

# Los símbolos ascensionales en el arte infantil

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

**Belén León-Río**

Universidad de Sevilla, España  
belenleon@us.es

—

Recibido: 3 de abril de 2022

Aceptado: 11 de agosto de 2022

Cómo citar este artículo: León-Río, Belén (2023).

Los símbolos ascensionales en el arte infantil. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 18(33). pp. 70-89.

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.19941>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

*Dibujo de un niño de 4 años. Rotuladores de colores sobre papel.*



## Los símbolos ascensionales en el arte infantil

### Resumen

Este estudio se propone constituir una relación de los arquetipos ascensionales más representativos en el arte infantil, donde analizaremos los procesos psicológicos que intervienen en la adaptación del niño a su realidad exterior mediante el juego y la imaginación. Igualmente, veremos cómo estas imágenes simbólicas que surgen del inconsciente coinciden con símbolos de las mitologías de los más diversos pueblos. Para llevar a cabo esta investigación se hizo un seguimiento de las expresiones plásticas de un grupo de siete niños mediante el método de la observación. Posteriormente se compilaron y se clasificaron los resultados, delimitando una serie concreta de símbolos entre los que se destacan los ascensionales, que vamos a exponer en este artículo, para mostrar cómo estas imágenes en el arte servirían de puente de unión entre la realidad interior y la exterior.

### Palabras clave

arquetipos; Jung; arte infantil; ascensión

## Ascension symbols in children's art

### Abstract

This study aims to establish a list of the most representative ascension archetypes in children's art, where we will analyze the psychological processes involved in children's adaptation to their external reality through play and imagination. Likewise, we will see how the symbolic images that arise from the unconscious coincide with symbols coming from the myths of the most varied peoples. To carry out this research, a follow-up was made of the artistic expressions of a group of seven children through close observation. After compiling and classifying the results, we focused on a specific series of symbols, among which the ascension symbols stood out. We are going to expand upon them in this article, to show how these images, in art, can function as a bridge between the interior and exterior realities.

### Keywords

archetypes; Jung; children's art; ascension

## Symboles de l'ascension dans l'art enfantin

### Résumé

Cette étude vise à établir une liste des archétypes d'ascension les plus représentatifs dans l'art enfantin, où nous analyserons les processus psychologiques impliqués dans l'adaptation des enfants à leur réalité extérieure par le jeu et l'imagination. De même, nous verrons comment ces images symboliques issues de l'inconscient coïncident avec des symboles issus des mythes des peuples les plus divers. Pour mener à bien cette recherche, un suivi a été fait des expressions plastiques d'un groupe de sept enfants par une observation attentive. Après avoir compilé et classé les résultats, nous nous sommes concentrés sur une série spécifique de symboles, parmi lesquels se distinguaient les symboles d'ascension. Nous allons les développer dans cet article, pour montrer comment ces images, dans l'art, peuvent fonctionner comme un pont entre les réalités intérieures et extérieures.

### Mots-clés

archétypes ; Jung ; art enfantin ; ascension

## Símbolos de ascensão na arte infantil

### Resumo

Este estudo visa estabelecer uma lista dos arquétipos de ascensão mais representativos na arte infantil, onde analisaremos os processos psicológicos envolvidos na adaptação das crianças à sua realidade externa através do jogo e da imaginação. Da mesma forma, veremos como essas imagens simbólicas do inconsciente coincidem com símbolos dos mitos dos mais diversos povos. Para realizar esta pesquisa, foi feito um acompanhamento das expressões plásticas de um grupo de sete crianças por meio de observação atenta. Após compilar e classificar os resultados, focamos em uma série específica de símbolos, dentre os quais se destacaram os símbolos de ascensão. Vamos expandi-los neste artigo, para mostrar como essas imagens, na arte, podem funcionar como uma ponte entre as realidades interna e externa.

### Palavras-chave

arquétipos; Jung; arte infantil; ascensão

## Churanaku sikanchingapa ruraikuna uchullakunamanda

### Maillallachiska:

Achka iuchaikuspa munakum sikaspa awapi churaspa kawachinga ruraskamanda uchullakunamanda kaipi kawangapa iman iuiankuna guaguitakuna, pugllanakuna kauaku iman iuiarinkuna, nispa pangapi churangapa kausaikuna Chasallata ñugpata pasariskata, kaita ñugpachingapa llukanchimi achka tapuchinga kauanga, imasam kai , guambrakuna kanchis wata llukaskaikuna munanaku kawanga, nispa ña tukui allilla lluraura muanakuna tukuikunata puriangapa, kawachinga pangapi kilkaspa charam ministinokunchi achka iachaikui Chasallata iachachii kausaikuna kauaspa ukunimanda Chasallata kacnchanimandata.

### Ministidu Rimangapa:

Ruraskata sugkunata iachachii; alli sugkunaua kai; ruraikuna uchullakuna churaska; sikai sugma sugma

## 1. La formación de esquemas simbólicos en el niño

Henri Matisse respecto al arte decía que deberíamos “mirar toda la vida con los ojos de niño” (citado en Fourcade, 1993, p. 275). Para Matisse la creación artística es una expresión de lo que el artista lleva en su interior, pero alimentando este sentimiento con los elementos que extrae, incorpora y asimila del mundo exterior, hasta que “el objeto que está dibujando se convierte en parte de sí mismo, hasta el momento en que lo posee totalmente y lo puede proyectar sobre la tela como su propia creación” (citado en Fourcade, 1993, p. 276). Esta forma de obrar no es muy distinta de la forma en que los niños llevan a cabo sus creaciones plásticas. Como afirma Piaget, la imitación infantil desempeña la función de imagen interior, incluyendo incluso en cierta medida la experiencia mental, ya que cuando el niño transforma la imitación en imágenes se produce uno de los polos en los que se orientaría la función simbólica, ya que la interiorización sería más verdadera, como ocurre con “la ensoñación imaginativa y el sueño, la imitación de las escenas vividas (a menudo singularmente precisas en el pequeño detalle de los personajes y las cosas)” (Piaget, 2019, p. 101). Todo esto se traduce en cuadros imaginados que el niño plasma de forma plástica con el dibujo u otras técnicas artísticas e incluso:

[...] en los ritmos y en los sonidos, las danzas y los ritos, en el lenguaje o, bajo la forma de *lenguaje afectivo* descubierto y analizado por Bally, la expresividad se nutre nuevamente en las fuentes de la imagen y del símbolo. (Piaget, 2019, pp. 101-102)

