

Arte y simbolismo

Art and symbolism

CARLOS PÉREZ-RUBÍN

Recibido: 27 de Marzo 2007

Aceptado: 15 de Junio 2007

Resumen:

Presentamos en este artículo un estudio a fondo de quizá el mural más interesante, desde el punto de vista especulativo, pintado al fresco por Rafael Sanzio, uno de los excelsos grandes maestros del arte italiano, a quien los entendidos no han dejado de cantarle sus alabanzas en los casi cinco siglos transcurridos desde su óbito. Fue tenido por niño prodigio y con el tiempo llevó a cabo una extensa y admirable producción de obras maestras pero, lamentablemente, su vida quedó truncada en la plenitud.

El interés que despierta esa pintura en particular, que está conceptualizada como “el epítome del Alto Renacimiento italiano”, se centra no sólo en sus espléndidos méritos pictóricos y estéticos, sino en la riqueza de un simbolismo explícito e implícito o subyacente. lo que encierra tesis filosófico-metafísicas neoplatónicas derivadas de fuentes griegas pero de origen oriental en gran medida.

Palabras Clave:

Arquitectura, bellas artes, composición artística, estética, filosofía, geometría, grandes maestros, Grecia, Gombrich, humanidades, Italia, Leonardo, murales, neoplatonismo, palacios vaticanos, pintura, Rafael Sanzio, Renacimiento, sabiduría oriental y simbología.

Pérez-Rubín, C. Arte y simbolismo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 20: 137-158.

Abstract:

This article presents a thorough study of perhaps, from the speculative viewpoint, the most interesting fresco mural painted by Raphael Santi, one of the most excellent

Italian Old Masters, whose praises have not ceased to be sung by connoisseurs in the near five centuries elapsed since his decease. He was held to be a child prodigy and eventually turned out an extensive and admirable output of masterpieces but, regrettably, his life was cut short when he was in his prime.

The interest awakened by this particular painting, which is deemed to be “the epitome of the Italian High Renaissance”, focuses not only on its splendid pictorial and aesthetical merits but also on the richness of an explicit and implicit or underlying symbolism, which entails philosophico-metaphysical messages of Neoplatonic derivation from Greek sources but to a large extent of Oriental origin.

Key Words:

Aesthetics, architecture, compositional style, fine arts, geometry, Gombrich, Greece, humanities, Italy, Leonardo, murals, Neoplatonism, Old Masters, Oriental wisdom, painting, philosophy, Raphael Santi, Renaissance, symbolism, and Vatican palaces.

Pérez-Rubín, C. Art and symbolism. *Arte, Individuo y Sociedad*, 20: 137-158

Sumario:

Introducción. 1.- Identificación de los personajes. 2.- Interpretación general
3.- Exposición general del simbolismo subyacente. 4.- Bibliografía

Introducción

Después de la música, quizá sea la pintura el mejor vehículo para sentirnos atraídos por el misterio, dada la comunión beneficiosa que puede establecerse a través de la vista y, subliminalmente, entre el subconsciente del artista y el del contemplador sensible que admire su obra y aprecie la tesis que se haya expresado directa o indirectamente.

Sería deseable que se enseñara a los estudiantes de Bellas Artes –si es que no se enseña actualmente– tal aspecto existente en determinadas obras artísticas del pasado, así como su simbolismo y la metafísica equivalente, a fin de ampliar su bagaje cultural, aunque el arte actual vaya por derroteros muy distintos al compás de los nuevos tiempos.

En fin, para adentrarnos en la cuestión no hay nada mejor que remitirnos a la Italia renacentista y acudir al primero de los palacios apostólicos vaticanos para apreciar en directo la serie de cuatro murales¹ existentes en la *stanza della Segnatura*², cuyo tema general es la justificación histórica del poder de la Iglesia católica romana a través de la filosofía neoplatónica [Britannica]. Los ejecutó por encargo del culto Papa Julio II, junto con los de otras salas, el excelso gran maestro pintor Raffaello Sanzio da Urbino o Rafael Sanzio o de Urbino³ [1483-1520], el tristemente malogrado artista italiano que tuvo una trayectoria profesional tan fulgurante como fulminante. Fue niño prodigio, poseyó los títulos de *magister* en pintura y en arquitectura, alcanzó la fama a los 25 años de edad con tales murales, tuvo brillantes actuaciones en la arquitectura y se interesó, además, en la arqueología, pero murió muy tempranamente, justo al cumplir los 37 años de edad. Siempre se le ha considerado como uno de los grandes pintores europeos de todos los tiempos, y ha sido uno de los que más ha influido en sus sucesores, desde los manieristas hasta las sucesivas escuelas de clasicistas y neoclasicistas. [Hall].

De entre los cuatro murales, nos vamos a referir concretamente a la obra cumbre que se ilustra en estas páginas y que es *La Scuola d'Atene* o

¹ Philippe de Montebello, director del Museo Metropolitano de Arte, de Nueva York, los califica de “apoteosis colectiva”.

² Antigua sala en la que se suscribían las actas pontificiales. [Espasa].

³ Parece evidente que fue iniciado en los misterios y de la mano del propio Leonardo da Vinci, maestro que se sabe tuvo un aprendizaje místico en el Tíbet.

*La Escuela de Atenas*⁴, finalizada Carlos en 1510, la cual está conceptuada como el epítome del Alto Renacimiento italiano, pese a algunas influencias inevitables, mayormente de Leonardo da Vinci y de Miguel Ángel.

