

LA VISIÓN DE OTRO MUNDO

VICTORIA CIRLOT¹

EL PINTOR SURREALISTA RENÉ MAGRITTE AFIRMABA que el objetivo del arte consiste en desocultar lo que está oculto. Esa necesidad de mostrar lo oculto no puede nacer sino de la convicción de que el misterio existe aunque tapado por las excesivas superposiciones, invisible para el ojo no experimentado. Sus paradojas pictóricas no son sino modos de aludir a la extrema complejidad de la realidad y a la enorme dificultad de su visibilidad. Su arte niega el mimetismo porque en su fundamento está la desconfianza en las apariencias. Pero a pesar de su misterio y de su extrañeza sus telas nunca son ventanas a otro mundo, sino intentos de desciframiento de éste. Por ello, y con toda precisión sostenía que en su pintura no había símbolos, por mucho que indudablemente se sintiera fascinado por ellos según se desprende de una carta escrita a Henry Corbin después de la lectura de su texto acerca de los relatos visionarios de Avicena.² En las imágenes simbólicas ‘transparece’ —para utilizar una expresión corbiniana— el mundo invisible, ese ‘que está más allá’. Su invisibilidad deriva de que carece de formas, al ser pura espiritualidad o inteligibilidad. Según la topografía simbólica corresponde al cielo que no podría mantener comunicación alguna con la tierra y del que la tierra no tendría conocimiento alguno, sino fuera por la zona intermedia, el *mundus imaginalis*, allí donde los espíritus “se corporeizan”, es decir, el lugar que corresponde al símbolo



163

1. Victoria CIRLOT (1955, Barcelona) és professora titular a la Universitat Pompeu Fabra. Entre les seves obres destaquen *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea* (Barcelona, 1987); *Antología de textos de literaturas románicas: siglos XII-XIII* (Barcelona, 1994); *Les cançons de l'amor de lluny de Jaufré Rudel* (Barcelona, 1996); *Vida y visiones de Hildegard von Bingen* (Madrid, 1997); amb Blanca Garí, *La mirada interior: escritoras místicas y visionarias en la Edad Media* (Barcelona, 1999); *Figuras del Destino: Mitos y Simbolos de La Europa Medieval* (Madrid, 2005) i *Hildegard Von Bingen y la tradicion visionaria de Occidente* (Barcelona, 2005).

2. René MAGRITTE, *Écrits complets*, Flammarion, París 2001. «J'espère bien débarrasser les choses que je montre de toute symbole. Par exemple, prenez cette toile intitulée *La Grande Guerre*, où l'on voit un personnage en chapeau melon dont le visage est caché par une grosse pomme. Inutile de vous dire que je n'ai pas pensé à la guerre en peignant. La pomme, c'est du visible apparent qui cache du visible caché (le visage du bohomme)» (entrevista Pierre Mazars, 19, nov. 1964); p. 599. «Je ne peins que le visible. Il ne faut donc pas chercher l'invisible...» (entrevista Otto Hahn, 30, nov. 1964 p. 601). «Dans l'invisible, il faut tout de même distinguer l'invisible et ce qui est caché. Il y a du visible qui est caché —une lettre dans une enveloppe par exemple, c'est du visible caché, mais ce n'est pas de l'invisible.» (entrevista Jean Neyens, 1965). Con todo, existe una carta fechada el 3 de enero de 1956 dirigida a Henry Corbin (*Henry Corbin*, dirigido por Christian Jambet, Les Cahiers de l'Herne, París 1981, p. 331) y que ya comenté en V. CIRLOT, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Herder, Barcelona 2005, pp.183-184.

y en que acontece la experiencia visionaria.³ Magritte nunca pensó que la invisibilidad pudiera ser objeto artístico, distinguiendo con nitidez lo oculto de lo invisible. El arte medieval, en cambio, aspiró a hacer visible lo invisible. En tanto que arte tradicional, sus artistas o artesanos sólo podían ser, según la bella fórmula india, los que ‘habían visitado el cielo’⁴ y sus expresiones más elevadas, no otra cosa sino teofanías. En las últimas décadas historiadores del arte y teólogos han insistido en el ‘placer’ y la ‘exigencia de ver’ sobre todo en la última edad media y en especial como una pasión relacionada con la piedad y la devoción.⁵ Mi intención consiste en mostrar cómo la visión se abrió en la Edad Media a otro mundo a través del ojo interior, espiritual o de la mente, lo cual respondió sin duda a convicciones metafísicas, a la creencia en una realidad superior a la circundante, en definitiva a una concepción sagrada de la existencia, pero también a un deseo acuciante de negar una realidad exterior demasiado terrible y espantosa.

La distinción entre los sentidos corporales y los sentidos espirituales posee una larga tradición que se remonta a Orígenes, el primero en hablar de los cinco sentidos espirituales, una teoría que según estudiara Hans Urs von Balthasar sobrevivió entre los padres de la iglesia griegos y latinos, como Evagrio o el pseudo-Macario, hasta una segunda fase en la Edad Media latina con Ricardo de san Víctor, Guillermo de Saint Thierry o Guillermo de Auxerre.⁶ De gran importancia para el estudio de la imaginación y de la visión es la obra de Ricardo de san Víctor, tanto su comentario al Apocalipsis, como *Los doce patriarcas o Benjamín menor*, que es un tratado gradual de preparación a la contemplación.⁷ En lo que respecta a la visión, Ricardo distinguía claramente entre la percepción física posible gracias a los ojos corporales y la imaginación, posible gracias a los ojos interiores, aunque ambas, percepción e imaginación, como necesariamente dependientes:

De hecho la razón se alza hasta el conocimiento de las realidades invisibles, gracias a la apariencia de las cosas visibles, cada vez que logra extraer de éstas alguna similitud con

3. Henry CORBIN, *Avicena y el relato visionario*, Paidós, Barcelona 1995 (1ª edición Teherán-París 1954).

4. Ananda K. COOMARASVAMY, *Traditional art and symbolism*, edición de Roger Lipsey, Bollingen Series LXXXIX, Princeton 1977, en especial “The Part of Art in Indian Life” pp. 71-101.

5. Caroline WALKER BYNUM, “Seeing and Seeing Beyond: The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century”, en *The Mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché, Princeton University Press, Princeton 2006, pp. 208-240: “In the past two decades, historians of theology and art have stressed the importance of visuality, ocularity, “Schauförmigkeit”, “Schaulust”, “Schaubedürfnis” in the later Middle Ages.” (p. 208)

6. Hans URS VON BALTHASAR, “Die geistlichen Sinne”, en *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, tomo I, Einsiedeln 1961, pp. 352-393, comentado por Margot Schmidt, “Zur Bedeutung der geistlichen Sinne bei Hildegard von Bingen”, en *Tiefe des Gotteswissens – Schönheit der Sprachgestalt bei Hildegard von Bingen*, ed. M. Schmidt, frommann-holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1995, pp. 117-142, en especial pp. 118 donde lamenta que en su recorrido Hans Urs von Balthasar no hiciera referencia ni a san Agustín ni a Gregorio el grande.