El arte sería para C. G. Jung un reactivador entre el vínculo de la consciencia y el inconsciente. Para la psicología, al igual que para la creación artística y otras facetas del ser humano, la fantasía es de vital importancia: nos permite conectar con imágenes arquetípicas y símbolos que surgen de la consciencia, y de los que no tenemos respuesta racional sobre su posible origen. El proceso creativo, por lo tanto, no estaría encerrado en la consciencia, sino que el inconsciente actuaría de forma productiva autónoma, siendo su ámbito de experiencia un mundo propio que influye sobre nosotros como nosotros sobre él, ya que el inconsciente, en sus capas más profundas, contiene contenidos colectivos que estarían animados: “El modo de pensamiento primitivo, analógico, del sueño recrea esas antiguas imágenes.” (Jung, 1993a, p. 27) De esta manera, las

creaciones del artista estarían determinadas por su psicología y por el inconsciente, de donde surgen los símbolos, como podemos ver en los recuerdos infantiles del pintor Lyonel Feininger, quien afirmaba: “Desde mi infancia, la iglesia, el molino, el puente, la casa -y el cementerio- han despertado sentimientos profundos y reverenciales en mí. Todos son simbólicos...” (citado en K. Ruhrberg, 1998, p. 183)

Para Jung es de gran importancia revelar y analizar la estructura psicológica de la creación artística, así como la psicología del individuo creativo, diciendo al respecto que el alma es “en verdad la madre y el vaso de todas las ciencias, así como, de cada obra de arte” (Jung, 1990, p. 9). Para este autor los arquetipos serían contenidos pertenecientes al inconsciente colectivo, siendo símbolos de carácter primitivo que estarían relacionados con las doctrinas secretas, el mito y las leyendas. Estas representaciones colectivas serían contenidos psíquicos inconscientes que, al llegar a la consciencia, se manifestarían de manera distinta en cada persona, presentándose de varias formas, bien “como personalidades actuantes en los sueños y fantasías” (Jung, 1994, p. 44) o como arquetipos de transformación, pudiendo tratarse de “situaciones, lugares, medios, caminos, etcétera, típicos que simbolizan los distintos tipos de transformación” (Jung, 1994, p. 44). A lo largo de su carrera, Jung se preocupó en sus investigaciones por los procesos anímicos en el arte y la psicología de la representación. Para ello siguió con sus pacientes el “método expresivo”, que consistía en acercarse a la comprensión del paciente los contenidos inconscientes mediante su aprehensión, permitiendo así “impedir la peligrosa escisión de los procesos inconscientes respecto de la consciencia” (Jung, 2007, p. 126).

Este automatismo que Jung invoca en sus obras será practicado por gran número de artistas del siglo pasado, como el pintor inglés Gordon Onlow-Ford, quien publicó un libro titulado *Painting in the Instant* donde decía: “Mientras se pinta el instante, no hay preimagen en la mente. El cuadro va creciendo paso a paso, y cada paso conduce al siguiente... es una manifestación directa de lo desconocido a través del pintor como instrumento.” (citado en Gombrich, 1997, p. 130)

## 2. Arquetipos ascensionales en la actividad artística infantil

Durante un periodo de diez años hemos realizado una investigación sobre el quehacer artístico de un grupo

de siete niños de ambos sexos cuyas edades están comprendidas entre los dos y los doce años. En ella recopilamos más de ochocientos dibujos y trabajos escultóricos, además de todo tipo de manifestaciones plásticas, que han indicado cómo a través de sus fantasías y el juego lúdico los niños conectan con multiplicidad de arquetipos de carácter ascensional. Después de facilitarles los materiales necesarios y el espacio propicio para llevar a cabo sus experiencias, seguimos el método de la observación, procurando que los niños trabajasen sobre sus obras libremente, sin intervenciones de ningún tipo para no desviar su atención. A lo largo de este estudio hemos podido constatar cómo los niños en este rango de edades se mueven fácilmente en un mundo de fantasías que se traduce, en su actividad artística, en una multiplicidad de imágenes muy vívidas. Estas representaciones se basarían en formas primitivas arquetípicas, que se hacen patentes en el arte a través de una consciencia que no actúa solo a través del pensamiento, sino que percibe internamente. Jung define estos sucesos arquetípicos espontáneos de esta forma:

Es lo originariamente extraño y al mismo tiempo originariamente conocido, de lo cual irradia una notable fascinación. Enciegece e ilumina al mismo tiempo. Atrae y provoca la angustia. Surge en las fantasías, en los sueños, en los delirios, así como en ciertos estados de éxtasis religioso. (Jung, 1993b, p. 158)

Mediante el juego y la imaginación, los niños desarrollan su actividad artística donde encontramos un gran número de símbolos que tendrían que ver con el "sí-mismo", definido por Jung como la fuente de donde brotan imágenes oníricas. Este es distinto del ego y constituye solo una pequeña parte de la totalidad de la psique. Es el centro organizador de nuestro sistema psíquico y en el arte aparece bajo multitud de imágenes arquetípicas, "manifestaciones del estrato más profundo de lo inconsciente, donde dormitan las imágenes primitivas y comunes a toda la humanidad" (Jung, 2018, pp. 30-31).

Dentro de estas imágenes primordiales destacan las relacionadas con las representaciones de verticalidad, ascensión y elevación, las cuales, para G. Durand se relacionan con "la reconquista de un poder perdido, de un trono degradado por la caída" (Durand, 1981, p. 136). Según este autor en la reconquista de este poder hay una seguridad de carácter metafísico y olímpico que se manifiestan mediante tres formas unidas por

una simbología de ascensión o erección fuera del espacio-tiempo y que apunta "hacia un espacio metafísico cuyo símbolo más corriente es la verticalidad de la escala, de los betilos y de la montaña sagrada" (Durand, 1981, p. 136), o bien el ala y la flecha, que enlazarían con el vuelo rápido y con "una meditación de la pureza" (Durand, 1981, p. 136). Durand divide estos arquetipos ascensionales en símbolos tecnológicos, como la flecha, y los ornitológicos, como el pájaro. El esquema que organiza estos símbolos es el movimiento, ya que la "meta del arquero, como la intención de vuelo, es siempre la ascensión" (Durand, 1981, p. 127). En la alquimia el pájaro significa la culminación de la obra: "El ave, bajo su forma mítica y etérea, el Fénix, es el resultado trascendente de la Gran Obra." (Durand, 1981, p. 125)

