

ICONOGRAFIA ALQUIMICA ARAGONESA

Jesús OSACAR FLAQUER

Instituto de Carboquímica

C.S.I.C. Zaragoza

La imagen ha sido uno de los medios de expresión característicos de la Alquimia hasta el punto de que en algunas obras, caso del *Mutus liber*, los grabados son su único contenido.

Hay que señalar que los símbolos representando conceptos alquímicos han desbordado su campo específico y se encuentran en numerosas obras de arte que no están vinculadas a la Alquimia quizá a causa de que la sociedad en que se desarrolló aquella no estaba tan dividida en campos específicos como la actual y la propia Alquimia era un entramado de¹ “Química rudimentaria, religión, folklore, mitología, astrología, magia, misticismo, filosofía, teosofía y otros dominios de la imaginación y de la experiencia humanas”.

Por otra parte, los artistas ambulantes y las interrelaciones entre ellos, dan lugar a un trasvase de ideas y a su difusión en el tiempo y espacio, hecho que Hutin² ha expresado textualmente diciendo: “Los saberes se transmitieron desde los canteros que habían tallado las esculturas alquímicas hasta los grandes pintores tales como el Bosco, Durero o los manieristas de la Escuela de Fontainebleau”.

Limitándonos a considerar la iconografía alquímica de los edificios religiosos, se observa que ha sido estudiado por numerosos autores desde muy antiguo, pero el que más se ha popularizado ha sido Fulcanelli con sus obras *El misterio de las Catedrales* y *Las moradas filosóficas*, en las que estos edificios aparecen “como monumentos herméticos” y si bien ésto resulta exagerado, no puede negarse la existencia de figuras alquímicas de gran belleza.

Atienza, en su obra, *La Meta secreta de los Templarios*³ dice: “no existe entre los siglos VI y XV ni un sólo monumento religioso en que se anteponga el sentido estético al mensaje trascendente”, y más adelante⁴: “el templo debía ser, tanto para los judíos como para la tradición cristiana heredera suya y hasta para los musulmanes, el compendio de todo el saber que Dios había transmitido a la humanidad”.

En Aragón, existe una riquísima iconografía alquímico-religiosa de la que he seleccionado una muestra, que, sin pretensión de representatividad puede dar una visión de conjunto, pero antes parece oportuno dar una breve idea de la Alquimia y de los conceptos alquímicos representados.

IDEAS BASICAS SOBRE LA ALQUIMIA

La Alquimia se desarrolla⁵ en el Egipto helenístico en el seno de una sociedad con un nivel tecnológico apreciable: conoñan y fabricaban aleaciones coloreadas, vidrio, gemas artificiales, sosa, jabón, cosméticos, etc., lo que implicaba unas transformaciones de la materia para las que el sagaz ingenio griego pedía una explicación.

De acuerdo con las teorías de Aristóteles sobre la constitución de la materia, la oposición entre una concepción unitaria del Universo frente a la multiplicidad de sustancia se explica admitiendo la existencia de cuatro elementos simples, cuya asociación en proporciones variables podría originar la totalidad de las sustancias conocidas. Estos elementos, por orden de menor a mayor sutiliza, son: tierra, agua, aire y fuego, los cuales no se identifican con sus homónimos actuales, sino que venía a ser como los arquetipos de los estados de la materia: sólido, líquido, gas y energía.

Esta teoría puede dar explicación convincente a algunos hechos como es el caso de una planta que crece en tierra regada con agua y también necesita aire y calor solar. Por ello, se puede interpretar que esta constituida por los cuatro elementos que libera al quemarse desprendiendo calor (fuego), humo (aire), líquidos (agua) y dejando unas cenizas (tierra).

Posteriormente se comprobó la necesidad de añadir un nuevo ente de naturaleza vaga y no bien definidía que se denominó *quinta esencia*.

También se incorporó a la teoría alquímica la antigua concepción dual del Universo, admitiendo dos naturalezas opuestas que posteriormente se denominaron azufre y mercurio filosofales. De igual manera éstos no tenían ninguna relación con los elementos químicos hoy conocidos por estos nom-

bres, sino que representaban los aspectos masculino, fuerte, seco solar, etc., el primero y femenino, débil, húmedo lunar, etc., el segundo.

Estas ideas continuaron vigentes hasta mediados del siglo XVI en que Boyle modifica el concepto de elemento que queda definido como: “ciertos cuerpos que no están formados por otros”⁶. A esta definición corresponden más de noventa elementos que son los que hoy constituyen el Sistema Periódico.

