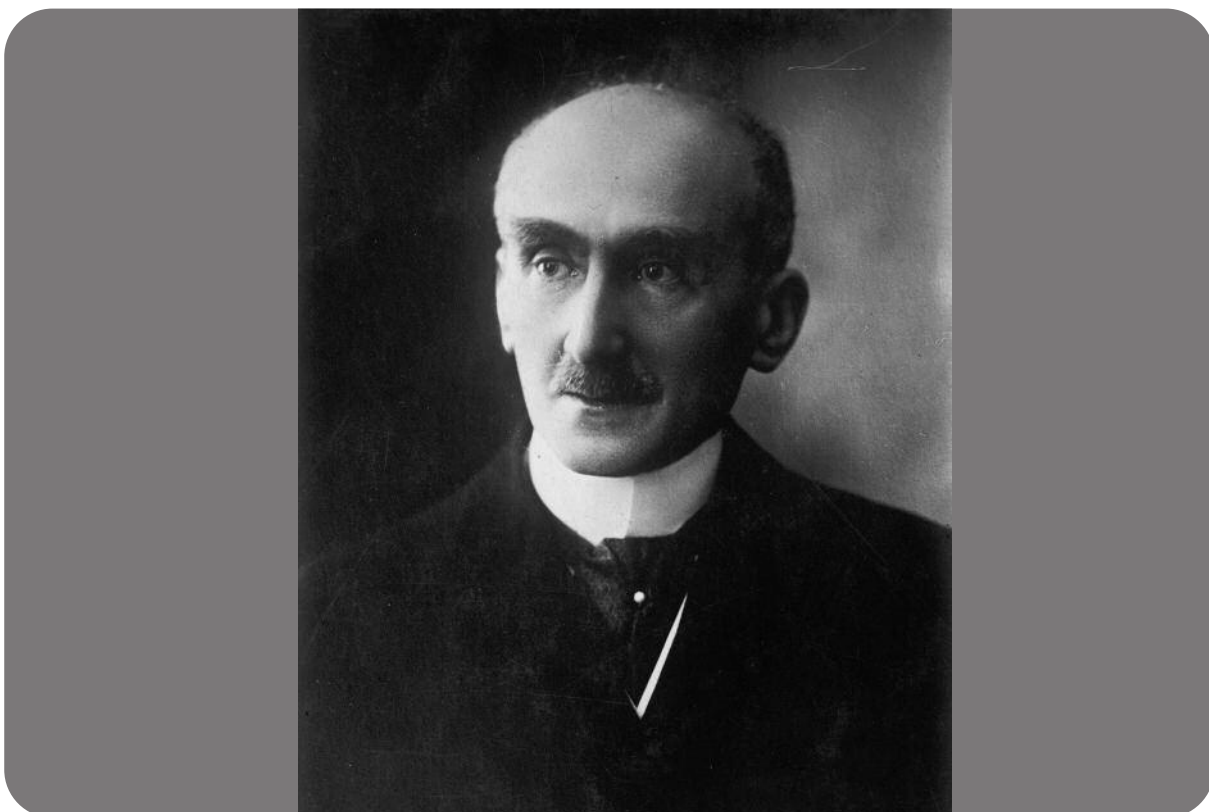
Para autores como Janicaud, el pensamiento inconsciente que trabaja en la naturaleza llega a ser consciente en nosotros. Los seres humanos tenemos la capacidad de plasmar y representar en el espacio esas formas, haciéndolas conscientes (acaso ¿plasmar arquetipos?). Esta nueva filosofía, esa metafísica «positivista» buscaba llegar a ser tan rigurosa como la ciencia tradicional: sólida y precisa como la matemática. En esa misma época, la ciencia médica hace estudios sobre el cerebro y se dan pasos importantes en anatomía y neurología. Por otro lado, y según la moda del momento, la psicología

también abre las puertas a lo invisible gracias al empleo de la hipnosis, los experimentos parapsicológicos y las reuniones de investigación de lo paranormal. Proliferan distintos grupos que pretenden una investigación «científica» del magnetismo animal, la telepatía o la sugestión. El contacto con este fuego será lo que prenda la pólvora de la mente de H. Bergson.