Según G. Durand en todas las culturas existen símbolos para alcanzar el cielo que están relacionados a una mitología y a los rituales de ascensión, como la escala ceremonial de los tracios. Esta simbología verticalizante que comunica una inmortalidad ascensional aparece igualmente en las tradiciones del chamanismo indonesio, tártaro, amerindio y egipcio. En la escala de Jacob el paso de la tierra al cielo pasa por una sucesión de estados espirituales cuya jerarquía está marcada por los escalones por donde suben y bajan los ángeles siendo "ante todo escala levantada contra el tiempo y la muerte" (Durand, 1981, p. 119). En el chamanismo siberiano el adepto sube por los peldaños de un poste y al llegar al final despliega sus manos diciendo: "He alcanzado el cielo, soy inmortal." (como se citó en Durand, 1981, p. 119) En los Veda la subida se representa como el *durohana* o ascenso difícil, mientras que en el culto de Mitra nos encontramos con el *clímax* o escala iniciática que poseía siete peldaños, cada uno de un metal diferente que se correspondía simbólicamente con cada planeta. En *El libro de los muertos* egipcio la escala de Ra une la tierra y el cielo: "Está instalada para mí la escala para ver a los dioses." (citado en Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 459) Para los sufíes la ascensión es el símbolo de la subida del alma que escapa de los lazos del mundo sensible, hasta el conocimiento místico. El escultor israelí Yaacov Agam materializa estas mismas ideas en su obra *Dieciocho niveles* de 1971, situada en el Museo de Israel en Jerusalén, donde vemos una escala que parece enlazar lo de arriba con lo de abajo mediante dieciocho peldaños simbólicos que unen la tierra y el cielo, al igual que está consignado en los padres de la Iglesia y los místicos de la Edad Media. En los niños estudiados aparecen representaciones de este símbolo desde épocas muy tempranas, como es el caso de este dibujo de un niño de cinco años (Fig.



Figura. 1. Dibujo de un niño de 5 años. Lápiz sobre papel.

1). El niño no trata de realizar una copia simple de una escalera, sino que la representa, según G. H. Luquet, mediante la creación de un modelo interior en su mente infantil, que este autor define como “una refracción del objeto a dibujar a través del alma del niño, una reconstrucción original que resulta de una elaboración muy complicada a pesar de su espontaneidad” (Luquet 1998, p. 57).

En los dibujos infantiles encontramos, pues, el símbolo de la escalera, que al igual que la escala en la iconografía universal, significa la “ascensión, gradación, comunicación entre los diversos niveles de la verticalidad” (Cirlot, 1969, p. 196). La subida se bifurca en un doble sentido material y espiritual o de evolución, y en muchas culturas primitivas este mito de la ascensión se representa mediante la imagen de una cuerda, una estaca, un árbol o la montaña como eje del mundo. En el Rigveda el mundo es concebido como una extensión que parte de un punto, el palo sacrificial (*yupa*) que se ha extraído del árbol del que *Satapathabradmana* afirma que con su copa sostiene: con su parte central llena el aire y con su base consolida la tierra:

El que celebra el sacrificio apoya una escalera en el palo y de este modo intenta alcanzar el cielo, solo o junto a su mujer. Además, afirma que se ha hecho inmortal. La escalera, como el puente -evocado por las fuentes a este fin- es símbolo

de la ascensión e implica la idea de un cambio de estado, de un tránsito hacia una condición de proximidad a lo divino. (Spineto, 2002, p. 151)

El arco iris es un arquetipo de la progresión hacia el saber, de la ascensión hacia el conocimiento y la transfiguración, simbolizando una escala doble que se eleva hacia el cielo y se relaciona, por lo tanto, con el conocimiento del mundo aparente o divino. El arco iris, como la escala, es un puente hacia la transcendencia que aparece “en Homero, en las tradiciones populares escandinavas, en el folklore hindú y chino” (Durand, 1981, p. 126). Así, en Japón, las divinidades creadoras hermano-hermana llamadas “Izanagui e Izanami se hallan sobre el puente del arco iris celestial para remover el mar cósmico” (Ronnberg, 2010, p. 72). Para A. Ronnberg el arco iris es un puente que une el mundo visible con el mundo invisible, representado por todo aquello que es mágico o sobrenatural: “La fantasía puebla los perímetros invisibles del arco iris con ángeles, hadas y elfos que guardan el abundante tesoro, el brillante oro y las luminosas perlas de la sabiduría, la creatividad y el juego veleidoso.” (Ronnberg, 2010, p. 72). Agam, en una entrevista con François Le Lionnais el 21 de Julio de 1972, nos introduce en el significado de este símbolo, anotando que el arco iris sigue siendo un misterio para la ciencia, ya que el fenómeno de la luz todavía no ha sido explicado del todo, cuyo poder esconde lo que “es el arte que salva las fronteras y es universal.” (citado en Ragon, 1975, p. 27) En las creaciones plásticas infantiles, el arco iris es un tema favorito de los niños, encontrándose entre todas las edades (Fig. 2).

La cruz se puede identificar con el simbolismo del árbol, convirtiéndose en escala ascensional que significa la unión de los contrarios, como ocurre en los mitos tradicionales de México o en las *gunas* pertenecientes a “la tradición hindú, y con el *Kuo*a (unión de Yang y del Yin) tanto de la tradición china como de la *tétraktys* pitagórica” (Durand, 1981, p. 313). La aparición de la simbólica del círculo o de la cuaternidad, que se relaciona con la cruz, surge como un principio ordenador compensatorio que representa como cumplida la unificación de los opuestos que estaban en conflicto. En este sentido J. Cirlot señala cómo la cruz sería la conjunción de los contrarios entre “lo positivo (vertical) y lo negativo (horizontal); lo superior y lo inferior, la vida y la muerte” (Cirlot, 1969, p. 163). En las tradiciones judía y cristiana el signo crucífero pertenece a los ritos de iniciación primitivos. La cruz recapitula la creación, poseyendo un sentido cósmico: esta divide el círculo en cuatro, siendo mediadora entre el círculo y el cuadrado, entre el Cielo



Figura. 2. Dibujo de un niño de 4 años.  
Lápiz de colores y bolígrafo sobre papel.



Figura. 3. Dibujo de un niño de 4 años.  
Lápiz de cera sobre papel. sobre papel.

y la Tierra, símbolo del mundo intermedio y también del Hombre universal en la triada china. La cruz como signo microcósmico sería análoga al hombre de manera que "el círculo representaría la cabeza del hombre (la razón, el sol que le vivifica), los brazos (representados por la barra horizontal) y su cuerpo (la vertical)" (Cirlot, 1969, p. 163). Este símbolo ascensional crucífero puede aparecer según J. Chevalier y A. Gheerbrant mediante ciertas variantes como el palo de la cruz con siete escalones o los árboles cósmicos que representan los siete cielos. Los niños lo suelen representar desde edades muy tempranas (Fig. 3).