Posteriormente se descubrió que los elementos presentes en la naturaleza están formados por una mezcla de “isótopos” que sólo se diferencian entre sí por su peso atómico. Si se miden los pesos atómicos de aquellos tomando como unidad un dieciseisavo del peso del átomo de oxígeno se encuentran números enteros, lo que lleva a pensar que los átomos, tenidos por indivisibles, están formados por partículas más pequeñas.

Esta hipótesis tuvo confirmación con el descubrimiento de las partículas subatómicas: protón, electrón y neutrón que asociadas en número variable constituyen la totalidad de los elementos conocidos y los que eventualmente se pudieran descubrir.

Ahora bien, posteriormente se encontraron nuevas partículas: neutrino, positrón, muón, pión, etc., hasta el punto que su número actual pasa de doscientos. Por ello, y continuando con la misma filosofía, se especula la posibilidad de descomponerlas en un pequeño número de constituyentes más sencillos. Hasta ahora, todos los intentos de descomposición han resultado infructuosos, pero se ha encontrado, que si bien las partículas subatómicas son indivisibles por los métodos conocidos, parecen estar formados por unos entes denominados *quark*, de naturaleza indefinida, sin existencia aislada, pero que unidos en número de dos o tres explican la existencia de las partículas subatómicas.

En principio se identificaron tres quark, posteriormente se descubrió un cuarto, que recibió el romántico nombre de *quark del encanto* y (actualmente se admiten seis), dándose la curiosa coincidencia de que los símbolos utilizados por los físicos para representar los quark son muy similares a los utilizados por los primitivos alquimistas para designar los cuatro elementos⁷.

Esto no es extraño, ya que la Alquimia está profundamente enraizada en el alma humana, como se comprueba por los estudios del psicólogo Jung que encuentra los conceptos y fabulaciones alquímicas en el subconsciente de personas que no han recibido conocimientos de Alquimia.

Y es que, como el Ouroboros que se muerde la cola, emblema de la Alquimia, y escudo de nuestra Facultad, volvemos a la Prehistoria.

El hombre primitivo necesitaba metales para fabricar sus herramientas, como hoy se necesita petróleo y, sea por el aprecio en que los tenía, o por-

que alguno venía del cielo (hierro meteórico) les atribuyó origen divino, generados por una hierogamia materializada por la caída del rayo, que originaba embriones en el punto de incidencia; si éstos se desarrollaban normalmente y a término, formaban el oro o plata, si se extraen prematuros, los restantes metales.

Así, la metalurgia tuvo un carácter obstétrico y la transmutación alquímica del plomo en plata u oro era una continuación del proceso de evolución natural de los metales en el seno de la Tierra, que los alquimistas aceleraban artificialmente.

EJEMPLOS DE ICONOGRAFIA ALQUIMICA

A continuación pasamos a examinar algunas de las figuras de significación alquímica que son tan abundantes en la iconografía religiosa de Aragón.

La figura primera pertenece al guardapolvo del coro de la Seo de Zaragoza y no requiere explicación, puede verse el oficio del personaje así como su nacionalidad y raza.

La figura 2 muestra otro alquimista con los instrumentos de su trabajo: el libro cerrado, símbolo de la ciencia secreta y un matraz de los denominados de pico de flauta. La superficie de éste es rugosa como indicación de las primeras experiencias. Una figura análoga se encuentra en la Catedral de Sainte-Marie de Olorón.

La tercera figura es también otro alquimista con un matraz en una mano y en la otra una cápsula que se lleva a sus labios en ademán de beber su contenido, es inmediato suponer que se trata del producto obtenido en una destilación y condensado en el matraz, muy probablemente alcohol. Sin embargo su fisonomía no representa la de un alcohólico, ni muestra delectación física, sino más bien una sublimación transcendente.

Los alquimistas destilaron toda clase de sustancias, entre ellas el vino, y obtuvieron líquidos hidroalcohólicos diversos y hasta un alcohol de elevada graduación. No disponían de columnas de fraccionamiento, que es el método actualmente utilizado para separar mezclas de sustancias volátiles, pero lo consiguieron destilando bebidas alcohólicas en presencia de cuerpos deshidratantes, como se practica hoy en el laboratorio para la obtención de alcohol absoluto.

