

LA ICONOGRAFÍA DE LOS «NUDOS» DE DÜRERO Y DE LA «CONCATENACIÓN» DE LEONARDO*

«La forma universal di questo nodo credo ch'io vidi» —Dante

Paradiso XXXIII.91

Αύειν δ' ἔστιν ἀγνοοῦντας τὸν δεσμόν —Aristóteles

Metafísica III.1.2

Entre los grabados en madera de Albrecht Dürer está la serie los *Sechs Knoten*; el diseño (Fig. 1) llena un círculo y consiste en un modelo muy complicado de línea blanca ininterrumpida sobre un fondo negro; el modelo principal tiene réplicas en cuatro piezas esquinadas más pequeñas, y en varios casos el propio nombre de Dürer está grabado en el círculo negro central desde el que se expande el dibujo principal¹. Es aceptable el punto de vista usual, de que los *Nudos* de Dürer son variaciones de un grabado en cobre bien conocido de un medallón similar (Fig. 2), cuyo diseño se atribuye comúnmente a Leonardo da Vinci, y en cuyo centro aparecen las palabras *Academia Leonardi Vinci*. Goldscheider² ve en esta «fantasia dei vinci» probablemente una «signatura jeroglífica», y cita a Vasari, que dice que «él [Leonardo] pasaba mucho tiempo en la confección de un diseño de una serie de nudos de manera que la cuerda pudiera seguirse de una punta a la otra, y cuya totalidad llenaba un espacio redondo. Hay un bello grabado de este dificultosísimo diseño, y en su medio están las palabras Leonardus Vinci Academia». Goldscheider observa que hay un «juego con las palabras *vincire* (encadenar, enlazar, anudar) y Vinci», y agrega

* [Este artículo se publicó por primera vez en *Art Quarterly* (Detroit, Mich.), VII, 1944 —ED.]

¹ Valentin Scherer, *Dürer* (3ª ed.), Klassiker der Kunst. Los *Sechs Knoten* se reproducen en las Láminas 223-225.

² G. Goldscheider, *Leonardo da Vinci the Artist*, Oxford, 1943, pp. 6, 7 y Fig. 5 (en el presente artículo, Fig. 2).

más bien ingenuamente que los modelos de entrelazado no los inventó por primera vez Leonardo.

A. M. Hind³ dice que «las prensas fueron grabadas por Leonardo mismo con el propósito definido de que sirvieran como patrones de un tipo de jeroglífico decorativo para artistas de distintos oficios. Ejemplos de un diseño de nudo similar aparecen a todo lo largo de los manuscritos de Leonardo... La relación de Vinci, el lugar de su nacimiento, con *vinco* (sauce), que se usaría comúnmente para el trenzado de cestos y similares en diferentes modelos entrelazados, puede haber sugerido el modelo, con el que puede haberse querido significar algún paralelo de *vinci* en el sentido de *vincoli* (lazos o cadenas). Este último sentido está en línea con el título de “Knoten” (o nudos) dado por Dürero mismo a seis grabados en madera que hizo después de la serie presente». Mr. Hind observa también que entre las variaciones de Dürero está «la línea interior usada en la representación de las “cuerdas”, que hace que se parezcan más estrechamente al metal».

G. d’Adda⁴ dice que a los *Knots* de Dürero se les ha llamado diseños de bordado, pero que en realidad son patrones de encaje («veritable patrons de passementerie»); en cualquier caso, los *Knoten* sugieren una aplicación textil. A los diseños también se les ha llamado «dedali» o «laberintos»; pero en opinión de Adda esto es inexacto, porque aquí las líneas se tocan y se superponen entre sí, lo cual no es el caso en los laberintos verdaderos. En su bibliografía, entre otros libros Adda cita uno de Balthazar Sylvius (Du Bois), publicado en 1554 y titulado (en latín): *Un Pequeño Libro de Diseños Geométricos, llamados comúnmente “Moriscos”... muy útil para Pintores, Orífices, Tejedores, Damasquinadores... y también para los Bordadores*. Por todo esto se deduce claramente que debió parecer a los coetáneos de Dürero que sus *Nudos* eran tales que podían emplearse en una gran variedad de técnicas; y que en general se reconocía una semejanza con los arabescos moriscos.

³ A. M. Hind, *Catalogue of Early Italian Engraving in the British Museum*, 1910, p. 405.

⁴ G. d’Adda, «Essai bibliographique des anciens modes de lingerie, dentelles et tapisseries», *Gazette des Beaux-Arts*, XVII (1864), 434 sigs.; cf. del mismo autor también «Leonardo da Vinci, la gravure milanaise et passavant», *idem*, XXV (1868), II, 123.