7. Richard DE SAINT VICTOR, *Les douze patriarches ou Benjamin minor*, ed. Jean Châtillon, Monique Duchet-Suchaux y Jean Longère, Cerf, París 1997. Cf. acerca de Ricardo, Kurt RUH, *Geschichte der abendländischen Mystik*, tomo I, *Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts*, Beck, Munich 1990, pp. 397-406.

respecto a aquéllas. Pero está claro que sin la imaginación no sabría nada de las realidades corporales cuyo conocimiento le es indispensable para elevarse hasta la contemplación de las cosas celestes. Sólo el sentido corporal ve las cosas visibles, pero sólo el ojo del corazón ve las cosas invisibles (*oculis cordis*). El sentido corporal (*sensus carnis*) está enteramente vuelto hacia el exterior, el sentido interior (*sensus cordis*) hacia el interior.⁸

De pronto aparece la separación, la divergencia entre el sentido corporal y el ojo del corazón, por mucho que previamente haya argumentado su mutua dependencia. Tal y como se muestra en la miniatura del Salterio de san Luis de mediados del siglo XIII, en la inicial B del *Beatus vir* del folio 85v (Fig. 1) comentada por Michael Camille,⁹ el artista ha yuxtapuesto y contrastado la visión espiritual o intelectual, y la visión corporal. En la parte superior de la B se encuentra el rey David mirando desde su ventana el cuerpo desnudo de Betsabé que se está bañando bajo los árboles, lo que tal y como se dice en el relato bíblico despertó su concupiscencia. En el registro inferior, en cambio, aparece la figura del rey santo, a quien está dedicado el salterio, arrodillado y en postura de rezo. Como recuerda Katherine H. Tachau, que también comenta la miniatura, *beatus* era un término técnico que aludía a quien había recibido la gracia de Dios y disfrutaba de la visión beatífica.¹⁰ En esta inicial miniada, el objeto de la visión es lo que se ha introducido dentro de la mandorla: Cristo sentado en el trono sosteniendo con su mano izquierda la esfera y bendiciendo con la derecha (Fig. 2). Frente a la visión que desata las pasiones del alma se contrapone la que conduce a la quietud interior. La obsesión de la mirada se hace patente también en la miniatura, no sólo en el rey David, sino también en una de las doncellas que atienden a Betsabé y que aparece en la escena en una postura exageradísima, sólo para poder mirarla. El rey David, como el rey Marc en la célebre escena tristaniana en la que espía a los amantes desde el árbol, está apresado por el tormento a causa de una mirada que no puede desprenderse del objeto percibido.¹¹ El voyeurismo constituye una desviación que no podía dejar de hacerse presente en una cultura de la visibilidad como lo fue la medieval. Tal y como se ha señalado, domina la mirada del protagonista del *Roman de la Rose* que fuerza así la visión, no de lo invisible, sino simplemente de lo prohibido.¹² En cambio, de muy distinta índole es aquello que se ve dentro de la figura geométrica. La visión no se ha desprendido de las formas, sino que aparece la figura antropomórfica de Cristo. Ricardo de san Víctor, al igual que Bernardo de Clairvaux y el mismo san Agustín, entendieron la contemplación como el grado superior de la visión y la caracterizaron justamente por la ausencia ya de las imágenes. Sin embargo, para Rupert de Deutz la visión apocalíp-

8. Richard, edición citada, capítulo V.

9. Michael CAMILLE, *Gothic art. Visions and Revelations of the Medieval World*, Londres 1996, p. 16.

10. Katherine H. TACHAU, "Seeing as Action and Passion in the Thirteenth and Fourteenth Centuries", en *The Mind's Eye*, cit. pp. 336-359, comentario de la miniatura en pp. 346-347.

11. Acerca de la escena tristaniana, cf. Michael CURSCHMANN, "Images of Tristan", en *Gottfried von Strassburg and the medieval Tristan Legend*, ed. Adrian Stevens and Roy Wisbey, Brewer, Suffolk 1990, pp. 1-19, fig. 8.

12. A. C. SPEARING, *The medieval poet as voyeur. Looking and Listening in Medieval Love-Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

tica era también visión intelectual sin que por tanto ésta implicara necesariamente la ausencia de imágenes.¹³ No hay que ocultar que éste es uno de los puntos conflictivos en la comprensión medieval de la experiencia visionaria y en el que no hay total acuerdo entre sus diversos exegetas. Sea objeto de la imaginación (con imágenes) o bien de la contemplación (sin imágenes), lo que interesa ahora de esta miniatura es, en primer lugar, cómo desea mostrar lo que es la visión del ojo interior frente a la del ojo exterior, y en segundo lugar, cómo de algún modo hay que significar que la visión interior no pertenece a este mundo, sino a otro, para lo cual, entre otros procedimientos, se emplea una figura geométrica: la mandorla. La figura nos sitúa en una dimensión diferente. Es el marco de la aparición de lo sagrado, de la teofanía.

La mandorla, resultado de la intersección de dos círculos, sirvió en el arte medieval para enmarcar la figura del Pantocrátor. Según F. van der Meer se documenta hacia el año 400 y puede ser interpretada como una esquematización de la nube en la que acontece la *parousía*.¹⁴ Algunas miniaturas mantienen la forma de la nube sin reducirla geométricamente, como se ve en el folio 43 v del Beato de Facundus (Fig. 3). El círculo y el óvalo son variantes de la mandorla y sirven igualmente para mostrar la *Maiestas Domini*. Si las dos primeras formas aluden al cosmos, las esferas de la antigua cosmología, la mandorla en tanto que espacio que resulta de la unión de dos círculos, justamente el compartido por ambos, parece ser la figura idónea para mostrar a Cristo en su doble naturaleza, humana y divina. El simbólogo Marius Schneider interpretó la mandorla como la entrada al cielo, si asociamos el círculo superior con el cielo y el inferior con la tierra.¹⁵ Se trata por tanto de una 'tierra intermedia' en que sucedería el encuentro de cielo y tierra, y en la que la tierra participaría del cielo y el cielo de la tierra, correspondiendo así a lo que Henry Corbin denominara *mundus imaginalis*, en su traducción del *barzaj* iranio.¹⁶ Desde estas consideraciones ya plantee en otro lugar que la mandorla parece cumplir la función de abrir al espectador a la visión, a la manera como lo hace la ventana simbólica de Alberti, que como señala Hans Belting constituyó el modelo primitivo de la pantalla.¹⁷ Pero a diferencia de la ventana renacentista, la mandorla no nos abre a este mundo, sino al mundo invisible.

En su estudio sobre los Beatos Mireille Mentre analizó estas formas, círculo, óvalo y mandorla como lugares teofánicos,¹⁸ claramente distinguidos de la tierra, lo que junto al tratamiento del color dispuesto en franjas e inundando todo el folio, servía para desestructurar el espacio pictórico y conducir al espectador a una realidad trascendente, más allá del mundo sensible. En el folio 112v del Beato Facundo el alma de Juan (Fig. 4), el

13. Ver V. CIRLOT, *Hildegard von Bingen*, cit., p. 226 y ss.

14. F. VAN DER MEER, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art Chrétien*, Roma/París 1938.

15. MARIUS SCHNEIDER, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Madrid 1998, p. 203.

16. HENRY CORBIN, *Cuerpo espiritual y tierra celeste. Del Irán mazdeísta al Irán chiíta*, Siruela, Madrid 1996.

17. V. CIRLOT, *Hildegard von Bingen*, cit., p. 222; me refiero a HANS BELTING, *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, París 2004, p. 36.