La obra es notable, en general, por la belleza, armonía y feliz composición integradora de detalles arquitectónicos, esculturas y figuras humanas casi exclusivamente, y, en particular, por la impresión que imparte de majestuosidad y grandiosidad, más la solemnidad añadida de unos arcos que acentúan la elevación del monumento, todo ello digno de los antiguos e igualmente inmortales maestros griegos. David Piper, el director del Museo Asmoleo oxfordiano, aporta la observación complementaria de que Rafael dispuso las figuras del mural en una fila paralela al plano del cuadro para mantener un adecuado equilibrio con la arquitectura, consiguiendo así que “se conjunte la composición para crear una grandeza serena y monumental”. Por último, Alexander Langkals, el crítico alemán de arte, se explaya más aun así (en traducción): “La combinación entre claridad en la composición y representación exacta de estructura y perspectiva en una obra arquitectónica ideal [...] así como la presentación de una amplia variedad de figuras en todo género de posturas, han hecho que ese fresco sea el epítome del Alto Renacimiento italiano.”

⁴ Según Gombrich (1991), el historiador austríaco del Arte, “una guía francesa del siglo XVI denominó (el mural) por primera vez con el nombre, un tanto **equivoco**, de “*Escuela de Atenas*” (Sin subrayar en el original). No obstante, nos permitiremos rectificar esa opinión en el sentido de que tal guía no estuvo del todo descaminada, puesto que hace referencia a la escuela de neoplatonismo que el filósofo grecoalejandrino Proclo estableció en Atenas en el siglo V y que perduró hasta que la clausuró el emperador Justiniano I en el siglo siguiente (año 529). Además, por ese nombre se la distingue de las de Alejandría, Pérgamo y Siria. [Ferrater]. Sin embargo, Rafael lo había titulado ‘La Academia’ seguramente por la llamada neoplatónica de Florencia” [1462-1522], ya que había vivido allí durante cuatro años. Eso viene confirmado por la inclusión de Bessarion entre los personajes representados en el mismo, decisión que se debería a que ese Centro estaba “vinculado a la tradición bizantina” [Ferrater]. El banquero Cosme de Medicis había cedido el local de la misma al filósofo Marsilio Ficino para que en él estudiase y tradujese textos platónicos y neoplatónicos [Garzanti], lo que dio lugar a reuniones en las que participaron Poliziano, della Mirandola, Alberti y otros. Ficino pretendió “conciliar el platonismo con el cristianismo” [Ibidem], lo que influiría en Rafael. Las ideas platónico-pitagóricas alcanzaron un desarrollo notable entre los integrantes de esa Academia, donde la geometría estaba asociada al hermetismo. [García Font]. Uno de ellos sería el matemático Luca Pacioli (Véase la Nota 18). Desde la Academia, “el pensamiento neoplatónico se difundió por toda Europa” [Garzanti].

Todo humanista de corazón ha de sentirse subyugado por la belleza y la estética de la obra, así como por las tesis filosófico-metafísicas que contiene, razón, ésta, por la que puede considerarse a Rafael como un adelantado de lo que sería, siglos después, la escuela simbolista que se fundaría en Francia.

1.- Identificación de los personajes

Es una pintura en la que se nos muestra, en esencia, una escena profana consistente en los integrantes de una alegórica escuela intemporal, los cuales están situados en el interior de una enorme basílica ⁵ encerrada dentro de un arco de casi medio punto y accesible por un tramo de tres escalones. Marsilio Ficino ⁶, el humanista italiano del Renacimiento, la denominó El Templo de la Filosofía, pero actualmente quizá cuadrara mejor calificarla de Templo de las Ciencias y las Humanidades, aunque la pretensión de Rafael, al poner ese mural frente por frente al de *La Disputa del Santo Sacramento*, fue la de expresar su convicción más amplia de que el mensaje profano de la antigüedad y el cristiano se complementan y armonizan [Cabanne].

En cuanto a tales integrantes, Rafael expone e inmortaliza mayormente a sabios consagrados –principalmente griegos– de entre los más notables de la antigüedad, retratando a varios de ellos con los rostros de conocidos italianos contemporáneos suyos. Del total de 58 figuras que parecen estar representadas (34 en la fila del fondo y 24 en la del frente), se han identificado o creído identificar a 43 ⁷. Las quince restantes están representadas por varios personajes que no son debidamente visibles por hallarse de espaldas u otro motivo, jóvenes discípulos, cuatro niños (introduciendo así un delicado

⁵ Está inspirada en el proyecto de Bramante para la reconstrucción de la basílica de San Pedro, con el añadido de una reproducción de la enorme caverna de los antiguos baños romanos de Caracalla, que estaban en ruinas en tiempos de Rafael.

⁶ Popularizó en Italia la filosofía metafísica del mítico Hermes Trimegisto y fue también el primer traductor occidental de la obra *Corpus hermeticum* (1463).

⁷ Una vez más nos permitimos discrepar de Gombrich cuando viene a decir que Springer reduce “al absurdo este juego de confeccionar una tabla con todas las identificaciones de las figuras de *La Escuela de Atenas* [...] realizadas hasta entonces [1883]”. Para nosotros, lo más importante de la tabla de Springer es el poder comprobar que, de un total de 52 figuras que recoge en ella, al menos están identificados 43 personajes de la antigüedad y, lo que es más importante, que ha habido unanimidad en la identificación de 21 de ellos.

toque de ternura en tal nutrida asamblea de graves e ensimismados señores) y un supuesto ángel. Nosotros nos limitaremos a recoger concretamente a 35 de la antigüedad más un renacentista, optado –en casos de discrepancia– por las elecciones que nos han parecido las más verosímiles en coherencia con la tesis fundamental implícita en la obra, comprensivas de algunas identificaciones y particularizaciones propias elegidas para realzar el interés intelectual de la composición.