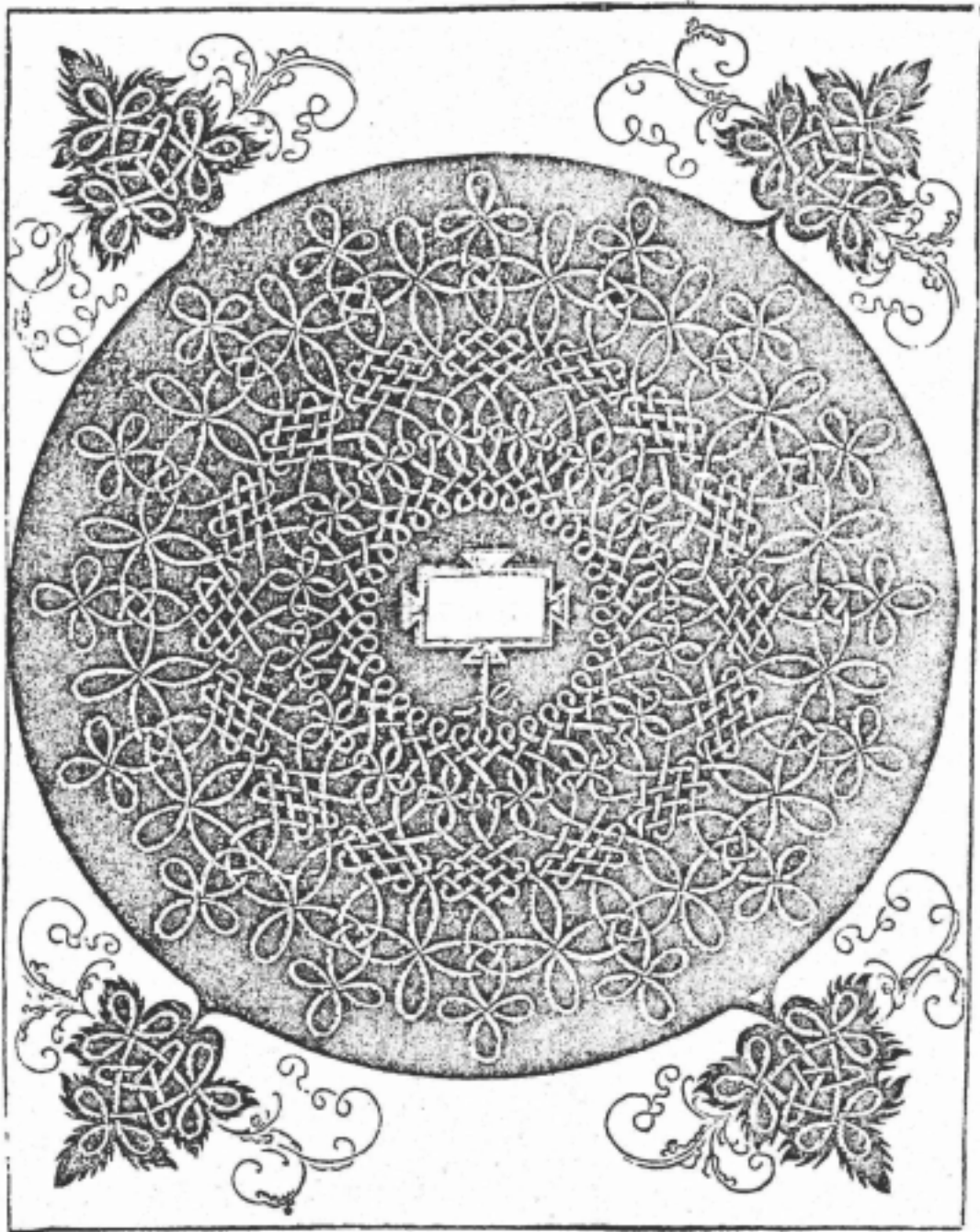


Fig. 1. Uno de los «Sechs Knoten» de Dürero

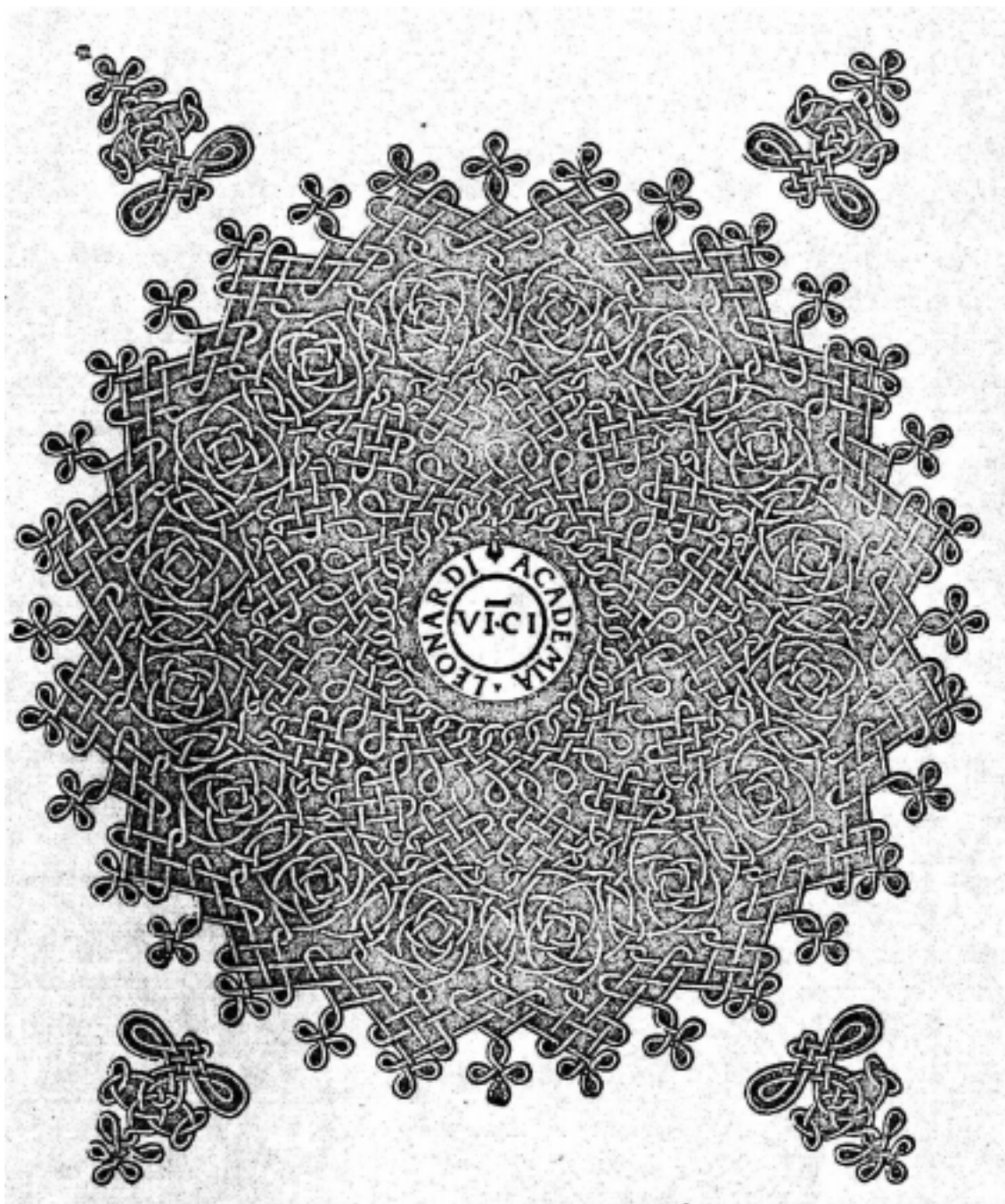


Fig. 2. «Concatenación» de Leonardo



Fig. 3. LABERINTO, Chartres
Según Hahnloser, Abb. 40

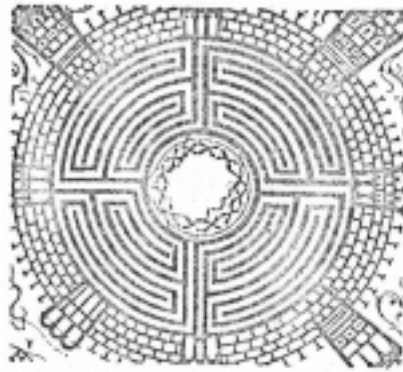


Fig. 4. LABERINTO,
Pavimento Romano, Verdes
Según Hahnloser, Abb. 39

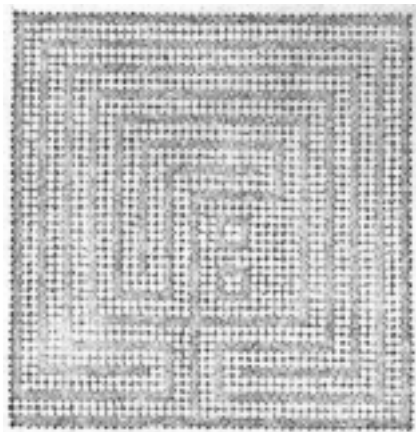


Fig. 5. LABERINTO,
Trabajo de cestería, Ceilán
Coomarawamy,
«Mediaeval Sinhalese Art» Fig. 143

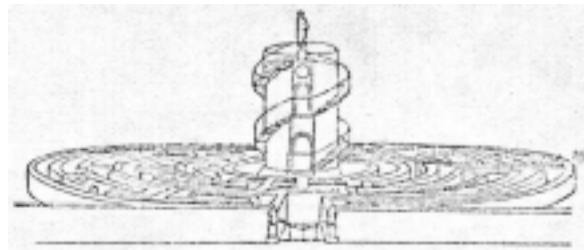


Fig. 6. TORRE DE LABERINTO Y ESPIRAL,
Villa Pisani, Strâ
Según W. Born. «Gazzette des Beaux-Arts»,
1943, p. 248



Fig. 7. Diseño de una Escudilla de Mimbre
Según E. L. Watson,
«Art and Archaeology»

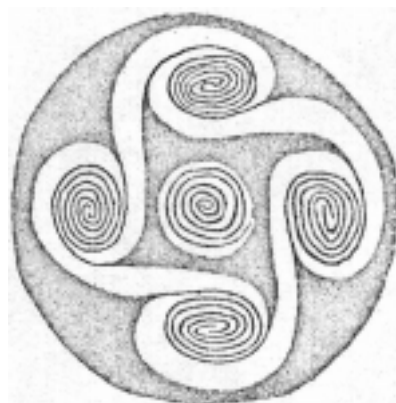


Fig. 8. Diseño de una Escudilla de Mimbre
Según E. L. Watson
«Art and Archaeology»

Con respecto a las designaciones de «dédalo» y «laberinto» hay que decir mucho más de lo que Adda supuso. Es cierto que en lo que él llama el «laberinto verdadero» las líneas nunca se superponen; pero eso es inevitable, debido a que los laberintos contruidos antiguos están dispuestos sobre superficies planas a fin de formar un «entramado» a cuyo través se puede caminar efectivamente hasta que se alcanza el centro, mientras que las representaciones, ya sean tallos de roca o dibujos, son meramente réplicas de las formas contruidas. Estas formas contruidas son de gran antigüedad; pueden referirse a la cultura megalítica, y aparecer como alineaciones de piedra en Finlandia y en Suecia⁵. Los famosos ejemplos medievales están incrustados en los suelos de las catedrales; había ejemplos en Amiens, San Quintín y Rheims; y de los que todavía existen, el más notable es el de Chartres (Fig. 3), con una senda de alrededor de seiscientos cincuenta pies de larga, que ronda y ronda hasta que se alcanza el centro. En palabras de Hahnloser, «Gleichzeitig mit de Ruhme des Dädalus erhebt die Gotik auch seinen “Grundriss”, die durchbrochene Spirale, zu symbolischer Deutung». W. R. Lethaby cita a Didron, que dice que «la totalidad del trazado tenía la intención de ser indicativo de los complicados repliegues del pecado por los que el hombre está rodeado, y de cómo sería imposible liberarse de ellos excepto a través de la mano asistente de la Providencia». En el caso de un laberinto en St. Omer, hay templos, animales y poblados pintados en el camino y el Templo de Jerusalén está en el centro. Lethaby dice que los laberintos franceses «parecen haber sido llamados *la legua* o el *Camino de Jerusalén*; estaban colocados en la punta oeste de la nave y las gentes hacían una peregrinación de rodillas, siguiendo el camino hacia el centro, al cual se dice que se le llamaba *Sancta Ecclesia* o *Cielo*»⁶. De los numerosos ejemplos ingleses cortados en césped, es de gran interés el hecho de que a uno se le llame por el nombre de «Troy Town»⁷. Los ejemplos italianos de laberintos de pavimento en Rávena, Roma, Pavía, etc., son descendientes, a través de los pavimentos y gemas romanos (Fig. 4), de las representaciones del laberinto de Dédalo que aparecen en las monedas cretenses. El motivo sobrevive en el arte folklórico oriental (Fig.

⁵ Ilustraciones de éstos y de otros laberintos se encontrarán en C. N. Deedes, «The Labyrinth»; en S. H. Hooke (editor), *The Labyrinth*, Londres y New York, 1935; W. H. Matthews, *Mazes and Labyrinths*, Londres 1922.

⁶ W. R. Lethaby, *Architecture, Mysticism and Myth*, Londres 1892, cap. VII. Ver también Fr. M. Th. Böhl, «Zum babylonische Ursprung des Labyrinths», *Anecdota Orientalia* XXII, 1935, 6-23.

⁷ La identificación de «Troya» con «laberinto» es examinada por Deedes, *loc. cit.*, pp. 34-41, y por W. F. J. Knight, *Cumaean Gates*, Oxford, 1936, cap. V-VII.