18. MIREILLE MENTRE, *Illuminated Manuscripts of Medieval Spain*, Thames and Hudson, Londres 1996, pp. 170, 205.

visionario que yace al pie del folio en estado de dormición o de éxtasis, asciende hasta el lugar de la visión significado en el círculo. Según se lee en Apocalipsis 4, 1-4:

Después tuve una visión. He aquí que una puerta estaba abierta en el cielo, y aquella voz que había oído antes, como voz de trompeta que hablara conmigo, me decía: "Sube acá, que te voy a enseñar lo que ha de suceder después." Al instante caí en éxtasis. Vi que un trono estaba erigido en el cielo, y Uno sentado en el trono. El que estaba sentado era de aspecto semejante al jaspé y a la cornalina; y un arcoiris alrededor del trono, de aspecto semejante a la esmeralda.

Destacaré aquí la discrepancia "estilística" que se observa si comparamos cómo plantea el texto la visión y como la resuelve la miniatura. Mientras que la miniatura nos muestra una imagen figurativa "del que estaba sentado en el trono", el texto en cambio disuelve la figura en colores proporcionando una imagen abstracta. Según F. van der Meer el carácter abstracto de la imagen deriva de que "el sentado en el trono" se refiere a Dios mismo, que no puede tener imagen, y no a su Hijo, que es su imagen y manifestación, lo que justifica su resolución antropomórfica en la iconografía de la *Maestas*.¹⁹ De la figuración a la abstracción parece generarse un recorrido en el que el espectador va desprendiéndose del mundo sensible para alcanzar el inteligible. Jeffrey F. Hamburger ha comprobado esa transformación estilística en su estudio sobre los *Rothschild Canticles* indicando cómo la supresión total de la figura humana acompaña las últimas miniaturas del manuscrito dedicadas al misterio de la Trinidad²⁰ (Fig. 5 y 6). Con todo, Beato, al comentar el pasaje apocalíptico anteriormente citado no puede concebir imagen alguna para el Padre, ni siquiera cromática y abstracta, por lo que interpreta los colores como significados de los atributos del Hijo:

La piedra de jaspé irradia un fulgor verde muy intenso (*viridi et acutissimo fulgore*), para que entiendas que la carne del hombre asumido, Cristo, recibida sin mancha de pecado, brilla con la fuerza de la eterna pureza y resplandece por la inhabitación del poder divino. La cornalina es una piedra rojiza (*rubicundus*), pero que luce poco por una cierta opacidad (*quadam obscuritate, subluces*), para que entiendas la pureza de la carne inmaculada, recibida de la pudorosa y humilde Virgen.²¹

De todos modos, aunque la miniatura del Beato Facundus reproduzca una figura sentada en el trono, los colores constituyen sin duda, como por lo demás en el resto de los Beatos conservados, el elemento visual más destacado. Al comentar las piedras preciosas, Clemente de Alejandría identificaba el color con el *pneuma*, residiendo su

19. F. VAN DER MEER, cit., p. 220.

20. Jeffrey F. HAMBURGER, *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, Yale University Press, New Haven-Londres 1990, p. 105 y ss.

21. Beato de LIÉBANA, *Obras completas y complementarias*, I, edición bilingüe de J. González Echegaray, A. del Campo y L. G. Freeman, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2004.



valor justamente en ese aspecto y perteneciendo todo lo demás al reino de la materia.²² La potencia cromática de los Beatos instala al espectador en un mundo espiritual. En estos manuscritos se cumple quizás mejor que en ningún otro el proceso de lectura como un acto de visión que Ivan Illich comparó con la de las vidrieras en la catedral gótica.²³ La apertura de uno de estos manuscritos apocalípticos en la oscuridad monástica debió suponer una impresión lumínica importante para la retina al chocar con la luz que emanaba, como en toda obra pictórica, de los propios colores del folio.

He introducido ya el concepto del 'espectador'. Porque la obra de arte medieval no es sólo el producto de la visión, sino que quiere ser además generadora de experiencia visionaria. Gracias a los trabajos de Jeffrey F. Hamburger en el terreno de la relación entre mística y obra de arte, cada vez es más manifiesta la función mistagógica del arte sagrado medieval. Son muchos los testimonios en que los místicos hacen referencia a la obra de arte como punto de apoyo visionario, lo que ya se había atestiguado con creces para el arte oriental como por ejemplo en el caso de los mandalas o yantras como soportes de meditación.²⁴ Así, por ejemplo, se ha asociado esta miniatura que en la obra de Hildegard hace referencia a la Trinidad con un mandala.

Si esa función de soporte, apoyo o estímulo para la visión es propia de todo arte sagrado en general, es cierto que existen algunas imágenes especialmente adecuadas. Así me lo parece la herida de Cristo que se presenta en algunas miniaturas separada del resto del cuerpo y rodeada por los instrumentos de tortura (Fig. 7), y que acaba de ser definida por Georges Didi-Huberman como 'imagen abierta', entendiendo por tal la imagen que "fuerza un pasaje para acceder a su interior", o por el contrario "rompe lo que está cerrado", y que supone un "ponerse en camino hacia el más allá".²⁵ En esta miniatura del *Breviario* de Bonne de Luxemburgo de 1345, la mandorla está vacía, sólo coloreada, y repetido el corte en su interior, invitando a la mirada a penetrar en su fondo negro. Brecha y hendidura que reclama el paso hacia otro mundo, el de la meditación y de la visión. Thomas de Cantimpré cuenta de Lutgarda de Aywières (1182-1246) que "desde entonces meditaba Lutgarda como una paloma en la ventana mirando la luz del sol, contemplando fijamente el arco simbólico de la apertura cristalina del cuerpo de Cristo".²⁶

En el estudio de Jeffrey F. Hamburger acerca de las miniaturas que componen los *Rothschild Canticles* interpretadas como un proceso de iniciación a las visiones celestiales, se hace hincapié en la función simultánea de la imagen como veladora y desveladora (Fig. 8).²⁷ La imagen simbólica muestra, hace visible, pero también oculta e impide la

22. Citado por Christel MEIER, *Gemma spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, Fink, Munich 1977, p. 142.

23. Ivan ILLICH, *Du lisible au visible: La naissance du texte. Un commentaire du Didascalicon de Hugues de Saint Victor*, Cerf, París 1991.

24. Jeffrey F. HAMBURGER, *The Rothschild*, cit., p. 128.

25. Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte*, Gallimard, París 2007, p. 46.

26. B. MCGINN, *The Flowering of Mysticism. Men and Women in the New Mysticism -1200-1350*, vol. III, Crossroad, Nueva York 1998, p. 164.

27. Jeffrey F. HAMBURGER, *The Rothschild*, cit., p. 135 y ss.



visión. Esta profunda ambigüedad es aludida a través de toda una metafórica de velos, telas, cortinas, que encuentra su fundamento en diversos pasajes bíblicos, entre ellos, el de Hebreos 10, 19-23. En este pasaje se compara cielo con tabernáculo, y la carne de Cristo con la cortina que cubre su entrada:

Teniendo, pues, hermanos, plena seguridad para entrar en el santuario en virtud de la sangre de Jesús, por este camino nuevo y vivo, inaugurado por él para nosotros, a través del velo, es decir, de su propia carne, y con un Sumo Sacerdote al frente de la casa de Dios, acerquémonos con sincero corazón, en plenitud de fe, purificados los corazones de conciencia mala y lavados los cuerpos con agua pura.