Henri es el segundo de una familia de siete hijos nacidos del matrimonio judío entre un músico polaco y una religiosa mujer angloirlandesa. Estudia interno en el Liceo Bonaparte de París y, desde el bachillerato, se muestra brillante: latín, lengua francesa, oratoria, matemática. A los dieciocho años gana el Concurso Nacional de Matemáticas por resolver un problema de Pascal sobre círculos tangentes. Al igual que los círculos comparten puntos de convergencia, pero cada uno mantiene su propia individualidad e identidad, esta será la forma de Bergson de encarar el mundo y las relaciones.

Es respetuoso y, al mismo tiempo, reservado; para él, la cortesía otorga a la vida cotidiana «el sutil atractivo de una obra de arte» (2). Como si fueran aristas, tratará de pulir las palabras, las formas, las imágenes literarias; sus expresiones impregnadas de musicalidad, su lenguaje «bello, claro y accesible» (2) e incluso su elegante apariencia le valdrán el apodo de «encantador». A nivel intelectual, para él son las oposiciones con los otros o con el medio lo que le inspira a escribir y redefinir ideas: los límites de su círculo. «Mis libros han sido siempre la expresión de un descontento, de una protesta. Hubiera podido escribir muchos otros, pero no escribí más que para protestar contra lo que me parecía falso».

Para Bergson, el mundo interno del «hombre privado» es el universo. Por otro lado, si estas ideas (mundo interior) son parte de la identidad de cada círculo, no importa qué interlocutores hubiera tenido o en qué época hubiera vivido, el filósofo habría dicho



siempre las mismas cosas. Por añadidura, como no solo es importante lo material y concreto, también las realidades parapsicológicas son hechos naturales y, como tales, están sometidas a leyes. Bergson tratará de investigarlas, conjetura la existencia de percepciones o incluso de comunicaciones no mediadas «corporalmente entre espíritus o mentes» y dedica algunos de sus escritos al hipnotismo y a las presencias fantasmagóricas. Será miembro del Instituto General Psicológico de París y, en 1913, presidente de la British Society for Psychical Research.

Bergson es profesor de Filosofía en secundaria y prepara su tesis de doctorado cuando tiene una especie de revelación: «la metafísica nació de los argumentos de Zenón de Elea relativos al cambio y al movimiento. Es Zenón quien, atrayendo la atención hacia el absurdo de lo que llama movimiento y cambio, llevó a filósofos —Platón el primero— a buscar la realidad coherente y verdadera de lo que no cambia».

A los treinta años presenta su tesis: *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, obra que contiene la semilla de su trabajo, catalogado por él mismo como una obra única en torno al tema de la Duración (el tiempo auténtico). «Bergson ha pasado de las matemáticas a la psicología, del mecanicismo al espiritualismo, del mundo a la conciencia» (2). Ese tránsito es el resultado de la sorpresa, del agujero de conejo por el que ha caído tratando de entender qué es el tiempo. En 1891 se casa con Louise Neuburger, prima de Marcel Proust; tendrán una única hija, sordomuda, que estudiará con Rodin y llegará a ser artista, y juntos formarán una familia unida y ejemplar.

La primera década de 1900 Henri Bergson llenará cada viernes los salones del Colegio de Francia. La culta sociedad parisina acude a disfrutarlo; los ricos envían sirvientes a guardar un sitio horas antes de que empiece la conferencia; le escucharán Antonio Machado, T. S. Eliot, Émile Bréhier, Étienne Gilson, Jean Wahl o Charles Péguy, además de una multitud de jóvenes damas. Habló de Plotino, de Aristóteles, de Berkeley, de Spinoza, de Leibniz, de la risa, del tiempo, de la memoria, de la libertad, del sueño, del *dejá vu*, de la inmortalidad del alma, de la voluntad y del esfuerzo, y por supuesto: del tiempo eterno e inmóvil al que llamó *duración*. En la Academia de las Ciencias ocupó la silla de Ravaisson —su predecesor en el movimiento espiritualista—. Su celo en el cuidado del lenguaje le llevará a ganar el Premio Nobel de Literatura en 1927. Será presidente de la Academia de Ciencias Morales y Políticas. En 1914, cuando estalla la guerra, Bergson es el primer judío elegido como miembro de la Academia Francesa. Cuentan que le inunda una cantidad tal de flores y de aplausos que apenas dejan escuchar su queja: «Soy un profesor, no una bailarina» (2).