El alcohol constituyó un verdadero hallazgo para los alquimistas ya que por ser un líquido capaz de arder, unía en una sola sustancia las caracterís-

ticas de los elementos agua y fuego, que durante mucho tiempo se habían tenido por irreconciliables y su consecución, largamente acariciada, se tenía por un paso fundamental en la obtención del elixir o tintura, como también se denominaba la Piedra o Gran Obra. Por tener aspecto acuoso y ser susceptible de arder, se le denominó *aqua ardens* o aguardiente, nombre que todavía conservan algunas mezclas hidroalcohólicas, y también *aqua vitae*.

Los médicos de la época, como⁸ Arnaldo de Vilanova y Giovanni di Repucissa, lo utilizaron ampliamente. Este último atribuyó al alcohol la cualidad de ser el remedio supremo contra la putrefacción, el quinto elemento o la "quinta esencia". Este concepto determinó el nombre que lleva, derivado de la palabra árabe *al kohl* que servía para designar la esencia de las cosas. En principio se le denominó *alcohol vini* y posteriormente alcohol por autonomasia.

La figura cuarta representa otro alquimista, cubre su cabeza el gorro característico de los sacerdotes de Cibeles, en su mano derecha tiene una filacteria muda, símbolo del saber esotérico u oculto, solo accesible a los iniciados. Su mano izquierda está mutilada pero por el volumen de la talla no parece que tuviera en ella ningún objeto, lo cual es natural ya que parece que se trata de un verdadero hijo de Hermes, filósofo que no descendía a la realización de operaciones manuales pero capaz de interpretar los fenómenos transmutatorios.

La figura siguiente muestra a Santiago Apóstol, circundado por una filacteria muda con el significado anterior, en su mano izquierda tiene un libro abierto y en la derecha el bordón de peregrino, pero en lugar de la típica calabaza lleva un matraz o redoma alquímica.

Hay que señalar que el Apóstol Santiago el Mayor estuvo muy vinculado a la Alquimia y se le consideró como el patrón de los alquimistas cristianos y la peregrinación jacobea el paradigma de la *Opus magna*⁹. En la obra de Nicolás Flamel, el libro de las figuras jeroflíticas¹⁰, se lee que a pesar de disponer de un libro donde describía el proceso transmutatorio, no lo podía entender, por lo que emprendió la peregrinación a Santiago, en el curso de la cual recibió la iluminación suficiente para poder realizar el proceso. Fullcanelli¹¹ opina que este relato tiene un mero carácter simbólico y que el viaje a Santiago simboliza el proceso alquímico y no necesariamente la peregrinación real.

La figura sexta nos muestra un ser cuya parte inferior de menor corpulencia que la superior, parece pertenecer a un fauno y la superior a persona de noble aspecto. Esto parece quiere significar la dualidad de la materia. Cubre su cabeza con un gorro de mago con corona, como símbolo de la suprema categoría y en sus manos sostiene un edificio por cuya parte su-

perior, o chimenea, salen llamas. Realmente este edificio es la representación del atanor u horno alquímico. La fisonomía del personaje corresponde a las representaciones que se han hecho del alquimista árabe Jabir Ibn Hayyan, más conocido en occidente como Geber.

Era una creencia muy generalizada la influencia de los astros en la vida humana y de una manera muy especial en las operaciones alquímicas, las cuáles no podían tener éxito si no se realizaban bajo condiciones astralmente favorables. De ahí la importancia de la Astrología y sus relaciones con la Alquimia. La figura 7 nos muestra a un astrólogo señalando la posición de los astros en el cielo.

La siguiente ilustración (fig. 8) representa un medallón en el que se encuentran asociadas dos figuras: el árbol hueco y la mujer desgrefñada, de auténtica raigambre hermética y de la misma significación, ya los alquimistas¹² asimilaban los términos *saron* y *saronis* que designaban a la mujer despeinada y al viejo roble, representación del horno en que se fabricaba la piedra. El árbol hueco se encuentra muy frecuentemente en los cuadros del Bosco y de Bruegel, entre otros, como génesis o matriz de la piedra, pero en nuestro caso, la alusión es aún más clara ya que en el centro del árbol aparece una especie de glóbulo representando aquella.

Las figuras 9 y 10 hay que considerarlas justas y con un doble significado, por una parte alquímico y por otra religioso. En la primera aparece el comienzo de la Obra con la recolección de la materia prima, “ese material despreciado y pisado por todos pero de gran valor para los iniciados” y que ha descrito muy convincentemente Barbault, alquimista contemporáneo, en su obra *El oro del milésimo día*.