Para J. Cirlot, existe desde el punto de vista de la Redención, una relación entre el arquetipo de la cruz y el árbol, como vemos en la iconografía cristiana, donde la cruz aparece como árbol de la vida: la línea vertical de la cruz se identifica con el árbol, siendo ambos símbolos del eje del mundo y del lugar central, ya que si el árbol y la cruz se encuentran emplazados en un centro cósmico, podrían "comunicar en espíritu los tres mundos" (Cirlot, 1969, p. 87). Henry Moore se inspira en este símbolo universal a la hora de llevar a cabo su escultura

titulada *Motivo vertical Nº1: Glennkill Gross* de 1955-1956, describiendo así el proceso de realización de esta obra, situada en el patio de un nuevo edificio en Milán:

Visité el lugar y un solitario chopo lombardo que crecía detrás del edificio me convenció de que una obra vertical actuaría como la contrapartida correcta al ritmo horizontal del edificio. Esta idea se convirtió a la larga en los Temas verticales. De regreso a Inglaterra empecé una serie de maquetas. Comencé equilibrando distintas formas una encima de la otra (con resultados parecidos al de los postes totémicos del noroeste americano), pero a medida que proseguían los intentos adquirieron mayor unidad, posiblemente también se volvieron más orgánicos y especialmente uno de ellos (que más tarde se llamaría *Glennkill Gross*) tomó la forma de un crucifijo: una especie de cuerpo consumido y una cruz fundidos en uno. (citado en Mitchinson, 1981. p. 134)

Este concepto de estar crucificado que nos presenta Henry Moore coincide con el significado que J. Cirlot



atribuye a este arquetipo, al que considera como “vivir la esencia del antagonismo base que constituye la existencia, su dolor agónico, su cruce de posibilidades y de imposibilidades, de construcción y destrucción” (Cirlot, 1969, p. 164). Sri Aurobindo, en este sentido, afirma cómo el “Amor” se podría librar de la cruz y así ubicarse en el trono, ya que la cruz es el signo del “Descenso Divino trabado y desfigurado por la línea transversal de una deformación cósmica que convierte la vida en estado de sufrimiento e infortunio” (Aurobindo, 2005, p. 145). Solamente mediante nuestro ascenso a la Verdad original, podrá “remediarse la deformación y todas las obras del amor, así como también todas las obras del conocimiento y de la vida pueden restaurarse para una significación divina y convertirse en parte de una integral existencia espiritual” (Aurobindo, 2005, p. 145).

El árbol, al igual que la cruz, es un arquetipo vertical que representa la totalidad del cosmos, tanto en el génesis como en el devenir, siendo un símbolo de la vida en su continua evolución en la ascensión hacia el cielo. El árbol, al verticalizarse, se convierte en la representación del hombre como microcosmos vertical, como vemos



Figura 4. Dibujo de un niño de doce años.  
Rotulador negro y spray sobre papel.

en el *Bagavad-Gîtâ*, que asimila el árbol al ser humano: como totalidad psicofisiológica de nuestra individualidad, el tronco sería la inteligencia, las cavidades interiores constituirían los nervios sensitivos, las ramas serían las impresiones, mientras que los frutos y las flores representarían nuestras buenas y malas acciones. Yoan Miró, en una entrevista con Yvon Taillandier en el año 1959, confesaba su percepción humanizada del árbol: “Ver un árbol me genera un impacto, como si fuera alguien que respira, que hablara. Un árbol es algo humano.” (citado en Taillandier, 2018, p. 25) En nuestras investigaciones el árbol, como símbolo cósmico de totalidad, es una de las imágenes que más representan los niños en todas las edades (Fig. 4).

Al igual que el árbol en el judaísmo y cristianismo, la columna o pilar tiene un simbolismo cósmico y espiritual, mientras que en las tradiciones célticas es un símbolo del eje del mundo, al igual que ocurre con la escala, el mástil, la estaca de sacrificio, la cruz, la montaña, el monasterio o el ser humano. En el conjunto monumental de Tîrgu Jiu (Rumania), realizado por Brancusi entre 1937 y 1938 en memoria de los jóvenes caídos en la Primera Guerra Mundial, podemos ver *La columna sin fin*, obra que se inspiraría en los pilares funerarios de su país. Con una altura de 30,33 metros el escultor sitúa una sucesión de elementos en hierro fundido simétricamente repetidos hasta el infinito (Fig. 5).

En este conjunto, que se despliega sobre un eje de más de un kilómetro y medio, Brancusi sitúa perpendicularmente al río *La mesa del silencio* y *La puerta del beso*, donde sitúa dos pilares que sostienen un dintel, simbolizando en este caso “la eterna estabilidad: su hueco, la entrada a la eternidad” (Cirlot, 1969, p. 149). En este dibujo de un niño de cinco años (Fig. 6) podemos ver representado este mismo simbolismo mediante dos columnas que sostienen un arco, como si se tratara de la entrada a un templo cuyo significado tendría que ver con la evolución y la involución, el principio masculino y el femenino o el bien y el mal; así, en “la tradición hebrea, las dos columnas se denominan de la Misericordia y del Rigor” (Cirlot, 1969, p. 149).

En los atributos de la *Letanía lauretana*, la Virgen es llamada *turris davidica*, torre de David, y *turris eburnea*, torre de marfil, ya que María se elevaría hacía el cielo. Este simbolismo ascendente aparece en la obra de Antoni Gaudí, donde la torre es un elemento primordial de su arquitectura, como podemos ver en la *Sagrada Familia*, cuyos pináculos, al igual que los de las catedrales góticas, apuntan al cielo, elevando la construcción.



Figura. 5. Constantin Brancusi, *La columna sin fin*, 1937-1938, Tirgu Jiu (Rumania).  
[es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:RO\\_GJ\\_Tg\\_Jiu\\_Endless\\_Column\\_park.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:RO_GJ_Tg_Jiu_Endless_Column_park.jpg)



Figura. 6. *Dibujo de un niño de 5 años.*  
 Bolígrafo y acuarela sobre papel.

E. Pérez de Carrera escribe sobre este símbolo tan importante en el arte:

Para afrontar la poesía y el arte en todas sus dimensiones son requisitos, a más de inspiración y pedir ayuda a los estadios superiores de conciencia, disciplina, valentía y disponibilidad. Pero no es necesario el trabajo en estas cualidades para ser artista porque todo el que es capaz de percibir una poesía y vibrar con ella se está convirtiendo en poeta, está levantando en sus propios espacios una torre holográfica más alta que Babel que eleva la mirada del mundo hasta contemplar el rastro de los pájaros de fuego. Es por ello por lo que un cuadro vive y se transforma y se pinta tantas veces como es contemplado por un alma sensible. Y es por ello por lo que cuando se escucha un canto esencial, es liberada la energía del sacro y se aviva el plancton de los océanos interiores y se traza una alianza hacia otra dimensión de la razón. (Pérez de Carrera, 2004, pp. 205-206)

La torre, como obra arquitectónica en sentido vertical, simboliza el eje del mundo y la unión del cielo y la

tierra, como el faro que en el arte cristiano señala con su luz "la dirección de la nave de la vida, o la fortaleza que protege al fiel contra el asalto del infierno" (Biedermann, 1996, p. 452). Giorgio de Chirico la representará en su obra *La gran torre* de 1913, teniendo en este caso un significado de solidez y de seguridad al igual que ocurre en el arte infantil, donde los niños dibujarían la torre con forma de casa o castillo recordándonos de esta forma su inicial uso de fortaleza y protección (Fig. 7-8).