Así, al fondo, en el centro y a la izquierda –la derecha de la propia obra– vemos, con el rostro del gran Leonardo da Vinci ⁸, a Platón ⁹, el continuador de la filosofía abstracta socrática y valedor del rigorismo ético, cuya diestra está alzada con el dedo índice señalando a las alturas, como remitiéndose al origen de las causas y a su concepto de las ideas innatas, y en cuya mano izquierda lleva el *Timeo*, libro en el que formula las leyes de la armonía cósmica, aludiendo a la trinidad de Dios-Mundo-Alma, en la que Dios figura como El Gran Ordenador de toda cosa. A él se debe la frase sentenciosa, origen de sus maravillosas ideas, de que “Del asombro sale el pensamiento”, lo cual contrasta irreconciliablemente con el “no admiréis” (en latín, *Nihil admirare*), la fría frase aristotélica, y con la idea, también aristotélica, de que todos los conocimientos provienen de los sentidos. A su diestra hay un grupo de seis oyentes.

A la izquierda de Platón y a continuación de Agatón, el poeta dramático, están tres de los discípulos de aquél, identificados con Faedón, Jenócrates de Calcedonia y Menedemo. Seguidamente, pudieran estar Espeusipo (sobrino de Platón) y, con toda seguridad, Heráclito de Éfeso, a quien se tiene por la antítesis de su coetáneo Parménides, pero la verdad es que también tuvo ideas metafísicas, tal como la del grandioso concepto del Logos, que definió

⁸ Decía el gran Leonardo que “el arte [...] ha de suponer **una ordenación interna conforme a unas leyes determinadas**”(Sin subrayado en el original).

⁹ Según Thomas Taylor, Platón estuvo en Egipto, en cuya gran pirámide fue iniciado en los misterios o secretos. Su verdadero apellido era Aristocles, curiosa semejanza puesto que su pensamiento no coincide con el aristotélico sino con el socrático, según lo ya reseñado. Platón fue un sobrenombre que le puso su maestro de gimnasia. El filósofo y matemático inglés Whitehead, colaborador y doblemente colega de su compatriota Bertrand Russell (autor, entre otras obras, de una titulada *Misticismo y Lógicas*), opinaba que “la Filosofía es una serie de acotaciones [o apostillas] a Platón”.

abstractamente en el sentido de “Fuerza cósmica o divino principio inteligente que rige la ley de la regularidad y la medida estricta, lo cual lleva implícito un constante intercambio de todo dentro del flujo y reflujo que se produce en el mundo físico” (refundición de dos definiciones que se le han atribuido).

Lo definió asimismo como “el buen orden y la armonía de la coincidencia de los contrarios”, lo que en filosofía puede entenderse como el remoto antecedente de la dialéctica, concepto que el alemán Fichte recogió y utilizó profusamente en forma de tesis-antítesis: síntesis [Ferrater], tríada que se corresponde con la de exposición-oposición: conciliación [*Sopena*]. En psicología metafísica puede interpretarse como una transposición del concepto chino del Tao, cosa que el psicólogo suizo Dr. Jung describió como “Dios en nosotros”.

Después tenemos al admirable Sócrates, con un supuesto rostro de Sileno –el dios frigio– en compañía de sus tres discípulos predilectos; a saber: Jenofonte de Atenas, Aristipo de Cirene y Alcibiades, el general ateniense (nieto de Pericles), cuya vida salvó en la batalla de Patidea. Está ejerciendo animadamente, en presencia de Esquines, el filósofo y retórico ateniense, su método didáctico indirecto (la mayéutica) a base de preguntas y repreguntas dirigidas a sus interlocutores para que ellos traten de descubrir la verdad por sí mismos mediante la definición y la inducción dialogadas.

Es notable, pues, por ese su maravilloso arte de guiar al espíritu en el conocimiento de sí mismo, surgido de su idea de que no hemos de ir en búsqueda de la verdad fuera, sino que está dentro de nosotros ya que una vez que nos conozcamos (el *gnosce te ipsum délfico*) *aprenderemos a conocer las cosas, y ello porque el conocer es una actividad del espíritu, el cual no cesa hasta dar con la raíz misma de ellas* [*Espasa*]. *Es asimismo notable por haber concebido al Todopoderoso, que describió “cual Ser Supremo, Creador y Providente.”* [*Sopena*].

A la izquierda de Esquines, cerca de una gran estatua situada dentro de una hornacina, que identificaremos más adelante, hay otro trío que se tiene por representativo de los sofistas y a los que daremos los nombres de Protágoras de Abdera, Pródico de Ceos e Hippias de Elis o Gorgias de Lentinos, por estar

considerados generalmente como los principales integrantes de esa escuela. [Ferrater].

En la misma mitad izquierda del mural y al frente, recostado sobre un bloque de piedra rectangular, justo al lado de una imaginaria línea media vertical, está, a nuestro juicio, casi con toda seguridad y por alusión muy indirecta, el poeta griego Filóxenes, componiendo un ditirambo en la novísima vena sentimental de la Grecia clásica, el lejano precedente de la muy posterior lírica amorosa italiana y provenzal en forma de soneto. Está retratado con el rostro y el cuerpo del gran Miguel Ángel, ya que, conforme a la corriente neoplatónica existente en los círculos de los Medici, debe de estar componiendo, según se ha dicho, precisamente un soneto expresivo del ansia de amor eterno que le evocó la muerte de Vitoria Colonna.

El personaje detrás de él, con el pie izquierdo apoyado en una pequeña piedra toscamente cúbica ¹⁰, pudiera ser el mentado Parménides, señalando un libro abierto –quizá el titulado *De la Naturaleza*–, persona ilustre por haber sido el fundador de la metafísica de Occidente según Aristóteles, y para quien la realidad verdadera es el Ente cuyas características son las de unidad-inmovilidad-eternidad, y que discriminaba finamente entre la tríada dialéctica consistente en lo opuesto, lo contrario y lo contradictorio.

A sus espaldas hay una figura de cabellos largos con vestido blanco, que pudiera muy bien ser Aspasia, la segunda esposa del preclaro gobernante Pericles, mujer notable no solo por su belleza sino también por su erudición, ingenio y cualidades morales, de cuya inteligencia se benefició su marido según se cree. Es asimismo personaje histórico significativo por derecho propio al haber creado en su casa posiblemente el primer salón literario de nuestro continente, al que acudían los escritores y filósofos de Atenas, Sócrates entre ellos.