Es probable que la miniatura del folio 1v del Evangelionario de Soissons remita a este pasaje bíblico (Fig. 9). La cortina o velo está protegiendo el reino de los cielos, pero permite su visión. Del mismo modo en otra miniatura del siglo XII en la que los ángeles levantan la cortina para mostrar la corte celestial, mientras un profeta asombrado lo contempla desde abajo (Fig. 10). De manera similar hay que entender, según Hamburger, la miniatura de un manuscrito alemán del siglo XIII en que el abad Walter, identificado por una inscripción, puede contemplar a la *Virgo lactans*, gracias a que han sido descorridas las cortinas (Fig. 11). Aunque no resulta posible distinguir si la representación de la Virgen se refiere propiamente a una visión o a una escultura, la miniatura no haría sino atestiguar una práctica documentada desde la baja antigüedad en que las imágenes esculpidas quedaban ocultas tras las cortinas para, al descorrerlas, aumentar sus efectos teofánicos, al igual que sucedía en las ceremonias eclesiásticas bizantinas con la repentina y teatral aparición del sacerdote.²⁸

Retorno por un momento al punto de partida en que distinguíamos entre lo oculto y lo invisible al confrontar a René Magritte con el arte simbólico. Este artista surrealista fue un gran pintor de cortinas. Cuando en una entrevista le preguntaron por qué pintaba cortinas, respondió que "porque existen", añadiendo que "sólo quiero mostrar las cosas que existen".²⁹ Cortinas recogidas, sacadas de un salón para colocarlas en un escenario en el que el fondo es un cielo poblado de nubes, a su vez recortado como las mismas cortinas y junto al que aparece una manzana radiante con su sombra, iluminada por no se sabe qué sol. *El bello mundo* de 1962 (Fig. 12) sitúa al espectador ante la perplejidad, como suele ocurrir con toda la obra magrittiana. A diferencia de las cortinas medievales éstas parecen desprovistas de su significado simbólico para contrastar en su realismo con el cielo recortado, que enfatiza su carácter representacional, como el resto de la pintura. El pintor de *ceci n'est pas une pipe* provoca al espectador a que desconfíe del aparente orden de las cosas en busca de una realidad más profunda.

Sea porque está oculta por el desorden mundano, sea porque coincide con el reino de lo invisible del más allá, lo cierto es que existe la creencia, como atestiguan las

28. *Ibidem*, págs. 138-141.

29. René MAGRITTE, *Écrits, cit.*, en la entrevista de Jacques Goossens (28 enero 1966), p. 626.



imágenes recién vistas, de que la realidad tiene que ser des-velada. A esa exigencia de 'visión abierta', sin velos ni cortinas, se refiere un mito propiamente medieval, el mito del Grial, que, entre sus múltiples caras y polivalencia significativa, contiene una interesante reflexión sobre la visión. En una cierta fase de su elaboración se convierte en un mito visionario. En efecto, si la pregunta constituye el elemento principal del mito en su planteamiento original, el de Chrétien de Troyes, fundando en ésta el mito percevaliano como inversión del edípico, tal y como lo entendió Claude Lévi-Strauss,³⁰ la visión se convirtió en el aspecto central en el roman de prosa, *La Queste del saint Graal*.³¹ *Voir apertement*: ésa es la expresión en francés antiguo que se refiere a la experiencia graálica. El objetivo de la búsqueda caballeresca no es otro sino la visión y ésta debió concebirse de modo gradual, pues el *apertement* sólo alcanza sentido si se le supone unos estadios previos en los que sólo pueda accederse parcialmente al campo visionario. La primera aparición del Grial tiene lugar en la corte de Arturo en Camelot el día de Pentecostés (Fig. 13). Su llegada es anunciada por un trueno y un rayo de sol que ilumina toda la estancia. Los caballeros, sentados en la mesa, se quedan mudos y entonces entra el santo Grial cubierto con una tela blanca (*li sainz Graal covers d'un blanc samit*). Después de llenar la sala de olores y de ofrecerles a todos los manjares que más deseaban, desaparece, y a partir de ese momento los caballeros recuperan el habla. La primera reacción ante el suceso corresponde al rey Arturo que lo interpreta como un signo de amor, y la segunda a su sobrino Gauvain, que se lamenta de que no se haya podido *voir apertement*, *ançois lor en fu coverte la vraie semblance*. Y es justamente el hecho de que "su verdadera semblanza" esté oculta y de que no se haya podido "ver abiertamente" lo que le incita a él y al resto de los caballeros de la Tabla Redonda a entrar en la *Queste*, esto es, a comenzar la búsqueda en una errancia sin descanso hasta, no sólo 'saber del Grial' como planteaba Chrétien, sino "ver más abiertamente" (*veu plus apertement*) lo que no le ha sido mostrado (*qu'il ne m'a ci esté demostrez*).³² El deseo de la 'visión abierta' es ahora lo que mueve a la salida de la corte de Arturo y al compromiso de la *Queste*. Pero ¿a qué se refiere exactamente la expresión de *voir apertement*? Sólo unos párrafos más arriba la misma expresión se utiliza para aludir al modo en que Galaad recorre las calles de Camelot. En efecto, el rey Arturo hace que Galaad se desenlace el yelmo y lo lleva por la calle principal con el rostro descubierto, para que todos lo pudieran 'ver abiertamente' (*por ce que tuit le veissent apertement*). En este caso, la visión abierta se refiere al rostro descubierto y a que ese mostrar el rostro permitirá el reconocimiento inmediato del personaje como el hijo de Lancelot debido a su enorme parecido (*car onques mes ne se ressemblerent dui home si merueilleusement come il dui fesoient*).³³ Es en el Castillo del Grial, el castillo de Corbenic, donde sucede un grado mayor de apertura en la visión. Al castillo llegan los tres caballeros que en este



30. Claude LÉVI-STRAUSS, "De Chrétien de Troyes à Richard Wagner", *Le regard éloigné*, Plon, París 1980; Ver V. CIRLOT, *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Siruela, Madrid 2005, pp. 145-173.

31. *La Queste del Saint Graal. Roman du xiii^e siècle*, ed. Albert Pauphilet, Champion, París 1949.

32. *La Queste*, ed. cit., pp. 15-16.

33. *La Queste*, ed. cit., p. 14.