Para J. Chevalier y A. Gheerbrant este símbolo ascensional sería la residencia de las divinidades solares y está relacionado con las cualidades superiores del alma y la supraconsciencia, donde el ser humano es conducido hacía la cima de su desarrollo espiritual. El simbolismo de la torre evoca a la torre de Babel, que sería un *ziggurat* babilónico. Así, los *prasat* de las arquitecturas khmer y chame son sustitutos del monte Merú, ya que los pisos decrecientes de la torre evocarían a la montaña. La torre de Babel se prolongaba hacia dentro del suelo como ocurre en el monte Merú, teniendo una parte subterránea marcada por un cascote o un pozo central profundo que unía así los tres mundos, es decir,



Figura. 7. Dibujo de un niño de 4 años.  
Bolígrafo sobre papel.

cielo, tierra y mundo subterráneo. Según J. Cirlot, al igual que la cruz y el árbol cósmico, el emplazamiento de la montaña significaría 'centro' del mundo. De esta forma, si miramos la montaña de su cima a su base, la verticalidad del eje principal nos llevaría de nuevo al eje del mundo y, análogamente, a la columna vertebral del hombre. Los niños suelen representar la montaña como un símbolo ascensional en todas las edades (Fig. 9).

G. Durand llama la atención sobre cómo existiría una yuxtaposición del símbolo del pájaro y del árbol, como vemos en algunos textos de los *Upanishad*, al igual que en los evangelios, cuando Jesús enseña la parábola del grano de mostaza, apareciendo también en la tradición china y en el árbol de Peridex de la iconografía de la Edad Media. Según este autor: "Toda fronda es



Figura. 8. Dibujo de un niño de 4 años.  
Rotuladores de colores sobre papel.

invitación al vuelo." (Durand, 1981, p. 326) Este simbolismo estará presente en la obra de Max Ernst titulada *La foresta imbalsamata* pintada en Vigolen (Italia) en 1933, donde recrea un bosque frondoso surcado por un gran pájaro traslucido con las alas desplegadas. El artista escribe en 1934 en la revista surrealista *Minotaure*: "El hombre y el ruiseñor se encontraban en la posición más favorable para imaginar: tenían en el bosque un perfecto conductor del sueño." (como se citó en Quinn, 1997, p. 182). En los niños estudiados este arquetipo aparecería en distintas versiones en todas las edades (Fig. 10).

La imagen tecnológica del ala del pájaro sería la flecha que al mismo tiempo se relaciona con el rayo: "La etimología indoeuropea pone en evidencia la identidad

de inspiración entre el antiguo alemán *Strala*, flecha, el ruso *Strela* y el alemán moderno *Strahl* que significan rayo." (Durand, 1981, p. 125). La flecha une los símbolos de la pureza, la luz, la rectitud y la prontitud, que se vinculan con la iluminación, siendo "el pensamiento que introduce la luz y el órgano creador, que abre para fecundar, que aclara el espacio cerrado hasta que

se abre" (Morales y Marín, 1984, pp. 151-152). Según Durand, la flecha, al ser manipulada implica la puntería, símbolo que enlaza con el saber rápido, cuyo doblete es el rayo instantáneo o relámpago. En las manifestaciones plásticas de los niños en la primera etapa de su infancia se pueden ver algunas imágenes del rayo y la flecha (Fig. 11-12).

Figura 9. Dibujo de una niña de 10 años. Acrílico sobre papel.

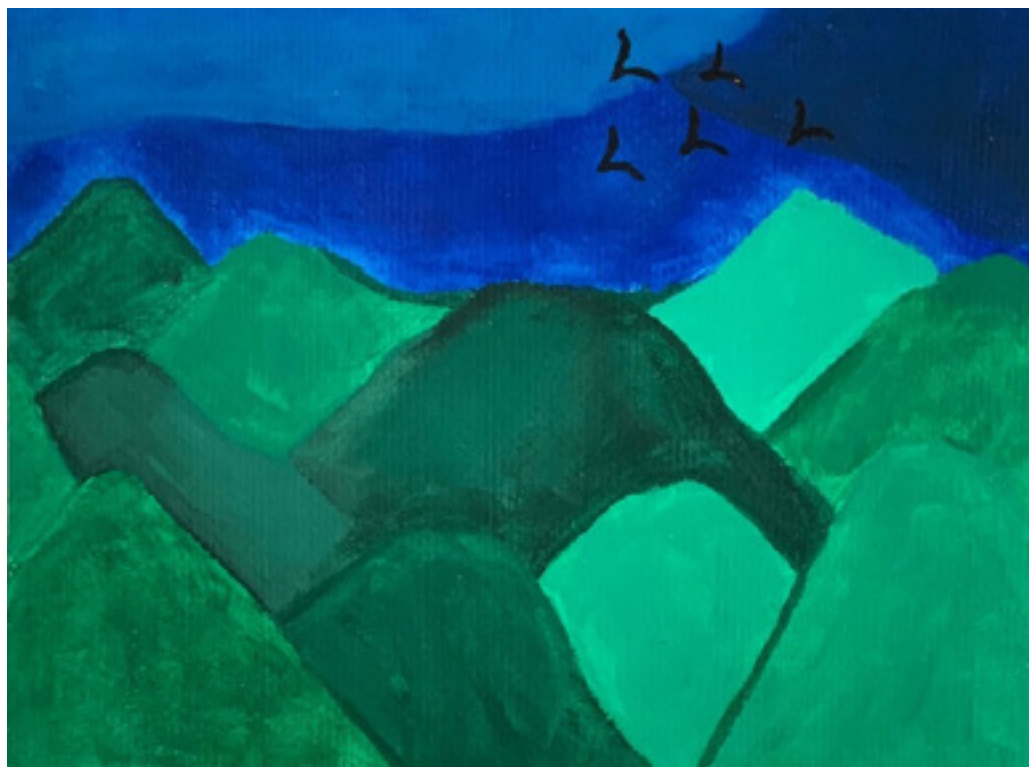


Figura 10. Dibujo de un niño de 9 años. Bolígrafo sobre papel.