Delante de ella, sosteniendo con la mano izquierda una pizarra apoyada en el suelo, hay un ángel de cabellos rubios, en cuclillas, que muestra directamente a Pitágoras de Samos, el descubridor de los intervalos

¹⁰ Véase la Nota 20.

musicales, una pizarra con el dibujo de una función curva prolongada ¹¹ y los diez puntos indicativos de la ‘*tetraktys*’ ¹² pitagórica referida a las razones musicales’ [González Urbaneja], más la palabra griega que significa diapasón. Esa celebridad ¹³, que copia el mismo dibujo geométrico en un gran tomo, fue el padre, en Occidente, de las matemáticas tanto exotéricas como esotéricas, después de haber visitado todos los países conocidos por los antiguos [Guénon], comprensivos de Egipto, Babilonia y Persia, país, este último, donde conocería a Zoroastro [Marías], e incluso las Galias donde tuvo encuentros con los druidas, y posiblemente en India y China.

Junto a él se halla, copiando la figura igualmente, el anciano Empédocles, el filósofo, geómetra y poeta griego que propugnó la idea de que los principios cósmicos (tierra, aire, fuego y agua) son imperecederos y producen los fenómenos naturales (principios que se corresponden con los estados de la

¹¹ Véase la Nota 23.

¹² En sus versos áureos, dice Pitágoras: “Sí; mediante nuestro *tetraktys*, que da al alma la fuente y procedencia de la siempre fluyente Naturaleza. Se trata de la serie de los diez primeros números, cuya suma da 55, guarismo indicativo de una gran perspicacia. Curiosamente, ese número coincide con el total de glándulas existentes en el hombre y la mujer (27 y 28, respectivamente). Platón derivó de esa serie la variante de dos proporciones: (A) 1:2::4:8 y (B) 1:3::9:27, y que Plutarco expresó a cada lado de un triángulo equilátero. (Véase el final de la Nota 14). En la simbología numérica de la metafísica del ser, esas series representan el desarrollo de la mente ordenadora y racional (los guarismos pares) y la creatividad y la evolución espiritual a través de la procreación del alma sensible (los guarismos nones). El 27 era número clave para los pitagóricos griegos porque representa el tono de todos los intervalos armónicos de la escala musical de siete notas. Además representa la duración en días de la rotación axial de la Luna así como de su traslación alrededor de la Tierra (mes sidéreo). Es número que los pitagóricos consagraron a la Luna, seguramente por influencia de los sacerdotes-magos de la religión asirio-babilónica que lo habían asignado a Nin, la diosa lunar.

¹³ Se asegura que estudió las matemáticas en Babilonia y Egipto, de cuyo último país procedería su famoso teorema, el cual tiene interpretación tanto en geometría como en la metafísica del ser. Esto último está referido, en primer lugar, al gran triángulo equilátero pitagórico de la tríada que se cita al principio, es decir, la de Dios-mundo-alma, y en lo personal, a las tres posibles fases evolutivas del hombre con dos puntos de inflexión entre los 27-29 y los 57-59 años de edad, respectivamente, fases que, de superarse, conducen al equilibrio y la armonía interiores simbolizados por el mismo triángulo, el cual está implícito en el teorema por verse en su centro como representación residual, y ello según su compatriota el filósofo platónico Plutarco (h120) que escribió la obra titulada *La procreación del alma*. (Véase el final de la Nota 13).

materia: lo sólido, lo gaseoso, lo radiante y lo líquido).

Detrás de Pitágoras puede identificarse muy fácilmente, por el turbante, a Averroes, el filósofo cordobés introductor de la filosofía aristotélica en el islam y reintroductor de la misma en Europa occidental tras su pérdida con la caída del Imperio romano de Occidente y la consiguiente invasión de los bárbaros.

Y detrás de Averroes, vemos retratado, según se ha dicho recientemente, a Tommaso Inghirami, el bibliotecario del Papa, con una guirnalda de hojas de laurel en la cabeza, representativo de Demócrito¹⁴ el filósofo griego al que se atribuye la gran concepción de la teoría atómica, y que tiene uno de sus tratados ante sí, acaso *El pequeño y el gran cosmos*¹⁵ ¹⁵, junto a un niño, en el papel de angelote, que lo sostiene. En el mismo grupo está Zenón de Elea--discípulo y paisano del ya citado Parménides--cuyos argumentos han despertado la sagacidad de los más grandes pensadores de todos los tiempos, y que fue el primero en investigar racionalmente el concepto ontológico de la tríada espacio-tiempo-movimiento, a la que están supeditados el ser y la existencia, y que fue autor de la obra titulada *Contra los filósofos de la Naturaleza*, con la cual se enfrentaba al aristotelismo, mostrándose partidario del platonismo y su filosofía moral o del espíritu.

En la mitad de la derechala izquierda de la obra--tenemos a Aristóteles, el representante de la filosofía natural y empírica, así como el valedor del rigorismo de la lógica formal, con muy posiblemente el semblante de Pietro Perugino (maestro de Rafael), que tiene la palma de la mano derecha extendida y en paralelo al suelo, como en actitud de remitirse a la realidad de las cosas y de los hechos, y en cuya mano izquierda lleva el libro titulado *Ética, en el que reseña las leyes de las formas morales en la conducta. Es el maestro de la Filosofía Natural que dio origen a la ciencia y el inventor de la teoría del silogismo [Sopena]*, entendido, éste, como las dos premisas que

¹⁴ Conoció las doctrinas orientales por sus estancias en Persia (discípulo de Ostanés), Egipto y, según algunos, en China [Guénon].