Durante la I Guerra Mundial colabora como delegado de propaganda ideológica a favor de la causa francesa; a instancias de su Gobierno, viaja, da conferencias y conquista España, Inglaterra y Estados Unidos. Posteriormente a la guerra, tras la firma del tratado de paz, se funda la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual (dependiente de la recién nacida Sociedad de Naciones), y Bergson será elegido presidente de esta entidad, encargada de fomentar el desarrollo y el intercambio científico entre países. Participaron Marie Curie y Albert Einstein entre otras grandes personalidades; por sus diferencias con Bergson, Einstein renunciará en 1923 (le reemplazará H. A. Lorentz, quien será nombrado presidente cuando se jubile Bergson).

En 1930 se le concede la Gran Cruz de la Legión de Honor francesa. A los ochenta y dos años, el antisemitismo y el reuma lentifican sus movimientos; Bergson morirá el 3 de enero de 1941, en un París ocupado. Se desarrolla ahora el segundo acto de la Guerra Mundial.

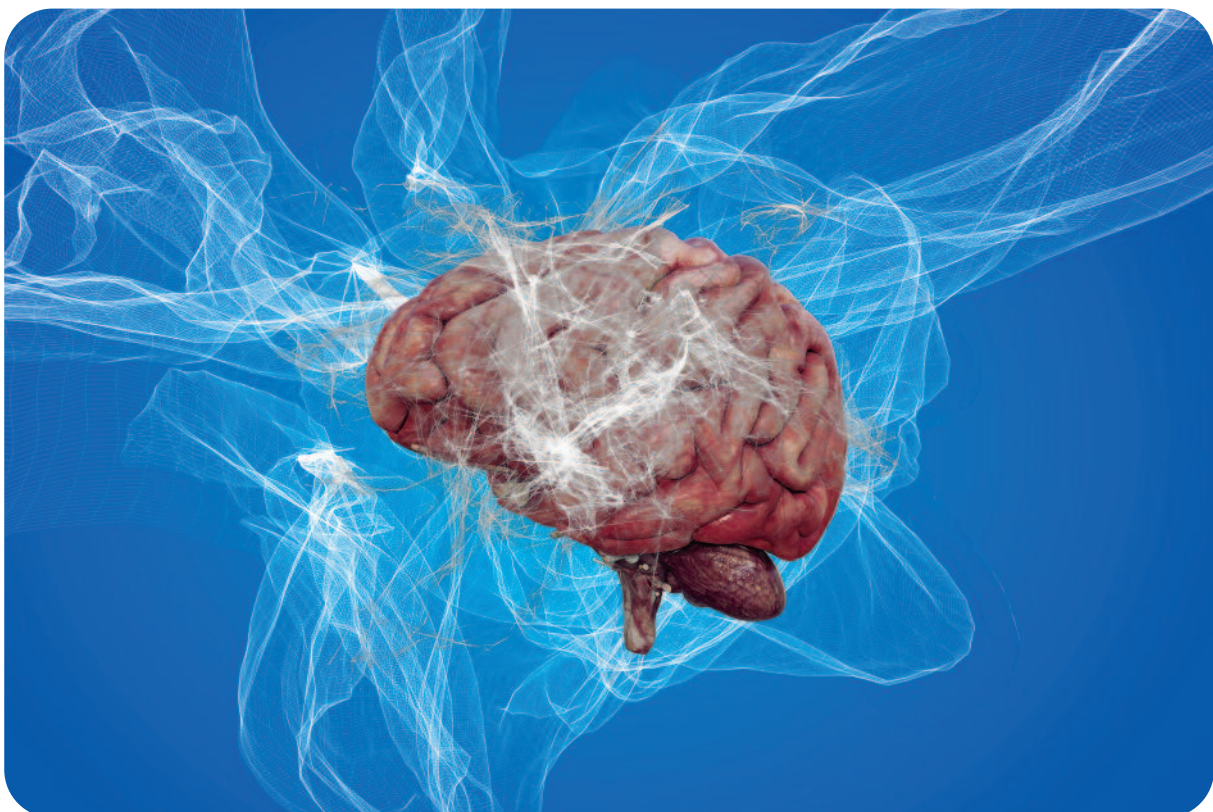
Sus ideas principales no son nuevas. El aporte de Bergson es una nueva visión —nueva para esa época—; para nosotros, como filósofos, este personaje recupera la alegría de reconocer nuevamente que siempre se ha hablado de las mismas cosas, ni siquiera un evento cataclísmico y negro como la I Guerra Mundial es capaz de sepultar la inquietud sobre el espíritu, la existencia del Alma del Mundo o de los valores eternos y arquetípicos. La filosofía bergsoniana («*Le Bergsonisme*») tiene el encanto de ser eterna y moderna al mismo tiempo. A su semilla también se le llamará «intuitivismo» (4). Sus escritos *Materia y memoria* y *La evolución creadora* fueron incluidos en el *Index* de libros prohibidos por la Iglesia católica; baste eso como propaganda para sus ideas.