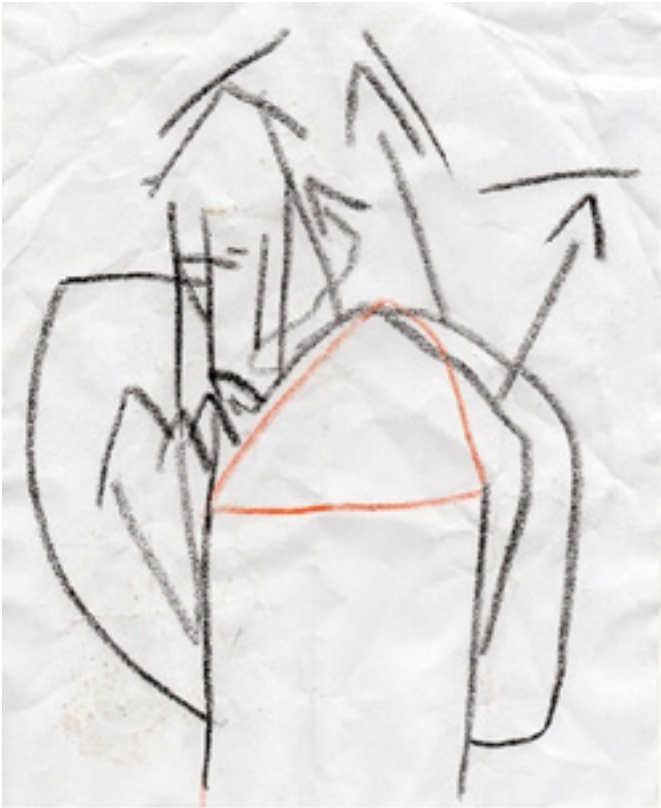


Figura. 11. Dibujo de un niño de 4 años. Lápiz sobre papel.

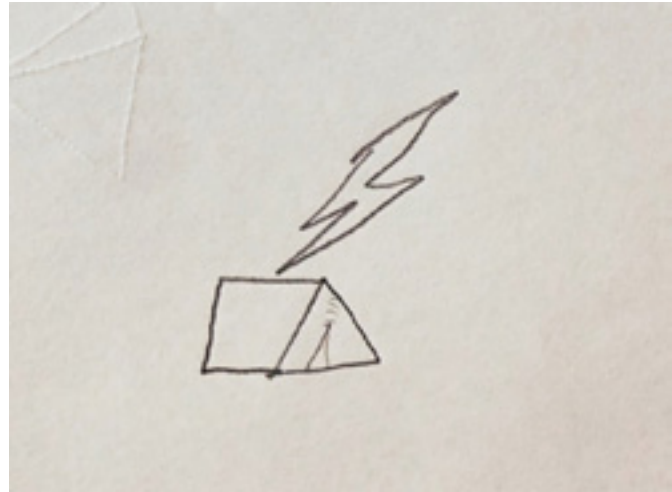


Figura. 12. Dibujo de una niña de 3 años. Lápiz sobre papel.



Figura. 13. Dibujo de un niño de 6 años. Bolígrafo sobre papel.

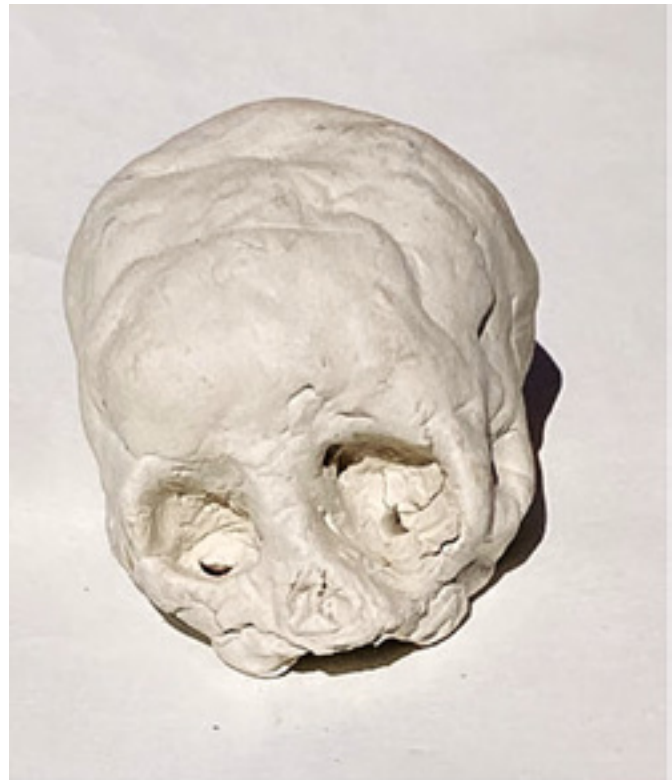


Figura. 14. Representación de un cráneo de un niño de 8 años. Pasta de modelar endurecible.

En el microcosmos del cuerpo humano tenemos el símbolo de la cabeza en relación con los arquetipos ascensionales. Por esta razón, el místico, cuando hablan de “la ascensión celeste asimila naturalmente la cabeza con la esfera celeste cuyos ojos son las luminarias, y para la tradición védica y búdica, la columna vertebral es identificada con el Monte Merú, el eje del mundo” (Durand, 1981, p. 132). Este simbolismo ascensional también tiene que ver, según Durand, con el culto a los cráneos de los primitivos, como demuestran los estudios de etnografía, donde el cráneo constituye “la primera manifestación religiosa del psiquismo humano”, ya que para el primitivo la cabeza es “centro y principio de vida, de fuerza física y psíquica, y asimismo receptáculo del espíritu” (Durand, 1981, p. 132).

J. Chevalier y A. Cheerbrat resaltan cómo, en numerosas leyendas europeas y asiáticas, se compara el cráneo a menudo con el cielo del cuerpo humano, al estar situado en el vértice de la cabeza y tener forma de cúpula. Así, el cráneo humano como homólogo de la bóveda celeste aparece en el cráneo del gigante Ymir, también llamado Aurgelmir, figura de gran importancia en la cosmología nórdica, perteneciente al *Grimnisma\_I* islandés: este fundador de la raza de los gigantes, después de morir, se convierte en la bóveda del cielo. También en “el *Rig-Veda* la bóveda celeste está formada del cráneo del ser primordial” (Chevalier y Cheerbrat, 1999, p. 352). En el arte de los niños estudiados será frecuente ver representaciones de cráneos realizados mediante diferentes técnicas, como el dibujo o el modelado, a lo largo de todas las etapas estudiadas (Fig. 13-14)

Chillida llevara a cabo esta idea en su obra ascensional *Elogio del Horizonte*, realizada en 1990 (Fig. 15). El escultor cuenta cómo su amigo, el compositor Luis de Pablo, interpretó esta escultura como un cráneo: “Me llamó la atención porque su sensibilidad coincidió con la mía: viéndome dentro de la obra y partiendo de mi cuello, vi proyectadas dos tangentes que envolvían mi cabeza.” (citado en Martínez, 1998, p. 72)

Al tener la cabeza forma esférica se convierte en una imagen simbólica de “un recipiente de transformación y totalidad, equiparable al alambique alquímico, un microcosmos del universo esférico; tanto alfa como omega, principio y fin” (Ronnberg, 2010, p. 342). En este sentido, J. Cirlot señala cómo la cabeza como símbolo de totalidad se asimila a la esfera, como afirma Leblant, quien sostiene que el cráneo significa el cielo por ser la “cima semiesférica del cuerpo humano” (Cirlot, 1969, p. 120). En el *Timeo* de Platón la cabeza del hombre es la



Figura 15. Eduardo Chillida, *Elogio del Horizonte*, 1990, Gijón. [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Elogio\\_chillida\\_gijon.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Elogio_chillida_gijon.jpg)



Figura 16. Canecillo de la iglesia de San Martín de Frómista (Palencia)

imagen del mundo o microcosmos, mientras que en el arte medieval simboliza la mente, siendo una representación muy numerosa en la decoración de los templos románicos como vemos en este canecillo de la iglesia de San Martín de Frómista (Fig. 16), apareciendo también en forma redonda y ovoide en los trabajos infantiles modelados con distintos materiales (Fig. 17).