5). El dibujo de Villard de Honnecourt⁸ es idéntico al laberinto que aparece en el mapa de Creta de Hereford, inscrito *Labarintus id est domus Dealli*; y el de Amiens fue inscrito *Maison de Dedalus*. En Pavía el Minotauro está representado en el vórtice en la forma de un centauro. Como observa Lethaby, la forma exacta de los diseños originales se conservó durante la Edad Media, pero «cuando la raíz de la tradición fue cortada desde el Renacimiento, todo esto fue alterado, y los entramados devinieron invenciones, cada una diferente de las otras —telas de araña⁹ de engañosos caminos falsos». Reproducimos aquí una forma reciente, interesante porque el centro está ocupado por una torre elevada con una escalera espiral y coronada con una estatua (Fig. 6); quienquiera que asciende esta torre sería capaz de ver el laberinto a cuyo través ya ha pasado, abarcándolo todo en un sola mirada.

Hemos examinado los «dédalos y laberintos» con alguna extensión para mostrar que es su tradición lo que sobrevive realmente en los *Nudos* de Leonardo y de Dürero. La mejor evidencia de esto la encontramos en el hecho de que mientras que los nombres de Leonardo y de Dürero están inscritos en los centros de sus diseños, en Amiens el centro del laberinto estaba ocupado por una efigie del arquitecto de la catedral, y similarmente en algunos otros ejemplos identificados por inscripciones. Como Hahnloser dice, esto implica una apoteosis del arquitecto, por asimilación a Dédalo, el constructor original y el único arquitecto mítico cuyo nombre era familiar a los constructores de la Edad Media. Puede haber poca duda de que la forma octogonal del pedestal, cuyos restos se encuentran en Chartres, tienen la significación de una regeneración como en el caso de las pilas bautismales. En cualquier caso, la afiliación y la analogía de los nudos y los laberintos está claramente establecida por el emplazamiento de los nombres o imágenes de sus autores en el centro.

⁸ H. R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Wien, 1935, p. 38 y Lám. 14 g.

⁹ La mención de las telas de araña es estrictamente apropiada, pues el Sol es el tejedor primordial que se mueve a lo largo de los hilos que teje (*Śatapatha Brāhmaṇa* XIV.2.2.22), y a menudo se lo iguala explícitamente a una araña (ver referencias en *Journal of the American Oriental Society* 55, 1935, pp. 397-8) que «hace su tela con un solo hilo» (*Brahma Upaniṣad* 1), y «sabio es el que reposa en ella» (*idem* 3). Hay más en las palabras, «Entra en mi cámara, dijo la araña a la mosca», de lo que capta el oído. La notable perfección del simbolismo de la «araña» se extiende al hecho de que los radios (la urdimbre, los hilos) de la tela no son pegajosos, mientras que la espiral (la trama) sí es adhesiva; la araña misma camina sólo por los radios mientras que las moscas son atrapadas por la espiral pegajosa. Para el significado de esta «pegajosidad» ver mi «Note on the Stickfast Motif» en *Folklore*, I.VII (1944), 128-131: «la experiencia de los sentidos depende del contacto, y el que toca puede ser atrapado».

El hecho de que las líneas de los *Nudos* se superpongan y se intersecten no implica ninguna diferencia en principio, sino que representa una translación de la idea del laberinto a términos tridimensionales y textiles. La significación del «entramado decorativo» de Leonardo —al que desde un punto de vista oriental debe llamarse un *maṇḍala*— sólo se comprenderá si se considera como la proyección plana de una construcción que nosotros estamos mirando desde arriba. Visto de esta manera, el modelo se divide en tres partes, a saber, la del fondo oscuro de la tierra (con ornamentos angulares que indican las cuatro direcciones), la del tejido anudado que se ensancha abajo y que se contrae arriba, y la del centro y sumidad que sería blanco si uno lo estuviera viendo desde abajo pero que en la figura misma es oscuro porque a su través se muestra el terreno oscuro.

La concatenación de Leonardo es un mapa del universo en los términos precisos de estas líneas de Dante:

«Co-creado fue el orden y entramado con la substancia; y ambos eran la sumidad en el universo desde donde se produjo el acto puro:

La potencialidad pura tenía el lugar más bajo; y en el medio la potencialidad con el acto anudados semejantes a una rama que nunca será deshecha»

(«strinse... tal vime, che giammai non si divima», *Paradiso* XXIX.31-6), donde la metáfora (del trabajo de cestería) es justamente la de esa técnica que A. M. Hind sugiere, de manera completamente independiente, como la fuente probable del diseño de Leonardo. Casi idénticos a los de Dante son los términos con los que el sacrificador indio imita la Preparación de los Tres Mundos para ser habitados, a saber, «como un hombre trenza hilo con hilo (*guṇe guṇam*), así él trenza mundo con mundo, para que haya firmeza y para que no haya ninguna flojedad» (*Taittirīya Saṁhitā* VII.2.4.2). *Guṇa*, «fibra», o «hilo», es también «cualidad» o «virtud», notablemente con referencia a los «tres mundos», terrestre, atmosférico y celestial, mencionados arriba, y cuyas «cualidades» son respectivamente oscuro-potencial (*tāmasik*), multicoloreado-activado (*rājasik*) y blanco-esencial (*sāttvik*).

No debemos pasar por alto tampoco esa otra línea de Dante en la cual habla de Dios «que atrae a la tierra y la une a sí mismo» («questi la terra in se stringe ed adune», *Paradiso* I.117) o esa en la que habla de ver a la vez «la forma universal de este

mundo» («nodo», *Paradiso* XXXIII.91), que «si nuestros dedos son incapaces de desatar, es por causa de una gran negligencia» (*ídem* XXVIII.58-60)¹⁰.

La *concatenación* de Leonardo es una realización geométrica de esta «forma universal». Leonardo debió conocer a Dante, y podría haber tomado de él la sugerencia para su criptograma. Pero hay muchas razones para pensar que Leonardo, como tantos otros eruditos renacentistas, estaba versado en la tradición esotérica neoplatónica, y que pudo haber sido un iniciado, familiarizado con los «misterios» de los oficios¹¹. Así pues, es mucho más probable que tanto Dante como Leonardo estuvieran haciendo uso del antiguo simbolismo tradicional del tejido y del bordado. En relación con las huellas de esta tradición en el arte folklórico suizo, Titus Burckhardt observa: «Los ornamentos en la forma de un nudo, que están ampliamente distribuidos en el arte nómada, comprenden un simbolismo especialmente sugestivo, basado en el hecho de que las diferentes partes del mundo se oponen una a la otra, al mismo tiempo que están unidas por la continuidad de la cuerda. El mundo se resuelve para quien-

¹⁰ Los sentidos especiales de *nodo* incluyen *nodo di Salomone*, a saber, «un diseño que muestra un nudo sin puntas en las cuerdas que son visibles», *nodo* como una «sarta (de perlas)», y *nodi della vita*, «los lazos del cuerpo al alma» (Italian Dictionary de Hoare). Wicksteed y Oelsner traducen *nodo* por «complejo», y justamente eso es lo que es un «nudo». La «forma universal»: pues, «ciertamente, este Todo se mantiene unido por poderes invisibles, poderes que el Artesano ha extendido (*apéteine*) desde los confines de la tierra hasta el cielo, teniendo la sabia previsión de que las cosas unidas (*dethénta*) y pendientes, por así decir, de una cadena (*seirá*), no se soltarán; pues los poderes del Todo son lazos (*desmoi*) que no pueden ser rotos» (Filón, *Migr.* 181 con 167). Aquí en (167) las cosas se consideran como si estuvieran pendientes de una guirnalda o de un collar, al cual están fijadas, y su caída de él sería su muerte. Es en este sentido como en la India a la muerte del individuo se la describe como un «corte»; y de la misma manera en la China, «los antiguos describían la muerte como la suelta de la cuerda en la que Dios tenía suspendida su vida» (Chwang Tzu III.4). Similarmente en la disolución del universo, «los vientos» son cortados (*Maitri Upaniṣad* I.4), cf. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1942, p. 230, nota 6 y 1943, p. 107, nota 1; estos «vientos» son igualmente esos a los que Rūmī se refiere como las «cuerdas de la causación» (*Mathnawī* I.647).

¹¹ Cf. René Guénon, *L'Esoterisme de Dante*, París, 1925; J. H. Probst-Biraben, «Léonardo de Vinci, Iniciado», *Le Voile d'Isis*, 38, 1933, pp. 260-266; «Symbolisme des arts plastiques de l'occident et du proche orient», *ídem* 40, 1935, pp. 160-173 (p. 171, «Los genios del Renacimiento eran iniciados a la vez a los ritos y a los símbolos de las Fraternidades orientales y occidentales, procedentes de la Qabbala y del Sufismo, así como a los del Pitagorismo, del Platonismo y del Alejandrismo, que en términos generales son idénticos, y que coinciden y se suceden por transiciones insensibles»); Paul Vulliaud, *La pensée ésotérique de Leonardo da Vinci*, París 1910.

quiera que comprende el principio del anudado, cuya invención misma, por así decir, es un símbolo de los principios ocultos de las cosas»¹².