Percepción y memoria

La percepción es la suma de modificaciones que ocurren en el cuerpo a raíz de las influencias externas que padece procedentes del medio. La percepción es la respuesta de «esa imagen particular que cada uno llama su cuerpo» y, aunque es una forma de «tocar» la realidad, para Bergson no es un modo de conocimiento, sino una forma de acción. A la percepción, la conciencia le aportará el recuerdo.

En cuanto a la memoria, Bergson reconoce dos memorias:

a) La memoria-hábito, que compartimos con los animales, y se obtiene a raíz de la repetición. Está asociada a las acciones y no al conocimiento.



b) La memoria pura, la memoria de los acontecimientos. Es la auténtica memoria cognitiva y consiste en las imágenes de acciones únicas e irrepetibles que hemos vivido. La memoria no se almacena en el cerebro, no es dependiente de la materia; para Bergson este es un fenómeno que prueba la existencia del espíritu. Chacón lo explica así: «el problema de la memoria es un problema privilegiado, en su aclaración nos estaríamos jugando el sentido del ser del hombre».

La independencia de la memoria del cerebro —o de cualquier otra parte del cuerpo— está apoyada por la evidencia: Bergson observa que las lesiones de ciertas regiones del cerebro lo que producen es una desconexión de funciones. El instrumento no está funcionando, pero a los recuerdos no se les impide existir ni se les borra, «por la sencilla razón de que nunca habían estado allí escritos ni registrados»(2). La afasia, por ejemplo, es la incapacidad de pronunciar una palabra, pero no de conocer su significado o de reconocerla si se la lee. «Más que el lugar de la memoria, el cerebro es el lugar del olvido, el filtro respecto a las respuestas motoras» (2). Que la neurona sea la base biológica del pensamiento no implica, pues, que sea su causa (5).

Todo lo vivido podría recordarse porque no se almacena en ningún sitio, es parte de la misma duración del espíritu que avanza... La hipnosis, la existencia del inconsciente y los relatos de personas que antes de morir ven imágenes de toda su vida así lo prueban. Para profundizar la memoria y sus posibilidades, Bergson nos deja un modelo gráfico: el famoso cono de la memoria. El momento presente es donde entramos en contacto con su contenido; el cono, sin embargo, lo contiene todo.