### 3. La simbología ascensional en el arte infantil y su relación con la evolución de la consciencia

A. Stern señala como el motivador del arte infantil es la plasmación de los sentimientos del niño, de sus tendencias y deseos. Los niños buscan un medio para liberar estas conductas, y su actividad plástica se convierte así



Figura. 17. Representación de una cabeza humana de un niño de 8 años. Escayola.

en una expresión que no tendría que ver con la razón, y al no poderse formular “en un lenguaje comunicable, se materializa en elementos simbólicos. Constituye el contenido oculto, inaccesible a la observación común, de los cuadros infantiles cuyas imágenes no son, en realidad, nada más que una vestimenta” (Stern, 1965, p. 7). D. Chopra afirma cómo el niño es un creador en formación que habita mundos imaginarios para poner a prueba su instinto creativo, de manera que, si lo priváramos de la relación que mantiene con sus símbolos a través del juego y la naturaleza, como los árboles o las rocas, separaríamos al niño “de un poder que necesita crecer” (Chopra, 2021, p. 226).

En el mundo artístico del niño, al igual que en el del artista adulto, existe la capacidad de una participación del inconsciente donde se produce primeramente un descenso hacia el interior para luego iniciarse el ascenso, ya que el anhelo que siente el ser humano por “subir a las claras alturas se enfrenta con la necesidad de sumergirse primero en la oscura profundidad y ese descenso se le revela como una imprescindible condición del ascenso” (Jung, 1994, p. 24). Jung hace un paralelismo

entre la psicología de lo creativo y la psicología femenina, ya que para este autor “la obra creativa crece hacia arriba desde profundidades inconscientes, muy en realidad desde el reino de las madres” (Jung, 1990, p. 22). Al producirse una preponderancia de lo creativo también habría una preponderancia de lo inconsciente, como hemos visto en la formación de imágenes arquetípicas relacionadas con la elevación, donde descubrimos cómo el inconsciente tiene protagonismo al generar estos símbolos de transformación que nos ayudan en un camino marcado por distintas etapas que conducen a nuestra liberación. Jung denominó este camino como “proceso de individuación”, un proceso psicológico donde somos capaces de hacer conscientes partes inconscientes de nuestra entidad psíquica, produciéndose una transformación de la consciencia: todo individuo tiende a una totalidad que le enfrentaría a la unilateralidad de su vida consciente, produciéndose ante esta situación “una constante corrección y compensación por parte de la naturaleza humana universal, con el fin de lograr una definitiva integración de lo inconsciente en la consciencia, o mejor aún, una asimilación del yo en una personalidad más amplia” (Jung, 1995, p. 145).



Figura. 18. Dibujo de una niña de 10 años. Acrílico sobre papel.

Durante este proceso, relacionado con la evolución de nuestra consciencia tendríamos que reconquistar el "sí-mismo", nuestra totalidad psíquica ilimitada e indefinible, no susceptible de formulación y que solo puede expresarse simbólicamente, apareciendo en los sueños y en el arte como "símbolo unificador" esencial en la unión de los opuestos. Para Jung esta vivencia de los contrarios no sería una comprensión intelectual con la que nos queremos identificar, sino un destino del ser humano, siendo un proceso psíquico que se expresa mediante imágenes primigenias, traduciéndose en el artista en una creatividad espontánea que proviene de la unidad con el "sí-mismo". En el "proceso de individuación" intentamos reconquistar este poder perdido que se simboliza mediante imágenes de luz suprema, como el sol ascendente o levante, arquetipo de la elevación, ampliamente representado en el arte infantil, como vemos en este dibujo de una niña de diez años, donde un sol dorado se alza sobre el plano de tierra uniendo la noche y el día (Fig. 18).

A. Daniélou nos habla de los adoradores del sol de la tradición india llamados *Saura*, que creían que la Tierra

y los planetas surgieron del sol y que todo lo que existe en el mundo terrestre existe también en el astro, por lo que el sol sería "el principio, el origen de la materia, pero también de la vida, del pensamiento y de la consciencia. El sistema solar es una célula viviente, pensante, consciente" (Daniélou, 2021, p. 67). En el animismo infantil estudiado por Piaget vemos como los niños creen que los astros participan de las intenciones de los hombres, como es el caso de un niño que considera que el sol está unido a su padre mediante lazos estrechos y que el sol sería "más o menos idéntico al Buen Dios" (Piaget, 2008, p. 232). Estas participaciones desembocan en mitos artificialistas que conciben "el sol como saliendo de la aureola de Cristo" (Piaget, 2008, p. 232).

J. Depouilly llama la atención sobre cómo las imágenes que aparecen en los dibujos de niños tienen que ver con el mundo de los sueños y el subconsciente, comparándolos con la actividad de los artistas primitivos, siendo habitual que los niños se sorprendan de sus propias creaciones al igual que ocurre con los sueños. Pone de ejemplo estas palabras procedentes de una niña que





Figura. 19. Dibujo de una adolescente de 13 años. Acrílico sobre lienzo.

había dibujado un sol personificado: “¡Oh! No tengo que mirarlo demasiado, me da miedo.” (como se citó en Depouilly, 1965, p. 9) Este pensamiento animista de los niños posee un poder psicológico, representa ideas elementales y abstractas de su esencia individual que coinciden con símbolos de la mitología. Así, el aurea que rodearía los cuerpos divinos y gloriosos es una huella que permanece del culto al sol, simbolizado en numerosas tradiciones por el círculo y el *mandala*. Esta imagen arquetípica que aparece a través de los milenios en todas las culturas, indica el fenómeno de la divinidad encarnada en el hombre.

Mirra Alfassa compara el universo con el círculo que se personifica mediante el uróboro o serpiente que se come la cola y que forma un círculo con su propio cuerpo, representando cómo las cumbres más elevadas tocan al mismo tiempo las profundidades más hondas: “Esto significa que la cumbre suprema toca la materia más terrenal sin intermediario alguno” (como se citó

en Patel, 2020, pp. 52-53). El *mandala* es un signo de la Unidad principal y del Cielo, indicando su actividad y sus movimientos cíclicos, constituyendo uno de los símbolos más representado por los niños a través de todas las etapas de la infancia llegando incluso a la adolescencia, cómo podemos ver en esta pintura sobre lienzo de una joven de trece años donde representa la ascensión ligada a una imagen luminosa del sol (Fig. 19).