A través de fuentes intermediadoras (cf. Juan 12:32), *questi la terra in se stringe* de Dante se remonta hasta la «cuerda de oro» de Platón (*Leyes*, 644) a la que por todos los medios debemos agarrarnos si queremos ser gobernados rectamente, y no afligidos por los impulsos de las pasiones contrarias; e igualmente a la «cadena de oro» de Homero (*Ilíada* 8.18 sigs.) con la que Zeus podía atraer a todas las cosas hacia sí mismo y en la que Platón (*Teeteto*, 153) vio acertadamente un poder solar. Se cuenta también que cuando Zeus estaba ordenando todas las cosas, consultó a la Noche, y le preguntó «de qué manera todas las cosas podrían ser a la vez una y divididas, y se le dijo que envolviera de éter todo alrededor del mundo y que atara el paquete con la “cuerda de oro”»¹³. Casi en las mismas palabras Marsilio Ficino (a quien Leonardo debe haber conocido) dice que «de la misma manera que en nosotros el espíritu es el vínculo del Alma y el cuerpo, así la luz es el vínculo del universo (*vinculum universalis*)»¹⁴. La clave sobrevive en las palabras de William Blake:

Yo te di la punta de una cuerda de oro,
Solo enróllala en un ovillo,
Ella te conducirá a la Puerta del Cielo
Construida en la muralla de Jerusalén.

Las palabras de Sylvius, «quas vulgo Maurusias vocant», citadas arriba (en traducción), no solo nos recuerdan que nuestros «nudos» son, por así decir, «arabescos»¹⁵, sino también que el simbolismo del hilo de la vida (familiar también en rela-

¹² En *Schweizer Volkskunst; Art Populaire Suisse*, Basle, 1941, p. 85, cf. pp. 94-96. En el mismo volumen se encontrarán algunos ejemplos de ornamentos caligráficos en la «técnica de la línea continua». Cf. René Guénon, «Le symbolisme du tissage», *Le Voile d'Isis*, XXXV (1930), 65-70.

¹³ Las palabras son de A. B. Cook en *Zeus* II, 1029, basadas en los Fragmentos Órficos, Niels, 165, y en otras fuentes.

¹⁴ *Op. Om.* p. 981, citado por P. O. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, 1943, p. 116.

¹⁵ «El arabesco, ese poema lineal donde se juntan la geometría, la música y la escritura, es una síntesis metafísica... El arabesco ofrece así un paso incomparable desde el punto de vista espacial al punto de vista temporal... De la misma manera que el *dhikr*, disciplina de encantación, el arabesco lleva al que lo siente sobre el camino de retorno hacia Allāh» (Elie Lebasquais en *Le Voile d'Isis*, 40, 1935, p. 281. Luc Benoist, *Art du monde*, 3ª edic. 1941, pp. 178-9). Cf. E. Diez, «A stylistic Analysis of Islamic Art», *Ars Islamica*, V (1938), 36-45: «El arte islámico es el arte que expresa la sumisión [quiero decir, la dependencia de] Allāh... el arte islámico aparece como la individuación de su base metafísica (*unendlichen Grund*)... La construcción de las configuraciones lineales es... insoluble para

ción con las Moirai griegas y con las Norns escandinavas) aparece también en contextos islámicos; análogas a las de Blake, por ejemplo, son las palabras de Rūmī:

Él me dio la punta de un hilo —un hilo lleno
de mal y de engaño—
«Tira», dijo, «para que Yo pueda tirar; y no lo rompas
en el tiro»¹⁶

Las fuentes indias para el simbolismo del cosido y del tejido y para la correspondiente doctrina del «hilo del espíritu» (*sūtrātman*) son aún más abundantes y explícitas. William Crooke registra que «en un lugar en Gilgit se decía que había una cadena de oro que colgaba desde el cielo a la tierra. Las personas sospechosas de fechorías o de falsedad eran llevadas a aquel lugar y obligadas a agarrar la cadena mientras juraban que eran inocentes o que sus declaraciones eran ciertas», y como él mismo agrega «esto sugiere la referencia homérica (*Ilíada* 8.18 sigs.), y la *Aurea Catena Homeri*, que fue transmitida a través de los neoplatónicos hasta los alquimistas de la Edad Media»¹⁷.

Esto es un paralelo notable, pero un paralelo del que no podría deducirse ningún argumento en prueba de una «influencia». Volviendo al siglo octavo antes de Cristo (y podrían citarse textos aún más antiguos), se nos dice que «el Sol es el amarre al que estos mundos están atados por medio de los cuadrantes... Él encorda (*samāvayate*, √ *ve*, «tejer», «trenzar», «encordar», presente también en «web» y en el italiano *vinci*, *vime*) estos mundos a sí mismo por medio de un hilo (*sūtra*, √ *siv*, «sew», «coser»), a saber, el hilo del Viento (*vāyu*)¹⁸. Ciertamente, el que conoce ese hilo, y al Controlador Interno que desde dentro controla este mundo y el otro mundo y todos los seres, conoce al Brahman, conoce a los Dioses, conoce los Vedas, conoce

el ojo del espectador, y se eleva así sobre los límites de la razón humana normal a la esfera de la inescrutabilidad divina. Estos entramados de líneas y de fórmulas, aunque pensados por el intelecto humano, significan a un cierto grado el rebase sobrenatural de los límites de la razón humana. La mejor confirmación para la categorización del arte islámico como polar-ornamentalista es la denotación persa de un patrón de alfombra como *zemān* (“tiempo”), y del suelo como *zemīn* (“espacio”). En relación con esta afirmación, «cada figura de un diseño ornamental... tiene una significación mística y simbólica concreta», Diez cita a J. Karabecek, *Die persische Nadelmaierei Susandjird*, Leipzig, 1881, pp. 137-67.

¹⁶ R. A. Nicholson, *Odes of Shams-i-Tabriz*, Cambridge, 1898, n° 28.

¹⁷ En *Folklore*, XXV (1914), p. 397.

¹⁸ *Śatapatha Brāhmaṇa* VI.7.1.17 y VIII.7.3.10.

el Ser, conoce al Sí mismo, conoce todo»¹⁹; pues «por el Soplo (Vida) él conecta (*saṃtanoti*, √ *tan*, griego *teíno*) estos mundos»²⁰. Mejor conocido es el texto de la *Bhagavad Gītā* VII.7: «Todo este universo está encordado (*protam*, √ *ve* como antes) en Mí, como hileras de gemas en un hilo» (*sūtra*).

Desde el punto de vista del arquitecto apoteosizado, o desde el del Demiurgo a quien se asimila, el modelo de los nudos de Dürero y de Leonardo es ciertamente el de un ornamento, nimbo o investidura circundante. Es en estos sentidos como, al describir el poder del Demiurgo solar que atrae (*‘elkōn*) a todas las cosas hacia sí mismo, Hermes Trismegistos dice que «él se levanta en el medio y lleva el cosmos como una guirnalda en torno a él», y también, que el Cosmos sensible y todas las cosas que contiene «están tejidos como una vestidura» (*quasi vestimentum contexta*) por el Cosmos Inteligible²¹.

Y en lo que se refiere a los nudos o lazos dependientes menores que se forman en esta cuerda sin fin, y a los cuales hace visibles el claroscuro, como si se tratara de una urdimbre blanca sobre la cual se ha entretejido una trama negra, estos *nodi della vita* son las definiciones de las existencias individuales, determinadas por sus nombres; y como tales han de considerarse favorablemente desde el punto de vista existencial y desfavorablemente desde el punto de vista esencial. Pues, en primer lugar,

¹⁹ *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* III.7.1; cf. *Sarvopaniṣad* 3 (19), donde el hilo en el que están encordadas las gemas es el Espíritu (*Ātman*, Sí mismo) en tanto que Controlador Interno, de la misma manera que para Platón la «cuerda de oro» por la cual estamos suspendidos desde arriba en nuestro Hegemon. El concepto del hilo del espíritu no sólo está ampliamente extendido, sino que es de gran antigüedad: pues «la palabra *markasu*, “banda”, “cuerda”, se emplea en la mitología babilónica para el principio cósmico que une todas las cosas, y se usa también en el sentido de “soporte”, a saber, el poder y la ley divina que mantiene el universo unido» (S. Langdon, *Semitic Mythology*, 1931, p. 109). Chwang Tzu (Cap. VI; en la versión de Hughes, *Everyman's Library* n° 973, p. 193) habla del Tao como «el lazo de toda la creación»: el carácter traducido aquí por «lazo» es *hsi* (Giles 4062, sinónimo del 4061 y 4104) que tiene los significados de «dependencia», «fijación», «enlace», «nexo», «cadena», «linaje», etc.; y con el determinante fonético (= 4061) en *hsi* es pictóricamente una madeja de hilo de seda, es evidente que la doctrina de Chwang Tzu es nuevamente una doctrina del «hilo del espíritu». Así mismo, teniendo presente que la «cuerda» puede igualarse con la «Palabra» de Dios, es significativo que un hadith bien conocido describe el Qur’ān como «una cuerda a la que el verdadero creyente debe agarrarse para salvarse».

²⁰ *Aitareya Āraṇyaka* I.4.3.