La figura lo representa un joven sobre una media luna con los cuernos hacia arriba, representación de Diana cornuta, es decir, la Obra en blanco, paso previo a la consecución de la Piedra. El significado de ambos es doble ya que simbolizan el alma en pecado y el alma redimida¹³, respectivamente. Las fisonomías de ambos manifiestan esta otra significación.

La figura 11 representa un dragón escamoso como símbolo de la materia prima de acuerdo con la interpretación muy seguida por muchos autores como Funcanlli¹⁴, entre otros, o que escribe: “el dragón se elige como representante del jeroglífico de la materia mineral bruta por la cual debe comenzar la Obra... Los mitólogos llaman a nuestro dragón Ladon, vocablo cuya asonancia se aproxima a Latón y que se puede asimilar a *ledo*, estar escondido, desconocido, ignorado, como la materia de los filósofos”. Y más adelante insiste en la misma idea puntualizando el aspecto escamoso como simbología de la cristalización del sujeto primitivo o materia inicial de la Obra, que también denomina¹⁵ “tierra virgen o nuestro dragón escamoso”.

La figura siguiente (nº. 12) es complemento de la anterior y presenta un joven atacando y destrozando un dragón, es decir, comenzando la Obra, de la que “el dragón representa la materia en su estado imperfecto y sin regenerar”. Sobre este motivo Sherwood Taylor escribe¹⁶: “El dragón tiene que ser muerto, lo que significa que los metales, que son objeto de la Alquimia, tienen que ser reducidos a su condición no metálica y convertidos de este modo en susceptibles de recibir un nuevo espíritu”. Recordemos también los escritos de Zósimo:

“El sitio en que el templo se abre es estrecho y hay una serpiente guardándolo. Despelléjala y cogiendo su carna y sus huesos, sepáralos, después uniendo los huesos con los miembros a la entrada, haz de ellos una pasadera, ponte encima de ella y entra. Encontrarás lo que buscas”.

La ilustración nº. 13 corresponde a un capitel del claustro del Monasterio de San Juan de la Peña en los que, según Charpentier¹⁷ “Se puede, a elección, o ver en ellos la ilustración de los pasajes de la Biblia, o, si uno tiene la mentalidad así preparada, descubrir una especie de *Mutus Liber* de las operaciones de la Gran Obra Alquímica; desde la matanza de los inocentes hasta el matraz en el atanor...”, que es precisamente lo que se puede observar en la figura que comentamos. El rey Herodes asomado por encima de una muralla, que, también se puede interpretar como un atanor, u horno alquímico, dentro del cual se cuecen dos matraces¹⁷⁻¹⁸. En este capitel están asociados los reyes Magos, Herodes y la Gran Obra, que están plenamente de acuerdo con la tradición hermética más extendida. En efecto, los Magos se consideran astrólogos que siguiendo la Estrella buscan al Niño Dios, símbolo de la Piedra¹⁹⁻²⁰. El simbolismo se complementa ya que los primeros procesos de las operaciones se asocian a la muerte de niños inocentes, como tendremos ocasión de ver más adelante, puesto que solamente mediante un sacrificio de un ser puro se consigue la sublimación del operador y de la materia.

Este capitel es al final de una secuencia de tres: el primero expresa el sueño de San José, como símbolo de la inspiración, a ése sigue una escena con Caín y Abel y a la muerte de este último simbolizando el sacrificio que ha de preceder a la Obra denominado disolución o nigrificación. Esto según la idea, muy difundida en la Edad Media, de que para obtener fruto es necesario pasar por una muerte o sufrimiento²¹ como se expresa en el siguiente versículo evangélico:

“En verdad, en verdad os digo que si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, quedará sólo; pero si muere, llevará mucho fruto”. (Evangélico de San Juan 12, 24-25)

Las figuras 14 a 18 forman un conjunto representado los cuatro elementos y la quinta esencia. La tierra está representada por un cuadrúpedo que además lleva un collar de bufón y dos bellotas; el primero, emblema del bufón o loco que representa el mercurio filosofal, y las bellotas el huevo de Fenix o huevo filosófico.

En la figura 15 por una carátula de aspecto bonachón se simboliza al agua, sobre su cabeza, los cabellos crespos recuerdan la lluvia. El fuego (figura 16), está simulado con una cabeza de cabellos flamígeros. La siguiente (figura 17), un animal alado, mezcla de ave, por su pico y de mamífero, ya que tiene orejas, simboliza el elemento aire.