El simbolismo del sol enlaza con la corona solar o corona de rayos de Mitra-Helios, que aparece también como aureola cristiana o búdica. En la doctrina hindú este símbolo ígneo sería la visualización de la luz espiritual que expresa “la energía sobrenatural irradiante” (Cirlot, 1969, p. 98), siendo para Bachelard como “la conquista del espíritu que toma poco a poco consciencia de su claridad (...) la aureola realiza una de las formas del éxito contra la resistencia a la subida” (citado en Durand, 1981, p. 142). Sri Aurobindo explora cómo a la sobremente le seguiría la supermente, el

“mundo solar” de los Vedas, que sería el próximo paso de nuestra evolución. Esta ascensión a los primeros niveles espirituales no sería el final de la marcha divina, “una culminación que no deja ya nada más que hacer sobre la tierra. Pues quedarían aún planos todavía más elevados por descubrir en el seno del mundo supramental” (Aurobindo, 2002, p. 302). Según este autor, los poetas védicos ya concebían la vida espiritual como un constante ascenso diciendo: “Los sacerdotes de la palabra suben por ti como por una escalera, oh, tú, el de los cien poderes. A medida que se asciende de una a otra cima, se ve nítidamente lo mucho que queda por hacer.” (citado en Aurobindo, 2002, p. 302)

## Conclusiones

La multiplicidad de imágenes simbólicas que surgen del quehacer artístico durante las distintas etapas de la infancia nos ha llevado a la conclusión de que el ser humano, desde sus primeros años de vida, conecta con estas representaciones primigenias, y cómo a través de este proceso afloran al exterior de nuestra consciencia. Se comprueba, de este modo, que nacemos con una herencia espiritual como muestran la gran variedad de símbolos y arquetipos que aparecen de forma espontánea tanto en el arte infantil como en el artista adulto.

A través de la actividad artística, los niños al igual que los creadores adultos, entran en relación con formas arquetípicas de ascenso, verticalidad y elevación, como la escalera, el arco iris, el cráneo o la cabeza; con otras que constituyen el eje del mundo, como la escala, el árbol, la cruz, la montaña, la torre, el pilar etc., simbolizando la reconquista del espíritu, ese poder perdido que se manifestaría también mediante arquetipos relacionados con el vuelo rápido como el ala y la flecha, siendo estas imágenes representaciones del “sí-mismo”, totalidad psíquica capaz de la unión de los opuestos.

Los símbolos ascensionales están relacionados con nuestro pasado evolutivo, pero también con nuestro futuro, constituyendo formas que aparecen de un modo uniforme y regular en el proceso creativo. El espíritu del niño enlazaría con su yo subconsciente, conectando con estas imágenes que determinarían el arte infantil. Estos símbolos pertenecientes a edades más tempranas se repetirían en los niños más mayores, por lo que se puede comprobar una línea de evolución en todas las etapas de la infancia.

El inconsciente proporciona al niño, mediante el juego con la materia, estas formas arquetípicas que se traducen en imágenes plásticas primigenias que los niños representan, al igual que el artista adulto, mediante un lenguaje actualizado. Estas deben ser tenidas en cuenta en nuestra docencia, dando libertad a los niños para que expresen su mundo interno y potenciando hasta la adolescencia su tendencia a la subjetividad, un tesoro que no debería perderse a lo largo del camino.

## Referencias

Aurobindo, Sri. (2002). *El ciclo humano*, Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.

\_\_\_\_\_. (2005). *Síntesis del Yoga. Primera parte. Yoga de las Obras Divinas I*, Buenos Aires: Kier.

Biedermann, H. (1996). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.

Chopra, D. (2021). *El libro de los secretos*. Barcelona: Random House.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Heder.

Cirlot, J. (1969). *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor.

Daniélou, A. (2021). *El shivaísmo y la tradición primordial*, Barcelona: Kairós.

Depouilly, J. (1965). *Niños y primitivos. Arte primitivo. Arte ingenuo. Arte infantil*. Col. Técnicas de la educación artística. Buenos Aires: Kapelusz.

Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arqueología general*, Madrid: Taurus198.

Fourcade, D. (1993). *Henri Matisse. Escritos y opiniones sobre arte*, Madrid: Debate.

Gombrich, E. H. (1997). *Temas de nuestro tiempo*, Madrid: Debate.

Jung, C. G. (1990). *Formaciones de lo inconsciente*, Barcelona: Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº 16, Paidós.

- \_\_\_\_\_. (1993a). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Barcelona: Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº114, Paidós.
- \_\_\_\_\_. (1993b). *La psicología de la transferencia*, Barcelona: Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº6 Paidós.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº14, Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (1995). *Energética psíquica y esencia del sueño*, Barcelona: Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº78, Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, Vol. 15, Madrid: Trotta.
- \_\_\_\_\_. (2018). *Escritos sobre espiritualidad y trascendencia*, Trotta: Madrid.
- Luquet, Georges-Henri. 1978. *El dibujo infantil*, Barcelona: Médica y Técnica.
- Martínez, F. (1998). *Palabra de Chillida*, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Mitchinson, D. (1981). *Henry Moore. Escultura*, Barcelona: Polígrafa.
- Morales y Marín, J. L. (1984). *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid: Taurus.
- Patel, N. (2020). *El día dorado. 29 de febrero. El día del Señor*. Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Pérez de Carrera, E. (2004). *49 Respuestas a la aventura del pensamiento*, tomo I. Madrid: Fundación Argos.
- Piaget, J. (2008). *La representación del mundo en el niño*, Madrid: Morata.
- \_\_\_\_\_. (2019). *La formación del símbolo en el niño, imitación, juego y sueño, imagen y representación*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Quinn, E. (1997). *Max Ernst*, Barcelona: Polígrafa.
- Ragon, R. (1975). *Agam. 54 palabras clave para una lectura polifónica de Agam*, Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Ronnberg, A. (2010). *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, Madrid: Taschen.
- Ruhrberg, K. Pintura en F. Walther (ed), *Arte del siglo XX, Pintura, Escultura, Nuevos medios, Fotografía*, Vol. I Köln: Taschen, 1998, pp. 7-399.
- Spineto, N. (2002). *Los símbolos en la historia del hombre*, Barcelona: Lunweg.
- Stern, A. (1965). *El lenguaje plástico. Estudio de los mecanismos de la creación artística del niño*, Col. Técnicas de la educación artística. Buenos Aires: Kapelusz.
- Taillandier, Y. (2018). *Miró. Yo trabajo como un hortelano*. Barcelona: Gustavo Gili.