roman forman la denominada tríada celeste, Boores, Perceval y Galaad. Lo que sucede en el interior de la sala del castillo se sitúa claramente en la tierra de las visiones. Los compañeros de la *Queste* ven descender del cielo a un hombre vestido como un obispo con una cruz en la mano y una mitra en la cabeza con unas letras en su frente que lo identificaban como Josefés, el primer obispo de los cristianos. Cuatro ángeles lo llevan en una cátedra. Una vez lo han dejado junto a la mesa de plata, los ángeles vuelven a aparecer: dos con dos cirios, el tercero con una tela de samite roja, y el cuarto con una lanza que sangraba abundantemente. Los dos ángeles colocan los cirios sobre la mesa y el tercero la tela junto al santo Vaso, mientras el cuarto mantiene la lanza recta sobre el santo vaso, de modo que toda la sangre caía dentro del Vaso. Josefés se levanta, retira un poco la lanza del Vaso y lo cubre con la tela roja. Entonces Josefés parece iniciar el sacramento de la misa. De dentro del Santo Vaso coge una oblea hecha a semejanza de pan y en la elevación descendió del cielo una figura en semblanza de niño con un rostro tan rojo como el fuego. Y todos los que estaban allí dentro ‘vieron abiertamente’ (*virent apertement*) que el pan tenía la forma de hombre carnal. Y después de sostenerlo así durante mucho rato, Josefés volvió a dejarlo en el santo Vaso. Después de esto, Josefés se dirige a Galaad, lo besa y le habla como aquel que ‘tanto se ha esforzado para ver parte de las maravillas del santo Graal’ (*por veoir parti des merveilles dou Saint Graal*).³⁴ La escena fue representada en un manuscrito flamenco realizado por un copista e iluminador cuyo nombre conocemos, Pierart dou Tielt en 1351 (fol. 88).³⁵ Más adelante, el texto relata que Josefés se desvanece y los caballeros se sientan a la mesa llenos de temor y con gran llanto. Entonces miran y ven salir del santo Vaso a un hombre desnudo que les habla diciéndoles entre otras cosas que conviene que ‘vean parte de sus secretos’ (*vos veoiz partie de mes repostailles et de mes secrez*). Coge con sus manos el santo Vaso que acerca a Galaad ofreciéndole la pieza con semblanza de pan y lo mismo hace con los demás. Luego vuelve a hablar identificando el Vaso con el Santo Grial, la escudilla en la que Cristo comió el cordero el día de Pascuas con sus discípulos, para asegurarle que ‘ya ha visto lo que tanto deseaba ver’ (*Or as veu ce que tu as tant desirré a veoir*), pero añadiendo que todavía no es ésta la visión total, que todavía no ha visto ‘tan abiertamente como habrás de verlo’ (*ne l’as tu pas veu si apertement com tu le verras*). Le anuncia que la ‘visión abierta’ sucederá en la ciudad de Sarraz o palacio espiritual, que efectivamente constituirá la última estancia en la búsqueda caballeresca.³⁶ En Sarraz el obispo retira la patena del santo Vaso y llama a Galaad diciéndole: “Acércate, soldado de Cristo, y verás lo que tanto has deseado ver:”

Galaad se adelante y mira dentro del santo Vaso. Tan pronto como hubo mirado, comenzó a temblar terriblemente, tan pronto como carne mortal comenzó a mirar las cosas espirituales. Entonces Galaad tendió sus manos al cielo y dijo: “Señor, te adoro y te doy gracias de que

34. *La Queste*, cit., pp. 268-271.

35. Roger SHERMAN LOOMIS y Laura HIBBARD LOOMIS, *Arthurian Legends in Medieval Art*, Modern Language Association of America, Nueva Cork 1938, Fig. 341 y comentario en la p. 24.

36. *La Queste*, cit., p. 271.

hayas realizado mi deseo, pues ahora veo de una forma totalmente abierta (*tot apertement*) lo que lengua no podría describir ni corazón pensar. Aquí veo el inicio de las grandes audacias y los motivos de las grandes proezas; aquí veo las maravillas de todas las otras maravillas! Y ya que es así, buen dulce Señor, que vos habéis realizado mis voluntades de dejarme ver lo que siempre he deseado, os ruego que en este punto en el que estoy y en este gran gozo, permitáis que pase de esta vida terrena a la celestial.³⁷

La inefabilidad de la experiencia visionaria de Galaad de modo que aquello visto queda sin ser descrito, parece aludir a una forma sin forma, a una imagen sin imagen, un vacío que ha sido comparado con el de la tumba de Cristo. Pero antes del vacío, más allá de las palabras y de la imaginación, que constituye la apertura máxima de la visión, sucede la visión del cuerpo de Cristo. La imagen del cuerpo de Cristo saliendo del cáliz (Fig. 14) no sólo está atestiguada en la iconografía gráfica, sino también en la de la misa de san Gregorio muy difundida en el arte del siglo xv. Como ha señalado recientemente Caroline Walker Bynum, la misa de san Gregorio "parece menos una exposición doctrinal acerca del exacto modo de la presencia de Cristo que un elemento para constituir, contener y canalizar un encuentro que es una visión del más allá."³⁸ El cuerpo de Cristo saliendo del cáliz o del sarcófago durante el servicio litúrgico no parece ser el objeto de visión del oficiante ni de los que están allí en la misa que dirigen sus miradas a cualquier lugar menos allí, el lugar donde aparece el cuerpo, como si de este modo se indicara que ésta es una visión interior que nada tiene que ver con los ojos corporales. En el retablo de Colonia (Fig. 15) como en el de Utrecht (Fig. 16) el artista colocó el suceso visionario detrás de los marcos arquitectónicos que se van sucediendo, iluminándolo para concentrar la atención del espectador en lo que se presenta como una pintura dentro de la pintura, o como dice Bynum una "ventana abierta a la realidad detrás del altar",³⁹ o incluso podría decirse como una pantalla en la que se estuviera proyectando una película.

El mundo visionario invade los folios del manuscrito de Lucca en que se copió la última obra profética de Hildegard von Bingen, el *Liber divinorum operum*.⁴⁰ La visionaria aparece en la parte inferior, acompañada por los testigos de su visión, mientras una ventana por la que fluyen aguas ardientes la conecta con el otro mundo de las visiones. La dimensión de la visión, inmensa, contrasta con la de la celda más bien diminuta, en que la visionaria escribe aquello que está viendo y oyendo. La experiencia visionaria se presenta como un acontecimiento extraordinario, resultado de la iluminación que simbólicamente está representada en el perdido manuscrito de Rupertsberg como unas llamas que penetran en el cerebro de Hildegard, fiel por lo demás a la propia descripción de

37. *La Queste*, cit., pp. 277-278.

38. Caroline WALKER BYNUM, "Seeing and Seeing Beyond: The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century", en *The Mind's Eye*, cit., pp. 208-240.

39. *Ibidem*, p. 224.

40. *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, ed. V. Cirlot, Siruela, Madrid 2001, p. 249.

la visionaria.⁴¹ Parece que también en la primera miniatura que abre las visiones de *Scivias*, su primera obra profética, la visionaria se encuentra representada al pie de la montaña como la figura con el rostro oculto por el exceso de luz. Esta miniatura ilustró la visión cuya descripción es la siguiente:

Miré y vi un gran monte color de hierro. En su cima se sentaba un ser tan resplandeciente de luz que su resplandor me cegaba. En cada uno de sus costados se extendía una dulce sombra semejante a un ala de anchura y largura prodigiosa. Ante él, al pie mismo del monte, se alzaba una imagen llena de ojos todo alrededor, en la que me era imposible discernir forma humana alguna, por aquellos ojos; y delante de ella estaba la imagen de un niño, ataviado con una túnica pálida, pero con blanco calzado; sobre su cabeza descendía una claridad tan intensa, procedente de Aquel que estaba sentado en la cima del monte, que no fui capaz de mirar su rostro. Pero del que se sentaba en la cima del monte comenzaron a brotar multitud de centellas con vida propia, que revoloteaban muy suavemente alrededor de estas imágenes. Y en el mismo monte había pequeñas ventanas por las que asomaban cabezas humanas, pálidas unas y lencas las otras.⁴²

Esta imagen no habría de quedarse recluida en el manuscrito de Rupertsberg de hacia el año 1180, sino que fue copiada a otros soportes y por tanto difundida. Cuando más de un siglo después, en el año 1339 Johannes Tauler visitó a las monjas de Santa Gertrudis en Colonia la encontró copiada en el refectorio del convento y toda una parte de un sermón del gran místico alemán fue dedicada a su significado en lo que constituye un caso único de comentario artístico en el mundo medieval. Se trata, sin duda, de una imagen de gran potencia simbólica en la que podríamos situar el inicio de la iconografía mística europea. De enorme interés no es sólo la figura sin rostro que ha sido identificada con la visionaria, sino también la figura sembrada de ojos, un símbolo tradicional, que en el texto de Hildegard conoce el nombre de *Timor Domini*, temor de Dios, el nombre que justamente recibe la imaginación en el tratado de Ricardo de San Víctor, *Los doce patriarcas o Benjamín menor*. En efecto, la figura parece hacer referencia a la facultad imaginativa o visionaria, en la que el temor es la cualidad principal tal y como en la tradición bíblica se determina en relación a la visión del rostro de Dios. La multiplicación de los ojos no es sino el modo de aludir a la infinitamente superior potencia del 'ojo interior' en comparación con los ojos corporales.⁴³ Las dos figuras forman con el ser situado en la cima de la montaña una figura triangular, lo que implica de inmediato la invisible unión entre los tres personajes. La montaña, eje cósmico en el simbolismo tradicional, será uno de los símbolos fundamentales en la experiencia mística hasta san Juan de la Cruz (Fig. 17).⁴⁴ Su cima es el lugar de la aparición en

41. *Ibidem*, p. 181.