²¹ Hermes Trismegistos *Lib.* XVI.5-7 y *Aesc.* III.34 C. En el primer pasaje el verbo (*hídruo*) es un verbo que se usa a menudo en relación con la «erección» de estatuas, especialmente de héroes, y esto nos recuerda la práctica medieval mencionada arriba. La comparación del universo a un vestido o a un tejido aparece también en la India, notablemente en las primeras palabras de la Īśāvāsyā Upaniṣad, «Todo esto, todo lo que se mueve en el mundo móvil, es la vestidura del Señor».

«la cuerda (*tanti*, $\sqrt{\text{tan}}$, extender) es su palabra (*vāc*, aquí = *logos*) (a saber, del Soplo, de la Vida), y los nudos (*dāma* = griego *desmós*) son los nombres; y de esta manera con su palabra como la cuerda y los nombres como los nudos está atado todo este universo»²². «Toda transformación comienza desde la palabra, y es una cuestión de nombrado»²³; «todo aquí está sujeto por el nombre»²⁴. Escribiendo de manera independiente sobre la «Concatenación», el profesor William Savery ha observado que «la cadena de los seres tiene lazos extraños»²⁵.

La donación de nombres por el Gran Denominador es el acto primario de la creación²⁶. De aquí la importancia del acto de «cristianar», sánscrito *nāmakarman*; por ejemplo, el recién nacido Agni se queja de que él es todavía sin nombre, y de esta manera «no liberado del mal», es decir, no realmente un existente; y de aquí que «se deba dar un nombre», o más de un nombre, a un niño que nace, «pues con el nombre uno se libera del mal», es decir, de la mera no entidad²⁷. De ahí también que se *ate* un amuleto o un brazalete con la plegaria: «Que yo permanezca firme como una roca... el Hombre es la gema, el Soplo (o la Vida) es el hilo, el Alimento es el nudo

²² *Aitareya Āraṇyaka* II.1.6. *Dēo*, *desmós* (sánscrito *dā*, atar); *hélko*; *éiro*, *hérma*, *seirá* (sánscrito *śr*, «deslizar», latín *series*); y *teino* (sánscrito *tan*, *tanti*, *tanṭi*, *tantu*, *tanū*, etc.) son las palabras clave en los contextos griego e indio para el presente ciclo de ideas. La igualación de los nudos con los nombres puede relacionarse con lo que una vez fue un método casi mundial (chino, sumerio, hebreo, mexicano) de guardar registros por medio de cuerdas anudadas. Así Jeremías observa que Gudea parece hablar de «nudos de palabras», y que en Sumeria los nudos pueden haber precedido a la escritura (*Altorientalische Geistesgeschichte*, p. 19); y Gaster que en OT. *sís* = bola o nudo y que en Numbers V.38, 39, etc. la referencia no es a los «bordes» sino a los «elaborados nudos mnemónicos, «mientras que las cuentas de los rosarios han ocupado el lugar de lo que eran originalmente nudos» (*Floklöre*, XXV, 1914, pp. 254-258). San Agustín se refiere a los «nudos, que ellos llaman caracteres», y que tienen ya sea un significado oculto o ya sea un significado evidente (*De doctr. christ.* II.20). En el *Kathā Sarit Sāgara* 25.14 (Bombay ed. 1889, p. 116) las cuentas del rosario de un anciano asceta brahman se comparan en número a los nudos (*granthi*) que marcan las centurias de su vida (cf. Penzer II.189). La huella del uso de nudos mnemónicos parece sobrevivir en el sánscrito *grantha*, *granthana* = literalmente composición y *granthin*, uno que conoce la letra de un texto (Manu XII.103). También podemos hablar del «hilo de un discurso» o del hilo de un argumento; y atar nudos mnemónicos en pañuelos o alrededor de un dedo. Así mismo, nuestros problemas son a menudo «como nudos»; y al resultado de un drama lo llamamos el *desenlace*.

²³ *Chāndogya Upaniṣad* VI.1.4.

²⁴ *Śatapatha Brāhmaṇa* IV.6.5.3.

²⁵ *Journal of Philosophy*, XXXIV, 1937, 351.

²⁶ *R̥gveda* III.38.7, X.82.3 y *passim*.

²⁷ *Śatapatha Brāhmaṇa* VI.1.3.9, cf. *Kausitakī Brāhmaṇa* VI.2.

(*granthi*); deseando alimento, yo ato este nudo, el encanto contra la muerte. Que yo alcance la totalidad de mi vida, hasta la vejez»²⁸, etc.

Por otra parte, todas las determinaciones o nudos son lazos de los que uno podría querer liberarse más bien que permanecer para siempre «atado en los nudos». Uno podría querer liberarse de todos esos «nudos (*granthi*) del corazón», nudos que ahora llamaríamos «complejos» y de los cuales el ego-complejo (*ahaṃkāra*, *abhimāna*, la *oīēsis* de Filón) es el más firme y el más difícil de deshacer²⁹. En los contextos védicos, el concepto de libertad se expresa de manera repetida positivamente en los términos de la «moción a voluntad» y negativamente en los términos de la liberación de los lazos, nudos, o lazos (*bandha*, *granthi*, *pāśa*, etc.). Igualmente, en sánscrito, ser independiente (es decir, «ser uno mismo») se expresa por el significativo término *sva-tantra* (√ *tan*), «ser su propio hilo, cuerda o cable»; así pues, si «conocemos nuestro Sí mismo», nosotros no somos el nudo, sino el hilo en el que el nudo está atado o en el que las cuentas están encordadas, cuyo significado será claro por el símil repetido tan a menudo de las perlas encordadas que se ha citado arriba. Los nudos son muchos, pero el hilo es sólo uno. De Indra, el Gran Héroe (*mahāvīra*), se dice que ha «encontrado el nudo secreto de *Śuśṇa*»³⁰, y es significativo que a los seguidores del último *Mahāvīra* se les conozca como Nirgrantha, a saber, aquellos «cuyo nudo está deshecho». Hay un plegaria dirigida a Soma para que «desate como si fuera un nudo, los entramados (*grathitam*, anudados) senderos rectos y sinuosos»³¹, es decir, literalmente, para que nos guíe a través del laberinto en el que estos senderos ciertamente se confunden. El Espíritu está encadenado únicamente donde y cuando los nudos de la individualidad están atados; su Sí mismo y nuestro Sí mismo verdadero es la continuidad del hilo en el que las entidades individualizadas están encordadas³².

La «continuidad del hilo»: en estas palabras se encuentra la clave de la doctrina que *s'asconde nel velame deglo nodi strani* —para adaptar las palabras de Dante que deben haber sido familiares a Leonardo. Pues lo que nuestro «complejo» expresa —y resuelve— es la relación entre el uno y los muchos: «uno como él es allí en sí mis-

²⁸ *Śāṅkhāyana Āraṇyaka* XI.8.

²⁹ Para los «nudos del corazón» ver *Chāndogya Upaniṣad* VII.26.2 y *Kaṭha Upaniṣad* VI.15, etc. Las referencias a los lazos y a los nudos que se recogen en J. Heckenbach, *De nuditate sacra sacrisque vinculis*, Giessen, 1911, tiene mucho que ver con los desanudamientos rituales que simbolizan una liberación espiritual (*lūsīs*, *mokṣa*).

³⁰ *Rgveda* X.61.13.

³¹ *Rgveda* IX.97.18.

³² Cf. *Sarvopaniṣad* 1-3 y 19.

mo, muchos como él es aquí en sus hijos»³³; uno como el hilo y muchos en los nudos, como lo expresa la *Brahma Upaniṣad*, el Araña solar teje su tela de un único hilo³⁴; un hilo omnipresente, inmanente y trascendente, «indiviso en las cosas divididas», «sin medida en las cosas que tienen medida», «sin cuerpo en los cuerpos», «imperecedero en lo perecedero»³⁵, «Tú, el estable, ordenas lo inestable»³⁶.

Haber realizado que el hilo es uno, por muchos que sean los nudos, es tener la certeza de que adhiriéndonos a este único hilo o cadena de oro por el que, como dice Platón, estamos suspendidos desde arriba, nosotros no podemos extraviarnos; sólo mientras consideramos a los nudos como sustancias independientes nosotros no podemos «salir del laberinto» o escapar del sufrimiento³⁷. El diseño es realmente un laberinto, y quienquiera que sigue adelante sin volverse hacia atrás nunca, por muchas vueltas que dé el sendero, inevitablemente alcanzará «el fin del camino»; y justamente como en los laberintos medievales verá allí la imagen del arquitecto, o en el centro de los nudos el nombre de su autor, así en el fin del mundo se encontrará el Arquitecto cósmico, que él mismo es el Camino y la Puerta³⁸.

La unidad del hilo se refleja en lo que se ha llamado la «técnica unilineal», de la cual son un ejemplo nuestros nudos, y que es la misma igualmente para nuestros nudos y para las formas espirales a las que se aproximan los laberintos. En esta técnica, se usa una única línea para formar la totalidad del diseño. La línea es a menudo blanca sobre un fondo negro, y como dice E. L. Watson, «el uso de líneas blancas, conocidas como “negativos”, para transmitir la continuidad es una característica prehistórica»³⁹; y aunque la línea no es siempre un tal «negativo», su blancura es no obstante evidente en el caso de nuestros nudos y en las representaciones de laberintos. Buenos ejemplos de la línea blanca continua, combinada con espirales, se hayan representados en los dos diseños (Figs. 7 y 8) de cuencos indios americanos (a saber, de los in-

³³ *Śatapatha Brāhmaṇa* X.5.2.16, en respuesta a la pregunta, «¿Es él uno o muchos?».