¹⁵ Alusión a la conocidísima máxima: “Lo que está abajo es como lo que está arriba para que haya una sola cosa”, teoría que Platón recoge en su *Timeo* al decir que existe una analogía o correspondencia entre el Universo o macrocosmos y el ser humano o microcosmos.

permiten obtener una conclusión por inferencia mediata o deductiva. Junto a él hay también un grupo de seis oyentes.

La pareja Platón-Aristóteles representada en el mural ejemplifica, evidentemente, la actitud dialogante y peripatética o de paseo, que se hacía en el Liceo del segundo de ellos.

En el grupo de once personajes que hay a continuación de Aristóteles se ha creído reconocer en la figura calva pintada de perfil, a Giovanni (Basilius) Bessarión, el humanista y teólogo bizantino que llegó a ser cardenal de la Iglesia –sin que se haya determinado si representa a algún sabio de la antigüedad–. Con la Academia de Roma consagrada a las letras y la filosofía clásicas, fundada por él en 1440, así como con la donación de su biblioteca a la República de Venecia, se formó el núcleo del pensamiento renacentista inmediato posterior.

La cuarta figura al final del grupo, que se halla totalmente de espaldas, se ha creído identificar a Epicuro, representante de la mal llamada doctrina cínica, pues es el filósofo del placer proveniente del cultivo del espíritu y de la práctica de la virtud, doctrina que compartía Diógenes. No fue, por tanto, el filósofo de la voluptuosidad, como sus detractores vinieron a decir de él maliciosamente, desnaturalización de su doctrina, que sí se dio pero que se debió a muchos de sus discípulos. [*Sopena*].

A la derecha del mismo grupo hay dos tríos, el primero de los cuales está constituido por Pirrón de Elio ¹⁶, el fundador del escepticismo, y dos de sus discípulos, Arcesilao de Pitane, que rechazaba el dogmatismo, el estoicismo, el escepticismo, el pirronismo y el peripatetismo, estando considerado como el fundador o el realzador de la llamada Academia platónica media, y Timón de Flionte ¹⁷, situados al pie de una estatua muy emblemática, que luego identificaremos.

¹⁶ En sus correrías por Asia, acompañando a Alejandro Magno, recibió las enseñanzas de los gimnosofistas de la India y de los magos de Persia.

¹⁷ En una curiosa poesía suya, los dogmáticos, conducidos por Zenón y Cliantes, luchan contra los antidogmáticos conducidos por Arcesilao. [*Sopena*]. Estos últimos triunfan, pero por poco tiempo, ya que el vencedor es (naturalmente) Pirrón. [*Ibidem*].

Y el segundo de los tríos –en claro contraste con el anterior– está formado por partidarios de la doctrina epicúrea propiamente dicha, que no se han identificado, pero que podrían muy bien ser Hemarco de Mitilene, Metrodoro de Lámpsaco y su hermano Timócrates, discípulos inmediatos del maestro.

Después, en el ángulo inferior derecho, hay un grupo de nueve figuras entre las que están, de derecha a izquierda, Sodoma, Rafael, Ptolomeo, Zoroastro y Euclides, aparte de cuatro jóvenes que serán discípulos de ese último.

Tenemos a Rafael en el joven con birrete negro que se halla en la segunda mitad del mural, aun no siendo partidario de la filosofía aristotélica, y disimulado modestamente en el ángulo inferior derecho, seguramente por ser ese el lugar asignado a la firma de los pintores. Sodoma (sobrenombre de Bazzi), a su derecha, estará por ser amigo suyo y colega pintor de frescos.

Seguidamente y de espaldas, está el dicho Ptolomeo, el matemático, astrónomo-astrólogo y físico grecoalejandrino, coronado y con un globo terráqueo en la mano izquierda. Frente a este último tenemos al citado Zoroastro o Zaratustra, el iranio fundador del mazdeísmo, con el globo complementario de la esfera celeste en la mano derecha y cuyo rostro podría ser el de Pietro Bembo, el humanista veneciano, y a continuación está Euclides, el primero de los geómetras griegos que dio demostraciones rigurosas y, asimismo, el primer matemático en definir la famosa proporción áurea ¹⁸, el cual, ante la atenta mirada de los cuatro jóvenes, mide con compás una estrella hexagonal

¹⁸ Enseñó geometría al gran Leonardo y escribió su célebre tratado *De Divina Proportione* fórmula que descubrió el griego Euclides y de la cual hay una obra recién publicada por el italiano Mario Livio con el título (en la versión española) de *La proporción áurea*. Según Pacioli, es una fórmula representativa de la armonía cósmica que se manifiesta en todos los niveles de la realidad. Se trata, en definitiva, de un canon de la estética hallado profusamente en la naturaleza y utilizado principalmente por grandes artistas, desde el escultor griego Fidias hasta el pintor español Dalí. En ese y otro tratado suyo demuestra su deseo de perfeccionar la base matemática de las artes. Concretamente en el prólogo de su tratado *Summa de arithmetica, geometria, proportionibus et proportionale*, dice que los más grandes artistas de su época (entre ellos Bellini, Boticelli y Perugino) procedían del humanismo matemático, lo cual parece reflejar bien las ideas del grupo de Urbino [Chastel]. Precisamente Rafael, natural de esa localidad, “confiere a sus obras una proporción –mediante la regla y el compás– que les asegura una perfección admirable” [Íbidem].

o de seis rayos de luz recién trazada, y cuyo semblante está semioculto por hallarse inclinado, pero es probablemente el de Donato Bramante, paisano, pariente y maestro igualmente del artista así como el creador de grandiosos proyectos arquitectónicos tales como la reconstruida basílica de San Pedro.

Recostado sobre los escalones, hacia el centro y justo delante de Aristóteles, vemos al citado Diógenes –el último personaje–, en actitud pensativa, mirando indolente y displicentemente una hoja de papel que sostiene en la mano izquierda, el cual fue el precursor del estoicismo, que se burlaba de los demagogos esclavos del pueblo y de éste, esclavo de las pasiones, y que rechazaba los convencionalismos sociales a la par que abogaba por la autosuficiencia y la vida sencilla.