42. *Ibidem*, p. 183.

43. V. CIRLOT, *Hildegard von Bingen y la tradición*, cit. en donde dedico el capítulo IV a esta imagen.

44. Michel DE CERTEAU, *La fábula mística*, Siruela, Madrid 2007, que comenta esta imagen de san Juan: "El fundamento de la ciencia mística es esta montaña de silencio." p. 137.

los textos sagrados: en el Tabor aparece el Jesús transfigurado ante los testigos Elías y Moisés.⁴⁵ En el Apocalipsis es en la cima de la montaña donde aparece el Cordero.⁴⁶ En la visión de Hildegard el ser resplandeciente de luz se encuentra sentado en la cima de la montaña. Curiosamente Tauler nada comentó de este personaje al referirse a esta visión, lo que hizo que Hamburger hablara de una 'decapitación' de la imagen motivada por las tendencias apofáticas de la mística renana.⁴⁷ El miniaturista de la segunda mitad del siglo XII ajustó la visión de Hildegard al estilo románico de representación del Pantocrátor. La imagen se presenta así como una manifestación de Dios, una teofanía tal y como fue experimentada en la propia visión. Pero, además, y creo que en esto reside justamente su novedad, parece abrirse ya a la realidad del espacio interior. No puedo dejar de relacionar esta imagen con el capítulo LXXV de la obra recién citada de Ricardo de San Víctor en donde el filósofo planteó el conocimiento de sí como la ascensión a la montaña, "cuya cima sobrepasa todas las ciencias del mundo". Según Ricardo, alcanzar su cima supone haber alcanzado la cima del corazón. "Asciende la montaña y concómete a ti mismo."

Si la biografía de Hildegard von Bingen escrita por Teoderich von Echterbach ya contiene pasajes que nos la acercan claramente a la mística dejando atrás la profecía, asimismo sus visiones no son sólo proféticas, sino también místicas en el sentido de que muestran realidades metafísicas pero también interiores.⁴⁸ El otro mundo está dejando ya de ser el más allá para mostrar una realidad muy cercana pero también invisible, que no es otra sino la del espacio interior.

Esta breve reflexión sobre la visión de otro mundo ha tratado de mostrar cómo en la Edad Media la realidad no se reduce al mundo sensible, sino que éste es sólo un fragmento de una totalidad muy superior. La exigencia de la apertura de la visión procede justamente de esa conciencia de la inmensidad y la complejidad de una realidad que de ningún modo pueden alcanzar a percibir los sentidos corporales. El siglo XX está muy lejos de las imágenes sagradas de la Edad Media, pero el célebre ojo rebanado de *Le chien andalou* de Luis Buñuel y antes aún el de Max Ernst (Fig. 31) alertan acerca de la absoluta necesidad de abrimos a otro mundo, no sólo como negación de éste, sino como la única forma de ampliar la realidad.

45. Jarl E. FOSSUM, *The image of the invisible God. Essays on the influence of Jewish Mysticism on Early Christology*, Universitätsverlag Freiburg Schweiz 1995, p. 71 y ss.

46. L.E. SAURMA-JELTSCH, *Die Miniaturen im "Liber Scivias" der Hildegard von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder*, Reichert, Wiesbaden 1998, pág. 36 donde compara la montaña de la visión de Scivias con la montaña apocalíptica del cordero.

47. Jeffrey F. HAMBURGER, "The 'Various Writings of Humanity': Johannes Tauler on Hildegard of Bingen's Scivias", en *The Voice of Silence. Women's Literacy in a Men's Church*, ed. T. Hemptiney y M. E. Góngora, Brepols, Turnhout 2004, pp. 167-191.

48. Acerca de la contraposición entre profecía y mística, cf. V. CIRLOT, *Hildegard von Bingen y la tradición*, cit., cap. II.



Fig. 1: *Salterio de san Luis*, fol. 85v, París, Bibliothèque Nationale de France, Ms.lat 10525, s. XIII.



175



Fig. 2: *Salterio de san Luis*, fol. 85v, detalle.



Fig. 3: *Beatus Facundus*, fol. 43v, Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 14-2, 1047.



Fig. 4: *Beatus Facundus*, fol. 112v, Madrid, Biblioteca Nacional, Vit 14-2, 1047.



Fig. 5: The Rothschild Canticles, fol. 65v-65r, New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 404, s. xiv.



Fig. 6: The Rothschild Canticles, fol. 105v-106r, New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 404, s. xiv.