³⁴ «Revistiendo así las apariencias alrededor de su propio hilo (*tanū*)» (*R̥gveda* III.53.8, cf. VI.49.18), «pasando a través de» todas ellas (*idem* I.69.2).

³⁵ *Atharva Veda Saṁhitā* X.7.39, XI.4.15; *Kaṭha Upaniṣad* II.22; *Bhagavad Gītā* XIII.7.16, XVIII.20, etc. Cf. Hermes Trismegistos *Lhb* V.10a.

³⁶ Joshua Sylvester.

³⁷ Latín *tela* (*texla*), «tela», y metafóricamente «patrón» o «diseño».

³⁸ La analogía entre los arquitectos humano y divino se plantea repetidamente a través de la Edad Media. Leonardo mismo dice que «el poder divino, que se encuentra en el conocimiento del pintor, transforma la mente del pintor en la semejanza de la mente divina» (H. Ludwig en Eitelberger's *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, 68).

³⁹ Edit L. Watson, «The On-Line Technique», *Art and Archaeology*, XXXIV, Sept.-Octubre 1933, 227-234, 247.

dios Mimbres), los cuales son ambos diagramas incuestionablemente cósmicos⁴⁰. Por otra parte, la técnica unilineal en negro tiene un desarrollo completamente extraordinario en la caligrafía europea. Aquí, muy probablemente, finalmente se emplea sólo para propósitos decorativos y sin conocimiento de una significación implícita, aunque en las manos del español Pedro Díaz Morante, que es quizás su exponente más brillante, se emplea repetidamente para formar motivos tradicionales que están lejos de carecer de significado para cualquiera que está familiarizado con su historia. Uno de éstos (Fig. 9), en el que se trata el antiguo motivo de la Liebre y los Sabuesos⁴¹, se reproduce aquí extraído del pequeño libro de modelos caligráficos de Morante, titulado *Nueva Arte de Escribir*⁴², en el que, además, se encuentran ejemplos mucho más complicados. Así mismo, encontramos que la técnica «unilineal» se emplea en partes de su grabado en madera del Fénix (Fig. 10), protegiendo a una trinidad de conejos (que son guardados también por un «vallado» unilineal) del veneno de la serpiente, en lo que Strzygowski habría llamado un «paisaje hvarena» y que es indudablemente un Paraíso; la inscripción, «Mi piedad convierte en luz el veneno», en relación con el antiguo motivo del Pájaro Sol que mata a una serpiente, nos deja casi en la certeza de que Morante entiende su Fénix como un tipo de Cristo; mientras que la forma del «vallado» nos recuerda que el modelo patrón o meandro griego tuvo una vez una significación metafísica⁴³. Pero es quizás en las Nuevas Hébridas donde la técnica unilineal alcanza su desarrollo más pleno⁴⁴. Aquí, con un palo puntiagudo y

⁴⁰ Según E. L. Watson. *Loc. cit.* Los tipos ilustrados tienen muchos paralelos estrechos en el arte del mundo antiguo, ver, por ejemplo, Anna Roes, «Tierwirbel», en *IPEK* II (1936-37), Abb. 12.21.31.

⁴¹ Para este motivo, que se relaciona estrechamente con el de las simplegades, ver E. Pottier, «L'histoire d'une bête», *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, t. XXVII (1910), 419-436, y Karl Von Spiess, «Die Hasenjagd», *Jahrb. f. Historische Volkskunde* V, VI (1897), 243-267.

⁴² Partes I-IV, Madrid, 1616-31.

⁴³ «Por el hecho de que se usaba para rodear las figuras de las personas divinas y reales y de que se asociaba con los objetos del culto, el modelo parece haber poseído un valor protector» (C. N. Deedes, *op. cit.*, p. 11). Ciertamente, apenas puede dudarse que esta era la intención original de todos los tipos de orlas que circundaban un campo. Cf. E. Küster, *Der Schlange in der griechischen Kunst und Religion*, Giessen, 1913, pp. 10, 18, 21, 25, 95 (el desarrollo formal del motivo serpentino neolítico va desde la espiral simple a la espiral doble, a la espiral continua después, y finalmente al meandro en espiral; la significación de la serpiente no es solo vegetativa, sino también apotropaica).

⁴⁴ A. B. Deacon, «Geometrical Drawings from Malekula and other Islands of the New Hebrides», *J. Roy. Anthropol. Inst.*, LXIV (1934), 129 sigs., y T. Harrison, *Savage Civilisation*, 1937. Ver también John Layard, *Stone Men of Malekula*. Vao., Londres, 1942, reseñado por M. F. Ashley Montagu en *Isis* XXXV (1944), 43, 44 («El valioso análisis de Mr. Layard de las relaciones que hay entre los ingeniosos trazados laberínticos de arena de Vao y Atchin y la mitología. Aquí vemos claramente cuán iluminadores pueden ser los hechos cuidadosamente registrados de una cultura primitiva para nuestra

sobre una superficie de arena blanda, se hacen dibujos no permanentes que representan una gran variedad de animales y otras formas, y que en algunos casos al menos tienen una significación religiosa y representan la Vía; la tortuga unilineal (Fig. 17) es curiosamente como una tortuga que aparece en libro de Morante. No cabe ninguna duda de que las bien conocidas «figuras de cuerda» que representan todo tipo de temas y que se encuentran con gran variedad por todo el mundo, son también delineaciones en un sentido similar. ¿Qué es, ciertamente, la «fantasía» de Leonardo sino la representación de una «figura en cuerda» del universo?.

Ya hemos observado que nuestros nudos y laberintos se aproximan a las formas espirales. En el caso de la espiral simple, que recuerda a una cuerda o a una serpiente enrollada⁴⁵, es evidente que si retrazamos la línea desde el exterior alcanzamos el centro, de la misma manera que retrazando la tela de una araña alcanzaremos la «cámara» de la araña. Aquí reproducimos un ejemplo notable de esta espiral proveniente del Berthold Missal (Fig. 11)⁴⁶; y se observará que la espiral, formada por el tallo principal de la Viña (cuyas «ramas sois vosotros», Juan 15:1), cuando llegamos al ombligo del diseño, se vuelve hacia adentro, desde el plano del diseño, y sólo puede considerarse como conectada con la figura del Pantokrator que se ve arriba del travesaño del Tau; de hecho, se trata de un árbol cuyas «raíces están arriba»⁴⁷. Si pasamos de una espiral como ésta al extraordinario grabado de Claude Mellan (Fig. 12)⁴⁸, a saber, una representación del Sudario por medio de una línea espiral sin ruptura que, después de incontables revoluciones, acaba en la parte superior de la nariz, en el

comprensión de los peliagudos problemas que presentan nuestras culturas más recientes); cf. notas 5 y 7.

⁴⁵ No podemos entrar aquí en la relación íntima que hay entre las «cuerdas» y las «serpientes», y sólo podemos señalar que desde ciertos puntos de vista las convoluciones de nuestra «cuerda» han de considerarse como los anillos de una serpiente cósmica, en los cuales estamos atrapados. Los diseños de serpientes entrelazadas se encuentran por todo el mundo y son muy abundantes. Cf. H. H. van der Osten, «The Snake Symbol and Hittite Twist», *AJA.*, Series II, XXX (1926), 405-417. Para la elaborada técnica por la cual parecen haberse trazado los diseños espirales del arte primitivo y para un examen del significado de las espirales, ver Lars-Ivar Ringbom, «Entstehung und Entwicklung der Spiralornamentik», *Acta Archaeologica*, IV, Kobenhavn, 1933.

⁴⁶ Hanns Swarzenski, *The Berthold Missal* (Pierpont Morgan Library MS 710), New York, 1943 (folio II V., la T en la página inicial completa).

⁴⁷ Para este motivo ver mi «Inverted Tree», *Q. J. Mythic Soc.*, XXIX, 1938. También Richard Rolle de Hampolle, *Pricke of Conscience*, 11.662-685, que cita y se basa en el Papa Inocente III, *De contempla mundi*, lib. I, cap. 9.

⁴⁸ Cf. Ch. le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, III, 3, N° 33. Las fechas de Mellan son 1598-1668.

centro del rostro de Cristo, no necesitamos la confirmación de la subscripción *Formatur unicus una* (Con uno se forma el Uno), para convencernos de que no se trata de un mero golpe de efecto. La línea espiral se pierde inevitablemente en la reproducción.