El motivo por el cual figura prominentemente en el mural quizá se deba a la proximidad intelectual y al estilo de vida semejante entre él y Fabio Calvo, el mentor humanista de Rafael.

La obra queda rematada con un total de diez estatuas en cada lateral del fondo, dentro de hornacinas individuales, pero dada la perspectiva de profundidad, únicamente se ven de cuerpo entero las que están de frente, que son las de Apolo (Febo), a la izquierda, y de Minerva (Pallas Atenea), a la derecha, con sendos relieves al pie en los que se ilustran escenas mitológicas. El terreno de la Academia antigua, fundada en el año –387 por Platón, se consagró precisamente a Pallas Atenea.

El dios Apolo, que representa el orden natural y la armonía celestial, está con su inseparable lira, cuyos acordes son alusivos a esa armonía cual alegoría de la iluminación interior o cálida sabiduría del conocimiento intuitivo que puede percibir el ojo del espíritu, y como patrón de las Bellas Artes, de la Poesía y de la Música. La hierática y belicosa Minerva, que representa el orden social y la razón, simboliza la fría sabiduría del conocimiento empírico o científico.

Huelga decir que Rafael, con la inclusión de ambas estatuas a modo de hados tutelares nuestros, querría tuviéramos presente que ambas vertientes del pensamiento o de la consciencia no sólo son complementarias sino que tienen idéntica categoría intelectual, de ahí que los griegos situaran a ambas

en el Olimpo, entre las doce grandes deidades o números de su panteón. Las diez estatuas que no pueden verse serán, por tanto, las correspondientes a las deidades restantes.

2.- Interpretación general

De entrada, resulta que en la fila del fondo y en los grupos más densos se aprecian unos ocho rostros escasamente visibles y que entre los personajes situados en el cuadrante derecho hay tres que no resultan identificables por estar de espaldas y no llevar nada que les singularice. Además, hay agregados tres niños en total, hijos de preclaros linajes italianos del Renacimiento. Por otra parte, estimamos que cuatro personajes aislados entre sí, Bessarión, Epicuro, Sodoma y Diógenes, tenían que haber figurado en el lado izquierdo –platónico– dada la índole de su pensamiento, pero que están a buen seguro en el opuesto por la imponderable exigencia de un mayor equilibrio y armonía en la composición y, en el caso de Sodoma, por la expresada razón imponderable de compañerismo y amistad.

Está visto que Rafael pretendió, en segundo lugar, exhibir en el mural el conveniente y tradicional hermanamiento que venía existiendo entre las humanidades y las ciencias puras, hermanamiento que el racionalismo excluyente pretende escindir –incluso con sentencia condenatoria–, como así sucedió, en un principio, en el caso de la astronomía al separarse de la astrología (entendida ésta modernamente como ciencia del espíritu o psicología metafísica), puesto que se centra fundamentalmente en el ser o el autoconocimiento.

Precisamente el filósofo italiano Cicerón (106-43 a. de JC), que tuvo el gran mérito de introducir la filosofía griega a los romanos, hizo referencia al conocimiento unitario al expresar su fe en la unidad de todo el saber humano en un pasaje memorable (traducido del latín):

Todas las artes [disciplinas]
que se relacionan con la cultura
poseen un vínculo común
y están ligadas por alguna
afinidad.” [Gombrich].

Esa fue precisamente la gran tesis del mallorquín Raimundo Lullio o Raimon Lull (fl. siglo XIII), la cual ha influido nada menos que en unos cuarenta pensadores desde el Renacimiento y a partir del místico y teólogo flamenco Heinrich van de Velde o Heimericus de Campo, maestro y amigo del filósofo y prelado alemán Nicolás de Cusa (=1464) que estudió en Italia.

3.- Exposición general del simbolismo subyacente

En pinturas de los grandes maestros se han podido determinar los trazos geométricos imaginarios que constituyen la disposición interna de sus obras. En el caso del mural estudiado se dan no sólo tales trazos sino también la novedad de que en la composición hay no sólo cuatro figuras geométricas reales junto con alguna figurada mediante conceptos.

En un primer análisis observamos que las figuras humanas están situadas a cada lado de una línea recta imaginaria que dividiría el mural verticalmente en dos mitades exactas, y precisamente dentro de los dos cuadrantes inferiores que resultarían de subdividirlo horizontalmente con una línea recta perpendicular a aquélla y situada imaginariamente al pie de las dos estatuas situadas en las sendas hornacinas al frente de los laterales anteriores al arco central del templo, como si fuera para separar el mundo celestial del terrenal. Ambas líneas nos remiten pues, imaginariamente, a una cruz que podría simbolizar, en este caso, la conjunción de los dos ejes contrapuestos representados por las Humanidades y las Ciencias.

Ya en Florencia, Rafael “se mostró interesado por la agrupación de las figuras en sus pinturas –bien insertas en un triángulo, bien formando una diagonal–, preocupación que le acompañó siempre desde entonces. [Junquera]. Precisamente sus tres obras que tienen mayor influencia de Leonardo responden al esquema triangular o piramidal. Eso del triángulo concuerda con los números, dentro de la serie 3-6-9-12, que pueden observarse implícitamente en el original de la obra y que tienen interpretación simbólica; v.gr., la cifra 3 ejemplificada en los tríos y tríadas (triángulos imaginarios) que prodiga Rafael en ella, así como los números representados por las propias figuras geométricas ya identificadas, que son, además de la cruz y los

triángulos imaginarios, las figuras reales del cubo ¹⁹, la esfera ²⁰, la estrella hexagonal²¹ y la función curva²².