La intuición es «la corriente de simpatía que se establece entre el hombre y la cosa, como entre dos amigos que se entienden con medias palabras y que no tienen secretos uno para el otro» (2). Se refiere a la visión o contacto directo de la conciencia y el objeto. Es conocimiento inmediato sin intervención de palabras, ideas, signos o conceptos (aunque se apoye en ellos luego para explicarse). Tiene la capacidad de captar la realidad del movimiento (continuo y perpetuo, y no fraccionado en fotogramas como lo percibe el Kamamanas). Así, como es capaz de captar la unidad, no divide ni separa la totalidad particular de cada instante; sin embargo, tiene la capacidad de adaptarse a la característica única del momento, sin preconceptos. Este conocimiento no es algo dado, se obtiene por esfuerzo. No debe confundirse con ningún estado emocional; para Bergson es un auténtico modo de conocimiento: el conocimiento que viene de flexionarse hacia dentro, cuando el espíritu se dirige «hacia sí mismo».

La intuición es el único medio para entender aquello adonde la inteligencia y el análisis no llegan; la inteligencia detiene el tiempo, lo parte todo en distintas fases, lo fracciona. Ese mundillo pequeño donde Aquiles nunca alcanza a la tortuga tiene la ventaja de que se puede medir; el problema es que no se puede comprender. La intuición, por definición (*in-* ‘dentro’ y *tueri-*, ‘contemplar’/‘escuchar’), penetra en el interior de las cosas. Las entiende verdaderamente y además lo hace desde dentro, se puede unir a las cosas y formar parte de ellas.

La vida y el tiempo

La vida es la eterna fuerza creadora en que nos movemos y somos; una corriente psíquica y espiritual que atraviesa la materia comunicándole la vida. Todo participaría

de esa vida-una. A manera de una granada (metáfora bergsoniana de un *big bang* en tiempos de guerra), ha explotado en todas direcciones y, a medida que encuentra la materia, debe superar distintos obstáculos y resistencias. Se va abriendo camino, y producto de ese impulso han surgido las plantas, los animales, nosotros... La conciencia humana sería un gran ejemplo de resolución de obstáculos, un auténtico logro evolutivo, la alegría («signo de triunfo de la vida»), la moral («ejemplo de voluntades geniales») o directamente la mística («máxima expresión del impulso original»).

Lo que nosotros llamamos moral atemporal o filosofía búdica es semejante a lo que él concibe como moral abierta y religión dinámica, respectivamente. Tampoco el eterno retorno dejará de estar presente en ese movimiento sin movimiento: «el universo es un gigantesco proceso de creación continua, una inmensa acción de hacerse y deshacerse».

Tiempo: para Bergson el tiempo verdadero es una suma de momentos interiores; su característica es la heterogeneidad. Si se le toma como algo homogéneo, en realidad es que se ha convertido en «espacio».

Su concepción del tiempo está rodeada de la polémica y de la historia de su enemistad con Albert Einstein, al que, después de felicitar por su gran descubrimiento y por el aporte de la teoría de la relatividad, le acusó de no haber considerado el tiempo en la dimensión filosófica, sino solo en la matemática.

Algunos estudiosos consideran este debate responsable de que a Einstein se le diera el Premio Nobel por haber descubierto el efecto fotoeléctrico y no por la relatividad, puesto que el sabio del momento, Henri Bergson, la había puesto en cuestión (1).

Einstein diferencia: a) el tiempo físico: el que se mide con los relojes; y b) el tiempo psicológico, lo que percibimos que dura un beso o el hecho de sacarnos una muela el dentista. «El tiempo de los filósofos no existe».





Tal vez el error de Henri Bergson fue seguir defendiendo que la palabra en cuestión era *tiempo* y no *eternidad* o *duración*. Para la filosofía siempre ha existido esa dimensión de lo quieto, lo que no pasa, ni se mueve, ni es relativo, y por eso justamente, es un tiempo distinto. Cuando al tiempo le afectan los deseos (la impaciencia, el aburrimiento o la expectativa), cuando se puede percibir psíquicamente, entonces es pequeño, infrarracional —como tal vez le parecía a Einstein—. Pero el ser humano también puede tener atisbos del grande, de ese eterno, el que se percibe con nuestra parte superior, y entonces es pararracional y está ya fuera para siempre del reloj: la duración, que diría Bergson. Lo que los separó, tal vez fue, de hecho, no hablar el mismo idioma. Al fin y al cabo la paradoja de los gemelos sigue siendo a día de hoy un experimento virtual y teórico, mientras que el contacto con la eternidad está al alcance de cualquier ser humano que lo intente con fuerza.