Desde la espiral simple nos conducimos de manera natural a la consideración de la espiral doble también⁴⁹. Aquí también nos encontraremos con ilustraciones notables de la técnica unilineal. La espiral misma es una forma de crecimiento⁵⁰; y el hecho de que nosotros la consideremos como una forma centrífuga o como una forma centrípeta, dependerá de nuestra propia orientación con referencia a la dirección del movimiento. Esta ambigüedad se hace más explícita donde nos encontramos con un par de espirales conexas cuyas convoluciones van en direcciones opuestas o que están colocadas en los lados opuestos de un eje común. Estas oposiciones son esencialmente las de las mociones emparejadas de la evolución y la involución, del nacimiento y la muerte, de los valores positivo y negativo, etc., que son inherentes a la totalidad del mundo extendido en el espacio y el tiempo⁵¹. En los lados opuestos de un eje común (donde a veces se las reemplaza por dos formas separadas de círculos concéntricos) corresponden a las ramas derecha e izquierda del Árbol Sefirótico, y más generalmente a las «cosas de la derecha y a las cosas de la izquierda». Esto se ve suficientemente claro en pendiente del Boston Museum (Fig. 13), la historia de cuyo tipo ha sido examinada por Miss Berta Segall⁵². El motivo sobrevive en el arte folklórico de Sumatra (Fig. 14)⁵³.

Aún más interesante es la forma de doble espiral de muchos broches antiguos, de los cuales hay un ejemplo magnífico en el Metropolitan Museum of Art, New York (Fig. 16)⁵⁴. La característica constructiva que llama más la atención en estos broches

⁴⁹ Cf. René Guénon, «La Double Spirale», *Études Traditionnelles*, 41, 1936. Ver también René Dussaud, *Les civilisations préhelléniques*, 1910, p. 218 sigs.; el motivo tenía una significación religiosa y jugaba un papel en el ritual.

⁵⁰ T. A. Cook, *The Curves of Life*, Londres, 1914; D'Arcy Wentworth Thompson, *Growth and Form*, Cambridge (Eng.), 1943.

⁵¹ Compárense las vueltas y revueltas de las cintas por las que las danzarinas están conectadas al poste de mayo. La historia del laberinto se relaciona íntimamente con la de la danza.

⁵² MFA. *Bulletin*, N° 245, 1943.

⁵³ «Wer sich darüber wundert, dass ein Symbol als Form nicht nur jahrtausendlang am Leben bleibt, sondern auch... nach tausendjähriger Unterbrechung wieder zum Leben entsteht, der möge sich sagen, dass die Kraft der geistigen Welt, welcher der einen Teil des Symbols bildet, ewig ist» (W. Andrae, *Die ionische Säule, Bauform oder Symbol*, 1933, p. 66).

⁵⁴ Muchos otros se ilustran en el fascinante libro de Chr. Blinkenberg, *Fibules grecques et orientales*, København, 1926, pp. 253-261. También hay ejemplos de un tipo con cuatro espirales (Fig.

es el hecho de que su totalidad está constituida de un solo hilo, una de cuyas puntas (que puede llamarse el comienzo) forma el «ojo» y la otra el «garfio»⁵⁵ (que puede llamarse su terminación); en otras palabras, se trata de un alfiler o de una aguja de metal, que se curva sobre sí misma, de manera que cuando sujeta algo la punta encuentra de nuevo la cabeza o reentra en el ojo; un «hilo» flexible que acaba donde comienza; y una serpiente con su cola en su boca; y lo que se junta son las dos puntas opuestas de un «material» que es una imitación del velo cósmico en el que el espíritu vital se oculta y se revela a la vez. Por así decir, la totalidad es un puzzle: pues lo que uno ve cuando el artefacto está en acto, es sólo las dos espirales, y no es visible el hecho de que su totalidad es en realidad un círculo sin fin en el que las espirales visibles son los nudos; nosotros «no vemos la punta»⁵⁶. El fin último y el primer comienzo coinciden.

El sentido primario de «broche» es el de algo agudo, tal como un alfiler, un punzón o un arpón, que penetra un material; el mismo implemento, curvado sobre sí mismo, sujeta o cose cosas, como si fuera efectivamente un hilo. El francés *fibule*, como término quirúrgico, es de hecho *sutura*. Sólo cuando sustituimos el hilo blando por el hilo rígido podemos hacer una vía para el hilo con una aguja; y entonces el

15), que forman un swastika, y unos pocos con seis espirales y un disco central. Los broches espirales son efectivamente «geométricos» (siglo IX a. C. y posteriores), pero en lo que concierne a su forma representan una supervivencia del estilo micénico. La forma en la cual las espirales se han reemplazado por discos circulares independientes, aunque es de la misma época, es tipológicamente un derivado del tipo de espiral doble. Puede observarse aquí que el «garfio y el ojo» moderno no es nada sino un broche dividido.

⁵⁵ La noción del «garfio» que corresponde a la punta del alfiler por el cual el material es «sujeta-do» realmente, aparece también en el simbolismo de la pesca con hilo. Por ejemplo, a la palabra, «Yo os haré pescadores de hombres» (Marcos 1:17) corresponden los versos de Hafiz, «Como pez en el agua contéplame nadando, hasta que con su garfio lleve a cabo mi rescate». Ciertamente, este medio de rescate se ha provisto para la salvación de los náufragos y puede verse fácilmente cómo un capellán naval podía predicar este texto. Al pescar con una red, toda la red corresponde al «garfio»; y al cazar con un lazo, el nudo corredizo corresponde igualmente al «garfio».

⁵⁶ Ya hemos examinado anteriormente el simbolismo de los imperdibles de seguridad en un artículo titulado «Primitive Mentality» (*Q. J. Mythic Soc.* XXXI, 1940) y hemos observado allí que la significación del alfiler de metal, y la del hilo que deja atrás la aguja es la misma: es la del «hilo del espíritu» (*sūtrātman*) por el que el Sol conecta todas las cosas a sí mismo y las ata; el Sol es el bordador y el sastre primordial, por quien es tejida, con un hilo vivo, la tela del universo, tela de la que nuestros vestidos son una analogía. En conexión con lo mismo puede observarse que los hilos de oro con los que a menudo se atraviesa un material son explícitamente para vivificarle (*Śatapatha Brāhmaṇa* V.3.5.15) de acuerdo con la igualación reconocida del «oro» con «la vida, la luz y la inmortalidad».

hilo que permanece en el material es el rastro, la evidencia y la «guía» del paso de la aguja; de la misma manera que nuestra propia corta vida es el rastro de la Vida ininterrumpida desde donde se origina. Aquí no podemos desarrollar el simbolismo del bordado, es decir, de la técnica misma, excepto para llamar la atención (1º) sobre la correspondencia entre la aguja y la flecha y (2º) sobre el simbolismo bien conocido del «ojo de la aguja» como una puerta estrecha. De qué manera están atados los cuadrantes al Sol por un hilo neumático, como se dice en *Śatapatha Brāhmaṇa* VI.7.1.17, se demuestra muy claramente en el *Sarabhangā Jātaka*, donde el Bodhisatta Jotipāla (el «Guardián de la Luz») de pie en el centro de un campo, en cuyas cuatro esquinas se han erigido postes, ata un hilo a la muesca de su flecha y con un solo tiro penetra los cuatro postes, la flecha pasa una segunda vez a través del primer poste y entonces vuelve a su mano; y así, ciertamente, el Bodhisatta cose todas las cosas a sí mismo por medio de un único hilo. Con el ojo de la aguja no solo nos encontramos en el contexto familiar de Lucas 18:25, sino también en el *Mathnawī* I.3065 de Rūmī, «Este es el hilo que está conectado con la aguja; el ojo de la aguja no es apropiado para el camello».

Hemos dicho suficiente, quizás, para recordar al lector que en el arte primitivo se proveía a uno y al mismo tiempo para las necesidades del alma y del cuerpo, dando cumplimiento así a la condición en base a la cual Platón admitía al artista a su ciudad ideal. Aquí no hay ningún divorcio entre el significado y el uso; antes bien, la aptitud y la belleza del artefacto (*et aptus et pulcher*, como el estilo de San Agustín y la casa de Jenofonte) expresan y dependen al mismo tiempo de la forma (idea) que es la causa de su hechura; así pues, el contenido y la figura son inseparables. Como dice Edmund Pottier: «en el origen toda representación gráfica responde a un pensamiento concreto y preciso: es verdaderamente una escritura»⁵⁷. De la misma manera, el arte de la Edad Media «era a la vez una escritura, un cálculo y un código simbólico», y por el mismo motivo todavía «retenía la grandeza hierática del arte primitivo»⁵⁸. La Edad Media, para la que el arte no había sido una experiencia meramente «estética» sino una «virtud intelectual», subsistió en el Renacimiento; el divorcio moderno entre la «ciencia» y el «arte» todavía no se había producido; un Guido d'Arezzo todavía podía mantener que no era su arte sino su *documentum*, es decir, su doctrina, lo que hacía al cantor cantor; el filósofo y el artista todavía podían combinarse sin conflicto en uno y el mismo individuo. M. Vulliaud observa que algunas obras de Leonardo son «enigmáticas», y que sólo pueden comprenderse a la luz del «intelectua-

⁵⁷ *Céramique peinte de Suse*, Délégation en Perse, XIII (1912), 52.