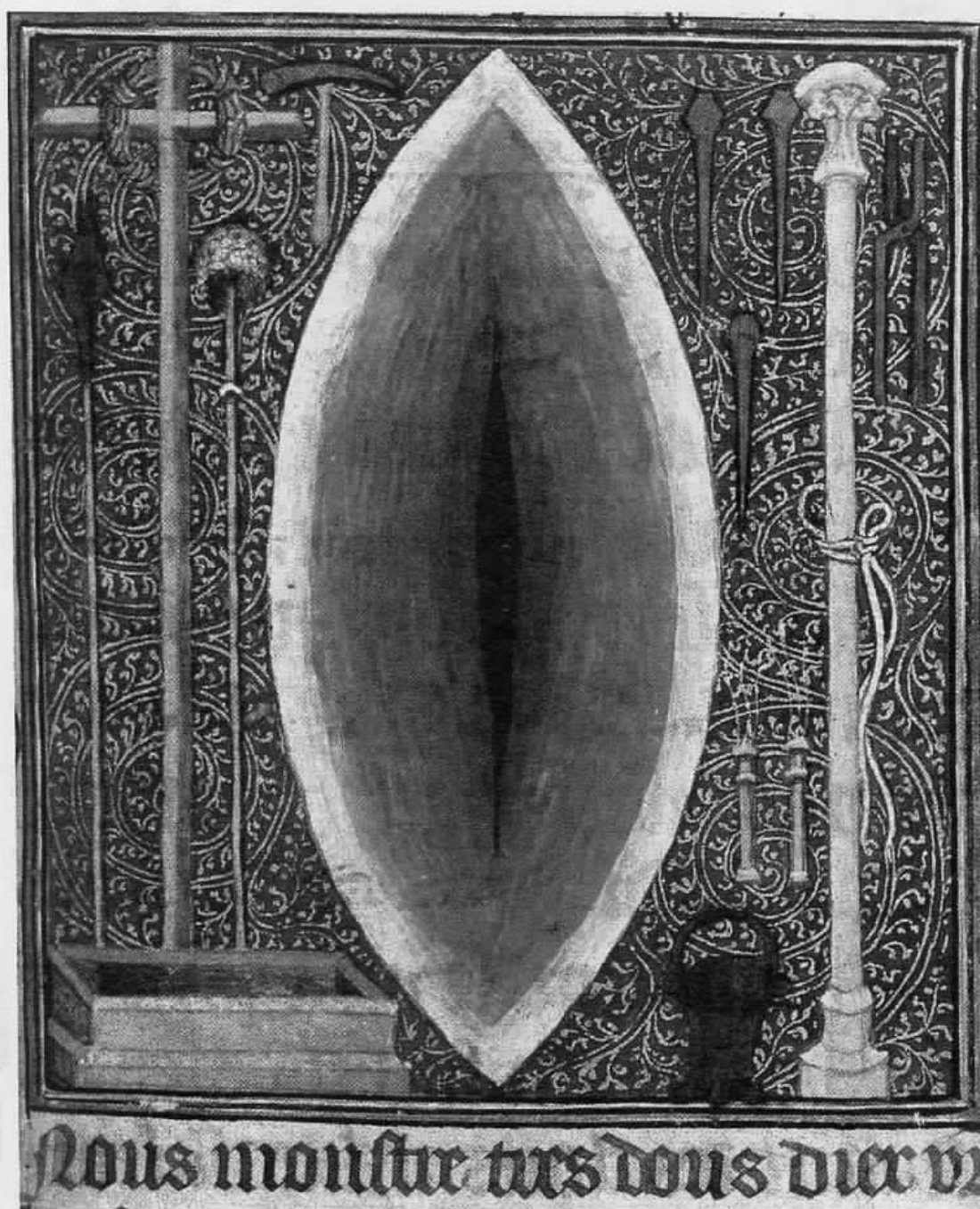


Fig. 7: *Salterio de Bonne de Luxemburgo*, fol. 331r, Metropolitan Museum The Cloisters Collection, 1345.

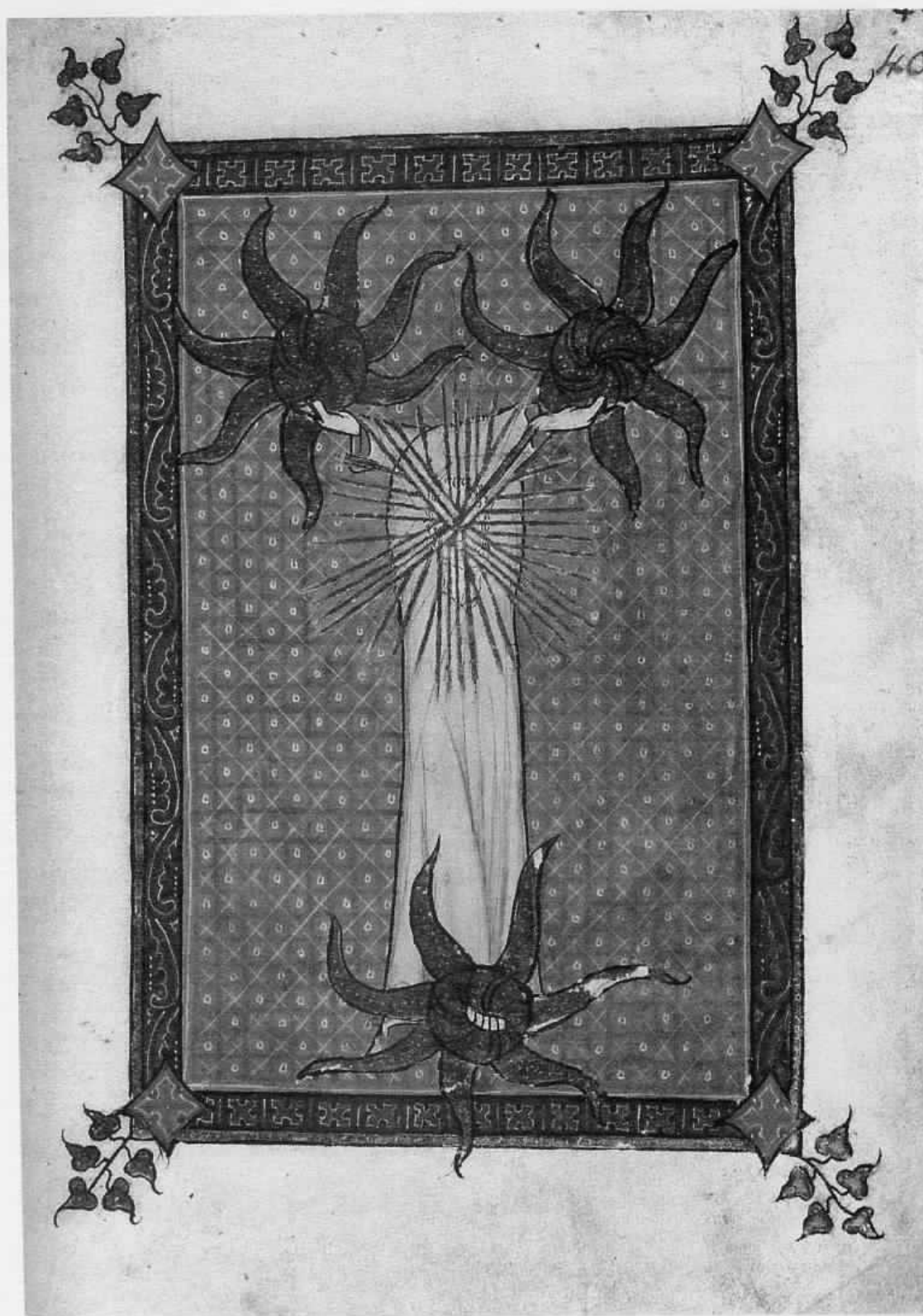


Fig. 8: *The Rothschild Canticle*, 710, fol. 40r, New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, MS 404, s. XIV.

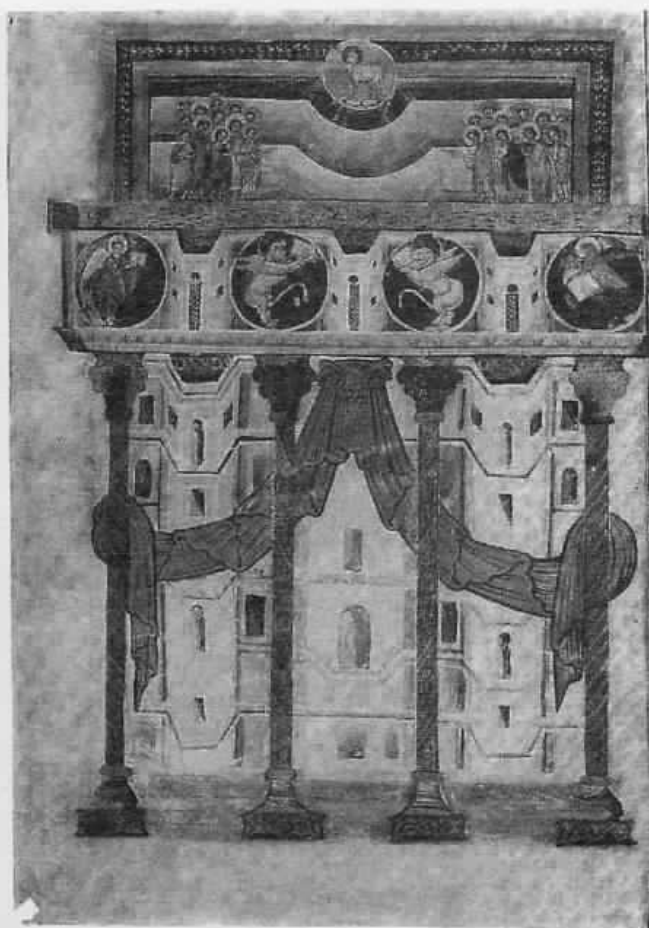


Fig. 9: *Evangeliiario de Soissons*, fol. 1v. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Jet. 8850.