Ya llegaremos algún día todos a ese lugar y comprobaremos por nosotros mismos si es cierto que la evolución es conciencia y la vida es un impulso vital (*élan vital*) que no puede detenerse. Con más razón si reconocemos «la función esencial del universo, que es una máquina de hacer dioses» (2).

Bibliografía

Canales, Jimena. *El físico y el filósofo*. Arpaeditores, 2020.

Chacón Fuertes, Pedro. *Bergson o el tiempo del espíritu*. Ed. Cincel, 1988.

Dopazzo Gallego, Antonio. *Bergson. El inaferrable fantasma de la vida*. Batiscafo, 2015.



ARISTÓTELES: la amistad con los demás

Fco. Javier Saura Vilchez

Recordemos lo tratado en artículos anteriores: la mente o razón como motor humano, destacando la «recta razón» como la superior y objetiva sobre la razón normal o subjetiva e influenciable; la virtud es la vida del alma conforme a la recta razón, y es lo propio —o natural— del ser humano; hay dos clases de virtudes: morales o prácticas e intelectuales o reflexivas, siendo estas las de los hombres y mujeres «buenos». La verdadera amistad empieza en uno mismo, amando lo bueno y rechazando los vicios; el hombre bueno es generoso, y el malvado, egoísta; sin afecto no puede haber verdadera amistad.

Clases de amistad

Según lo que se busca, para Aristóteles hay tres clases de amistad: por virtud, por interés y por placer.

La amistad virtuosa es la buena amistad, ya que la virtud busca el bien.

«La amistad que une los corazones nobles es la que se forma mediante la virtud. Y (estas amistades) tienen a la vez todos los bienes: lo bueno, lo agradable y lo útil para sí mismos y para el amigo».

Para Aristóteles, *agradable* es sinónimo de bello y armonioso cuando se trata de las emociones superiores; y es sensualismo en las emociones inferiores.

Esta amistad tiene las características de los hombres y mujeres buenos: es estable, duradera, sincera, amorosa e inegoísta.

«Para los hombres buenos el premio es la virtud y su beneficio es el honor».

La amistad puede ser por virtud, por interés o por placer.

La mala amistad es la que se tiene por interés y por placer.

El interés busca lo útil. Esta es la amistad de la mayoría de la gente, porque el ignorante persigue, sobre todo, el interés.

El placer busca lo agradable a los sentidos. «Es la amistad propia de los jóvenes y de los hombres groseros y despreciables».

Los que se quieren por interés o por placer «no se quieren por sí mismos, sino por lo que les es útil o agradable para ellos, y no por el modo de ser del amigo». Estas amistades son circunstanciales, duran poco y son fáciles de disolver en cuanto ya no son útiles o agradables.

Cuatro posibles formas de amistad

(Interpretación libre del autor de este artículo.)

De lo que expresa Aristóteles podemos diferenciar cuatro tipos de amistad, dos buenas y dos malas, según la interpretación que se hace de lo bueno, lo útil y lo agradable.

Empecemos por la interpretación del objetivo de la amistad, según los hombres buenos y los malvados.

HOMBRES BUENOS (+)	SE BUSCA EN LA AMISTAD	HOMBRES MALOS (-)
Bondad, honradez. Es generoso.	El bien (amistad virtuosa)	No existe para él. Es egoísta.
Que sea bueno para él y para los demás. Antepone el bien común al particular.	Que sea útil (amistad por interés)	Que sea útil para él. Los demás no importan.
Belleza, armonía, equilibrio.	El placer (amistad por placer)	Tener poder, riquezas o sexo.



«El hombre malo lo hace todo por amor a sí mismo, y cuanto peor es, es más egoísta. El hombre bueno actúa por lo noble, y más cuanto mejor es; y también por causa de su amigo, dejando de lado su propio bien».