⁵⁸ Emil Mâle, *Religious Art of the Thirteenth Century in France*, 1913, Introduction.

lismo del Renacimiento». Ciertamente, M. Vulliaud está hablando de las pinturas, pero lo que dice se aplicará también a las «fantasías» geométricas. Señala igualmente que el Renacimiento «se expresó por medio de la *lingua franca* del simbolismo» y que Leonardo no fue en modo alguno el menor de esos artistas en cuyas obras es la voz del espíritu más bien que la voz de la fantasía lo que puede escucharse. «Yo no me atrevo a pretender», dice, «que Leonardo pintaba temas tradicionales en los cuales no creía»⁵⁹. La creencia se define teológicamente como «el asentimiento a una proposición creíble», y a nosotros se nos pide que «creamos con el fin de que comprendamos». Para el decorador moderno, ciertamente, el ornamento no es nada más que un «ornamento», desprovisto de cualquier significado; pero yo no puedo admitir que Leonardo era ya uno de aquellos «que no comprenden su material». Y aunque pudiera probarse que en sus concatenaciones sólo estaba entreteniéndose, todavía sería válido que estos diseños unilineales retienen un significado, de la misma manera que una palabra retiene su significado aunque la diga alguien que ya no sabe lo que significa, y aunque su historia solo pueda comprenderse cuando nos hacemos cargo de este significado.

Estoy seguro de que casi todos los lectores del presente artículo saltarán en defensa de Leonardo, pretendiendo que no era nada más que un artista y que estaba interesado sólo en la belleza. Muchos de nuestros historiadores del arte y la mayoría de nuestros estetas pretenden que si bien el arte comenzó con la utilidad, gradualmente el artista se liberó de todas las ataduras mundanas y de las tesis espirituales, con lo que la idea de la belleza se separó de la vida y permaneció sola por derecho propio. Así Jerphanion distingue entre el interés del arqueólogo que busca en el monumento *la expresión de un pensamiento* y el del crítico e historiador del arte cuyo único interés está en descubrir *un rayo de belleza*⁶⁰. Es en este mismo sentido como Deonna saluda al «progreso» del arte desde una *formalidad* primitiva a una *figuración* clásica en la que se pierde toda significación y donde no queda nada más que una superficie estética a la que se espera que reaccionemos solo emocionalmente; lo que había sido una imitación de la naturaleza en su forma de operación deviene una imitación de la *naturaleza muerta*. ¡Pero a qué precio ha sido comprada esta «emancipación», la «conquista del destino y la derrota de Dios» de H. M. Kallen! Como admite Deonna mismo, «las bellas apariencias» a las que el artista se dirige ahora son:

⁵⁹ Vulliaud, *op. cit.*, pp. 102-103.

⁶⁰ G. de Jerphanion, *La Voix des monuments*, París, 1930.

cuerpos bellos muy frecuentemente desprovistos de vida interior. La imitación de la realidad, arrastró al clasicismo por esta pendiente que debía serle funesta... el primitivismo permanece vivaz... el clasicismo, después de haber recorrido en algunos siglos sus posibilidades, esta agotado, y no puede renovarse por sí mismo⁶¹.

Ciertamente, el nuestro es un mundo de realidad *empobrecida*⁶².

No tenemos ninguna intención de negar que a Leonardo le importaba la «belleza», quizás tanto como le importaba a Platón mismo; nuestro argumento es que para él, como para Marsilio Ficino, «la belleza del mundo material» era todavía «un tipo de sombra o de símbolo de la belleza del mundo inmaterial»; y que esto se aplica tanto a sus fantasías «abstractas» como a sus dibujos más realistas. Leonardo era todavía un hombre total. Nuestra distinción entre artes bellas y artes aplicadas, entre el artista y el artesano y entre el arqueólogo y el crítico, son la evidencia de la esquizofrenia contemporánea; por sí mismo, ninguno de ambos es un hombre total. ¿No es absurdo pretender que el hombre *no puede* ser al mismo tiempo un arqueólogo y un filósofo o un teólogo cuyo interés está en las ideas, y un artista cuyo interés está en la «belleza» o en la «sensación», o pretender que el artista era menos hombre cuando diseñaba ornamentos para uso de los orífices o de los bordadores que cuando pintaba la Gioconda?. Desistamos al menos de la persuasión de que los primitivos se ocupaban sólo de las ideas por una parte y de que el Renacimiento se ocupaba sólo de la belleza por la otra. Nosotros afirmamos que la concatenación de Leonardo es *et aptus et pulcher* y que estas son cualidades inseparables en la cosa misma; los nudos son alimento para la mente tanto como para el ojo.

⁶¹ W. Deonna, «Primitivisme et classicisme, les deux faces de l'histoire de l'art», *Bull. de l'Office Internat. d. Inst. d'Archéologie et d'Histoire d'Art*, X, 1937. Que el supuesto progreso desde la formalidad a la figuración es en realidad un decadencia es la tesis de A. Gleizes, *Vers une conscience plastique, La forme et l'histoire*, París, 1932.

⁶² Cf. Iredell Jenkins, «The Postulate of an Impoverished Reality», *Journal of Philosophy*, XXXIX, 533-546.



Fig. 9. Liebre y Sabuesos
Dibujo por Morante, «Nueva Arte de Escribir»



Fig. 10. Fénix
Grabado por Morante



Fig. 11. TAU INICIAL, Berthold Missal
New York, Pierpont Morgan Library



Fig. 12. CLAUDE MELLAN, Sudario Unilineal, 1649

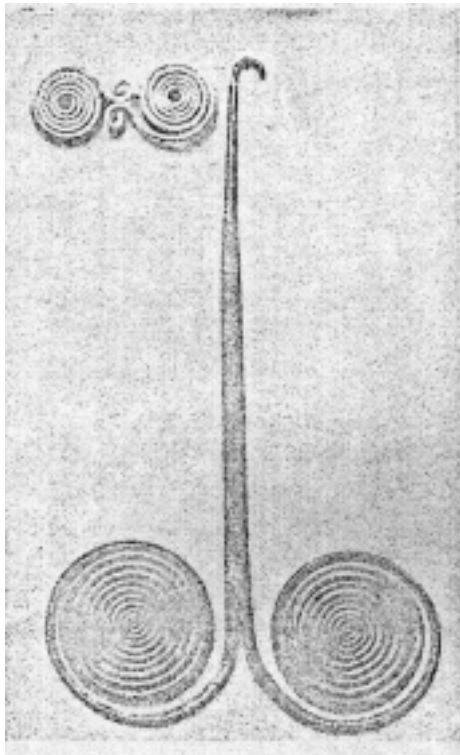


Fig. 13. ARCAICO GRIEGO,
Fibula y Pendiente
Boston, Museum of Fine Arts



Fig. 14. G. KINZER, *Mujer Batak*
(dibujo)



Fig. 15. BEOCIO, Siglo 9-7 a. C.
Fibula de Cuatro espirales (swastika)
Según Blinkenberg, Fig. 388

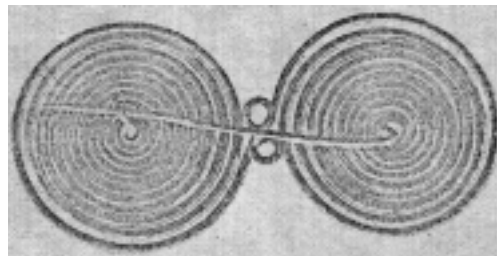


Fig. 16. GEOMÉTRICO GRIEGO, *Fibula de Doble Espiral*
New York, Metropolitan Museum of Art

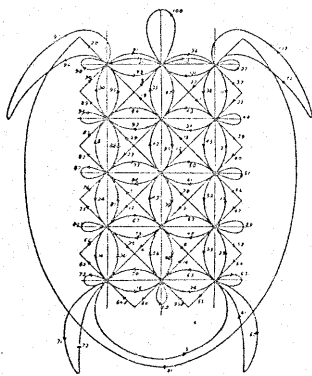


Fig. 17. NUEVAS HÉBRIDAS
Tortuga Unilineal
Según Deacon and Harrison

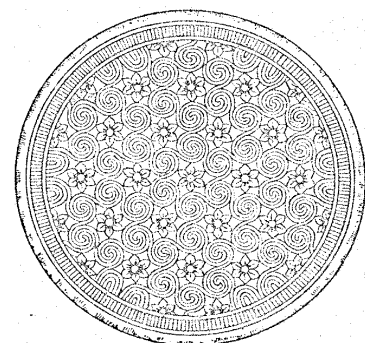


Fig. 18. BASARH, INDIA antes
Siglo IV, d. C. *Tableta de Piedra*
ASI.AR., 1930-4, p. 99

Una palabra más: nuestro horror habitual de todas las explicaciones simbólicas de las obras de arte, aparte del hecho de que ya no estamos interesados en los intangibles a los cuales se refiere el símbolo, surge del hecho de que los análisis simbólicos han sido llevados a cabo muy a menudo por aficionados y al hecho de que han sido «interpretados» más bien con fantasía que con conocimiento. Y aquí nos estamos refiriendo a las vaguedades románticas de los simbolistas modernos, con cuyo *simbolismo que busca* tiene tan poco en común nuestra *lengua franca*, es decir, la lengua del *simbolismo que sabe*. Un lenguaje que puede describirse como un «cálculo» y como «preciso», requiere ser estudiado con métodos no menos disciplinados que los del filólogo. En el presente artículo hemos intentado mostrar cómo deberían conducirse tales investigaciones.