Ambas orientaciones, la numérica y la geométrica, obedecerán, sin duda, a las enseñanzas metafísicas que recibiría de Leonardo da Vinci y de los neoplatónicos .

Concluiremos este estudio sobre el enigmático mural de Rafael ²³ con el epitafio (en extracto) que compuso el cardenal Bembo para la tumba del artista en el Panteón de Roma:

¹⁹ La piedra cúbica, en estado tosco o totalmente labrada, representa el hexaedro regular y simboliza la labor de autosuperación y posterior perfeccionamiento que ha de consumir el que aspire a la autorrealización o individuación mediante la conciliación de los contrarios –más bien que los opuestos– en la psique. El cubo, desarrollado en el plano vertical, nos da complementariamente la cruz (alusión indirecta a encrucijada o disyuntiva, a lo crucial y al crisol) la cual simboliza la posibilidad de una apertura o reapertura a la vida del espíritu tras una previa desestructuración psíquica debida a una *catharsis* aterradora. Y el cuadrado, a su vez, es divisible precisamente en dos triángulos rectángulos. (Véase la Nota 22).

²⁰ La esfera, o el círculo representativo de la misma, simboliza la integridad o totalidad.

²¹ La estrella hexagonal o de seis luces, que está formada por dos triángulos entrelazados y que es de origen indostánico, se conoce en la mística judía, según es bien sabido, por la “estrella de David”, e igualmente por el “sello de Salomón” si está montada a manera de condecoración, y que simboliza--en lo personal--la tal conciliación (v.gr., el fuego del espíritu y el agua de la sensibilidad) a la que se refirió en Occidente el griego Heráclito (con el nombre de *logos*) y también diversos autores muy posteriormente, desde San Agustín hasta el Dr. Jung (el gran representante de la psicología profunda), pasando por el prelado Nicolás de Cusa. Una vez ampliada la pizarra correspondiente, se observa que hay en su centro unos trazos muy tenues en forma de letra ene, lo que sería harto significativo porque tendría el simbolismo numérico de 50 representativo del Espíritu Santo en la cábala cristiana y las puertas del entendimiento conducentes a la Sabiduría, pero nos abstenemos de insistir en ello porque podría tratarse de unas extrañas sombras fortuitas producidas durante la reproducción y ampliación por escaneo.

²² Dado el contexto, podría entenderse que ese dibujo representa, estilizadamente, la integración de “el arco que pasa a través de lo contrapuesto” [Creuzer] y los dos pilares representativos de los principios masculino y femenino conjuntados en la psique.

²³ Según Gombrich, [...] “aunque no han conseguido ponerse de acuerdo los eruditos sobre ninguna [sic] interpretación de los frescos [rafaelinos], no se ha abandonado la idea de que existió para ella **una clave coherente con el pensamiento filosófico y humanístico del siglo XVI**”, en lo que sí está francamente acertado según lo que se indica más arriba. (Sin subrayado en el original).

HE AQUÍ LA TUMBA
DE RAFAEL:
MIENTRAS VIVIÓ,
HIZO QUE LA
MADRE NATURALZA
TEMIERA VERSE
VENCIDA POR ÉL Y,
AL HABER MUERTO
ÉSTE, MORIR ELLA
TAMBIÉN ...

(traducido de la versión en inglés).

A modo de apéndice, recogemos a renglón seguido una selección de breves alabanzas que se han dedicado a Rafael en distintas épocas.

[...] joven de grandísima bondad y de ingenio admirable. Calcagnini (1544).

[...] en la pintura (de no haber existido Miguel Angel) habría sido el primero. Varchi (1564).

[...] fue un artista muy grande en la perspectiva, sobre todo al colocar las cosas según su orden [...] felicísimo compositor de bellas mujeres. Lomazzo (1590).

[...] ha sido el verdadero maestro y propio imitador de toda gracia, de toda belleza y del arte en todas las cosas. Zuccari (1599).

[...] sin comparación, compuso mejor que Tiziano, que Coreggio, que Miguel Ángel y que todos los pintores que siguieron. Dufresnoy (h.1660).

[...] nadie ha sabido, mejor que él, expresar con el pincel los movimientos del cuerpo [tal como en *La Escuela de Atenas*] y las pasiones del alma. Pascoli (1730).

Rafael ha conseguido siempre lo que los demás han soñado hacer. Goethe (1786).

En él, la creación—al igual que en las obras de Dios—todo parece fácil, como surgido de un puro acto de la voluntad. Ingres (h.1808). [En transcripción libre].

[...] esta delicadeza [...] le induce a escoger en todas partes las criaturas más dulces y nobles, todo lo que es feliz, generoso y digno de ternura [...]. Taine (1866).

[...] en su pintura, además de la belleza de los contornos [...] y de la magia del color; [...] brillan por doquier una fe serena y profunda en la humanidad, una ternura exquisita, el amor a lo que es puro, noble y grande [...]. Muntz (1881). [En transcripción libre].

[...] es el más vivo, el más encendido, el más íntimo de todos los idealistas de la pintura. Vischer (1886).

Lo que se ve [en sus grandes composiciones] es una muchedumbre de bellos motivos armónicos concatenados entre sí con una simetría evidente, recóndita o contraposición. M. Dvorak (1928).

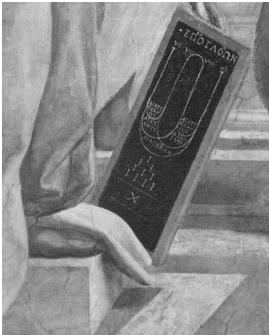
[...] en la vida del arte, persigue siempre el sueño de una grandeza que está más allá de los confines de la humana y de una dignidad más solemne que toda magnificencia. A. Ventur. (1935).

Esa grandeza espacial [recogida en La Escuela de Atenas] expresa el éxtasis de Rafael ante los héroes de la cultura antigua [...] transforma en leyenda la sucesión de los grupos de ellas [de las figuras], lo que expresa la nobleza, la seriedad y la serenidad surgidas de la admiración del urbinita por la cultura griega. L. Venturi (1947).