El amor es la virtud de los amigos.

Las cuatro formas de amistad según el autor de este artículo:

La amistad buena ++	Es propia de los hombres y mujeres buenos que practican las virtudes morales y las intelectuales. Es la de los grandes filósofos y sabios que conocen la verdad.
La buena amistad +-	La que practican los hombres y mujeres que quieren llegar a ser buenos y conocer la verdad. Viven las virtudes morales. Predomina en ellos más la bondad que el egoísmo.
La mala amistad -+	La de la mayoría de personas, donde predomina más el egoísmo que la bondad. Pero también son muy generosos y/o solidarios en las ocasiones de peligro o catástrofes colectivas.
La amistad mala --	«Quien ama la codicia y los placeres por sobre todas las cosas es un hombre malo y egoísta». Consideran la bondad y la solidaridad como una debilidad. También son egocéntricos.

El amigo

«EL AMIGO ES OTRO YO QUE NOS PROCURA LO QUE NO PODEMOS OBTENER POR NOSOTROS MISMOS».

Amigo es:

- * El que quiere y hace el bien o lo que parece bien por causa del otro.
- * El que pasa el tiempo con otro y elige las mismas cosas que aquel.
- * El que comparte las alegrías y penas de sus amigos.
- * El que, por amor, quiere que otra persona exista y viva.

Es noble hacer bien a otros.

Características de la amistad

- * «El fin de la amistad es la acción de amar».
- * «La verdadera amistad radica más en querer que en ser querido. El amor es la virtud de los amigos».
- * «La amistad se mide por el mérito personal de los que la cultivan (por las cualidades personales de cada uno de los amigos) y por cierta igualdad que se establece entre ellos (ninguno trata de imponerse al otro)».
- * «Los amigos los elegimos libremente».
- * En la verdadera amistad no hay reproches ni suposiciones (ni críticas ni prejuicios).
- * La amistad nos permite hacer el bien a las personas que queremos.

Consejos para fortalecer y conservar la amistad

- * «En todo debemos imitar al mejor».
- * «La amistad es más auténtica en la prosperidad que en la desgracia».
- * «Es noble hacer bien a otros; y es propio del amigo hacer el bien sobre todo a los que están en un apuro y no lo han pedido».
- * «El hombre de naturaleza viril comparte su fortuna, pero no sus penas; el de naturaleza débil, se complace compartiendo sus penas».
- * «Deberíamos rápidamente invitar a nuestros amigos a compartir nuestra buena fortuna —porque es noble hacer bien a otros—, y no llamarlos en las desgracias, porque los males se deben compartir lo menos posible».
- * «Antes de recibir un favor se debe considerar la persona de quien lo va a recibir y los términos en que lo hace, para aceptarlo o no».
- * «Debemos devolver los beneficios recibidos antes de complacer a los amigos; restituir un préstamo a un acreedor antes que donar a un compañero y, en general, deben pagarse las deudas».
- * «Debemos dar a cada uno lo que le es propio y adecuado. Y si no, decidir cada caso en la medida de lo posible».
- * «Es preferible dar que recibir: el amar y los sentimientos amistosos pertenecen a los que son superiores en acción».
- * «Recibir favores no cuesta nada, pero sí cuesta mucho esfuerzo el hacer el bien».
- * «Quienes tienen muchos amigos no son amigos de nadie, excepto en un sentido social como sucede con las personas que tienen bondad de carácter y son altruistas y “voluntarios”».
- * «La presencia de amigos es agradable tanto en los buenos como en los malos momentos».
- * «El tiempo y el infortunio descubren a los verdaderos amigos de los falsos».
- * «La compañía de los buenos es una especie de virtud».

Bibliografía

Aristóteles. *Ética Nicomáquea*. Biblioteca Básica Gredos. Madrid, 2000. Traducción y notas T. Martínez Manzano.

Aristóteles. *Gran moral y Moral a Eudemo*. Espasa-Calpe S.A. Madrid, 1942. Traducción Patricio de Azcárate.





www.revistaesfinge.com