Fig.10: Juan Kokkinobaphos, *Sermones*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Gr. 1208.



Fig. 11: Nuremberg, Germanisches National museum, Bredt 17; Mn 28.



Fig. 13: *Livre du Lancelot du Lac*, fol. 610v. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Fr. 116, s. xv.

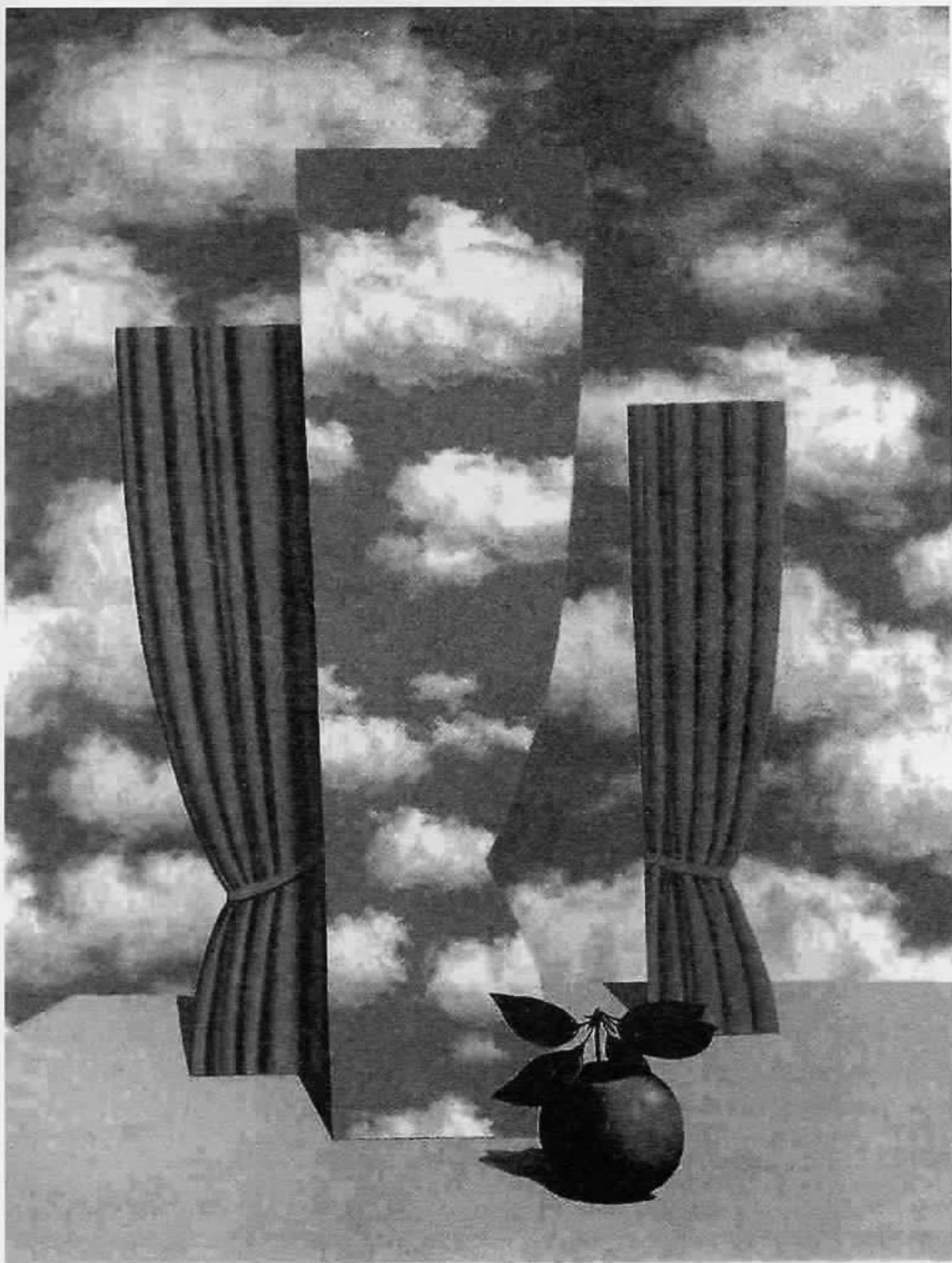


Fig. 12: René Magritte, *Le beau monde*, 1962, Colección privada.



Fig. 14: *Registro de la Scuola del Corpo di Cristo*, fol. 1v, Venecia, Londres, British Museum, Add. Ms. 17047.

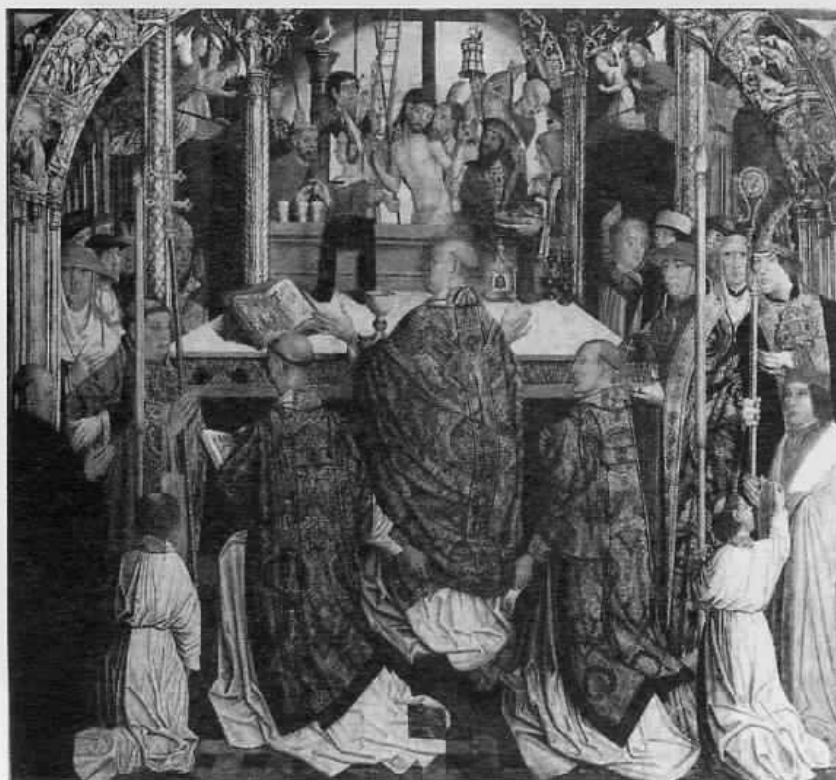


Fig. 15: *Misa de san Gregorio*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, ca. 1500.



Fig. 16: *Misa de san Gregorio*. Maestre de Aachen, cc.1500, Utrecht, Rijks museum het Cathedraal convent.