La propiedad del dibujo para expresar valores morales es lo que constituye el mayor atractivo de Rafael. De hecho, en sus obras de madurez vibra una extraordinaria capacidad de comprensión para con las diversas actitudes del sentimiento humano. Chastel (1959). [En transcripción libre].

Con su sucesiva experiencia urbinita, umbra, florentina, veneciana y romana, se hace verdaderamente 'italiano', y se proyecta en el futuro al iniciar una nueva trayectoria del arte europeo. Brizio (1966). [En transcripción libre].

Rafael concibió el concepto de modalidades de color, por aquello de que fue el primero en seleccionar estilos cromáticos a tono con la índole de los encargos. [...] Siempre se le ha reconocido como uno de los grandes pintores europeos, y no sólo del Renacimiento sino de todos los tiempos. Hall (1992).



Arriba,derecha: El mural titulado La Escuela de Atenasa, de Rafael.

Izquierda: Detalle, ampliado, de los dibujos geométricos que se hallan en las sendas pizarras que figuran en los ángulos inferior izquierdo e inferior derecho del mural.

4.- Bibliografía

Andrews, W.S. *Magic Square and Cubes o Cuadrados y cubos magicos*, Dover, Nueva York, EE.UU., 1960, pp.149-150. (Edición originaria de 1917).

Arroyo, Fernández, Miguel. *Diccionario de escuelas de pensamiento o ismos*, Alderabán, Madrid, 1997, pp.232-233.

Cabanne, Pierre. *Diccionario universal del Arte*, Argos-Vergara, Barcelona, 1979, artículo 'Rafael'. (Edición originaria en francés, de 1975).

Chastel, André. *El universo de las formas, tomo titulado El Renacimiento meridional*, Aguilar, Madrid, 1965, pp.46-50. (Edición originaria en francés).

Creuzer, Friedrich. *Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo*, Serbal, Barcelona, 1991, p.94. (Cita procedente de Porfirio en su obra De antro Nympharum).

De Vecchi, Pierluigi. *Rafael*, Noguer, Barcelona, 1978, pp.8-14. (Edición original en italiano, de 1966).

Enciclopedia Britannica, Chicago, EE.UU., 1998, artículo 'Raphael'.

Enciclopedia gráfica de la cultura universal, Iberia, Madrid - Barcelona, 1933.

Enciclopedia Monitor; Salvat, Pamplona, 1966, artículo 'Academia'. (Edición originaria en italiano, de 1965).

Enciclopedia universal ilustrada hispanoamericana, Espasa Calpe, Madrid-Barcelona, 1933, artículos 'Escuela de Atenas', Tomo 20, pp. 1105-1106, y 'Rafael', Tomo 49. p.308.

Enciclopedia universal Sopena (EUS), Barcelona, 1986.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía, cuatro tomos*, Ariel, Barcelona, 1998, artículos 'Atenas (Escuela de) 'Neoplatonismo', 'Sofismo' y algún filósofo en concreto.

Garzanti. *Enciclopedia de la Filosofía, B.S.A.*, Barcelona, 1992, artículos 'Academia Florentina' y 'Neoplatonismo'.

Gombrich, E.H. *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madrid, 1986, pp.135-37, 141 y 318, y *The Story of Art o La historia del Arte*, Phaidon, Londres, Gran Bretaña, 1967, p.236.

González Orbaneja, Pedro Miguel. *Pitágoras: El filósofo del número*, Nívola, Madrid, 2001, pp.134-135.

Guénon, René. *Artículo titulado 'A propósito de los peregrinajes publicado originariamente en la revista francesa Voile d'Isis o El velo de Isis, junio de 1930, y reproducido en <http://www.geocities.com/Athens/Delphi73380/s123guenl.html>.*

Hall, Marcia A. Autora del artículo sobre Rafael incluido en la *Encycloopedia of the Renaissance o Enciclopedia de el Renacimiento, Scribner, Nueva York, EE.UU., 1992, Tomo V, pp.218 y 223.*

Junquera, Juan José. (*Director de la edición*). *Historia universal del Arte*, Calpe, Madrid, 1996, Vol. 6, p.86.

Langkals, Alexander. *Raphael, Prestel Verlag, Munich, Alemania, 2004, pp.43-45.*

López Ibor, Dr. Juan J. *El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos*, Aguilar, S.A., Madrid, 1954.

Marías, Julián. *History of Philosophy o Historia de la Filosofía, Dover, Nueva York, EE.UU., 1967, p.14.* (Edición originaria en español, de 1941).

Montebello, Philippe de. *The Vatican Collections o Las colecciones vaticanas*, Abrams, Nueva York, EE.UU., 1983, p.45.

Piper, David. (*Director general de la obra*) *The Illustrated Library of Art. History, Appreciation and Tradition o La biblioteca ilustrada del Arte*. Historia, apreciación y tradición, Portland, Nueva York, EE.UU., 1981, p.105.

Springer, Anton Heinrich. *Raffael's Schule von Athen o La escuela de Atenas, de Rafael (Fig.65, titulada Ubersicht o Visión de conjunto)*, Jacoby, Viena, Austria, 1883, obra citada por Gombrich en *Imágenes simbólicas*.

Vasari Giorgio. *The Great Masters o Los grandes maestros*, Levin, Nueva York, EE.UU., 1986.

Walker, Barbara. *The Woman's Dictionary of Symbols & Sacred Objects o Diccionario femenino de símbolos y objetos sagrados*, Castle, Edison (Nueva Jersey), EE UU., 1988.

Wilhelm, James J. *Docente del' Queens College*, autor del artículo 'Academy' incluido en la *Encyclopedia International*, Grolier, Nueva York, EE.UU., 1969.