Estos cuatro elementos no bastan para explicar las transformaciones de la materia, y los alquimistas se vieron en la necesidad de admitir un quinto concepto, de características no bien definidas, pero con una necesidad de transcendencia, que denominaron quinta esencia y simbolizaron mediante el dibujo de la flor de lis convencional, a causa de que ésta posee cinco puntos además de la central inferior que corresponde al tallo de donde surge.

Las figuras 19 y 20 forman una pareja antitética simbolizando el azufre y el mercurio respectivamente. Pero no los elementos químicos así denominados hoy, sino el azufre y mercurio filosofales, es decir, las dos exhalaciones que, según la teoría de Aristóteles, constituían la materia y mediante su unión o separación se realizaban las transformaciones materiales cuyo estudio e interpretación constituyó el primer objetivo de la Alquimia. El león expresa el aspecto fuerte, masculino, solar, sólido, mientras el grifo sus opuestos, débil, femenino, lunar líquido.

Si la unión de elementos y naturalezas se realiza en forma armónica, dan lugar a un cuerpo perfecto. La armonía necesaria para esta operación viene representada en las figuras 21 y 22 mediante músicos tocando instrumentos. La primera un tambor, que también es símbolo del elemento tierra²². En la segunda una filacteria muda sale de la boca de un sapo, ese "sedimento oscuro pero fértil"²³, base de la materia alquímica.

Las figuras 23 y 24 forman una dicotomía simbolizando la ciencia exotérica o manifiesta y la exotérica u oculta respectivamente. Su sentido es tan claro que no necesita comentarios.

Las dos figuras siguientes (25 y 26), forman parte de una serie formada por ángeles con diferentes objetos de los que hemos seleccionado los dos más notables y patentes. En el primero, un ángel mantiene un haz de flechas dirigiendo las puntas hacia abajo con lo que simboliza la fijación de la materia volátil. Este concepto se utilizó mucho en la alquimia operativa, pero su equivalencia con las operaciones químicas actuales no es muy clara. Los

procesos alquímicos comenzaban siempre por una operación negra o muerte o disgregación, sea bajo la forma de disolución o vaporización a la cual debía seguir una condensación o “fijación” de lo volátil. Este proceso se repite innumerables veces para de esta manera purificar la materia y obtener la sublimación de la misma. La secuencia de estas operaciones opuestas y reiteradas se expresa mediante el apotegma alquímico: *solve et coagula* que se representa iconográficamente mediante un hombre doblado varias veces²⁴ como aparece en la figura 28, que además expresa que ello se ha de realizar con armonía.

El otro ángel de la serie que se muestra tiene en cada mano una antorcha saliendo de una bolsa significando el doble fuego secreto²⁵. No se trata del fuego natural, ni tampoco del elemento fuego al que anteriormente hemos aludido, sino de lo que Filaleteo dice: “el fuego secreto del que los sabios no podrían prescindir, porque él provoca todas las metamorfosis en el seno del compuesto... Es pues, un fuego doble —el hombre doble ígneo de Basilio Valentín— que encierra, a su vez, las virtudes tractivas, aglutinantes y organizativas del mercurio, y las propiedades secativas, coagulantes y fijativas del azufre... Este doble fuego es la expresión del arte y el primer agente que hace girar la rueda y mover el eje. También se le da el nombre de fuego de rueda”²⁶. Este último concepto es el representado en la figura 27 con esa flor de aspecto de rueda de radios flamígeos y que por otra parte recuerda a la cruz gamada símbolo de las fuerzas primarias que también conjuga muy bien con su sentido alquímico.

No es ilógico suponer que con este fuego secreto o misterioso agente de las transformaciones materiales, los alquimistas parecían referirse de algún modo a las fuerzas naturales que hoy se denominan afinidad cuyo concepto ya había intuído de algún modo.

Con mucha frecuencia las figuras de la simbología alquímica presentan un doble significado, ya sea de tipo religioso o simplemente de costumbres, por lo que su interpretación es dudosa, o mejor diríamos, doble, pero en la figura 29 no cabe lugar a ambigüedad de ningún tipo. Presenta un hombre tendido en decúbito supino, el hombre leproso citado por Holmyard²⁷, que mantiene en alto una filacteria. La tierra en la que se encuentra, está muy fragmentada y áspera, representando al igual que el leproso, la materia prima. En la parte superior se encuentra la vieira, el *Pecten jacobaeus* de los naturalistas, que ha sido siempre el emblema de los peregrinos de Santiago, y que en el simbolismo hermético designa el Mercurio de los filósofos, o sea el principio líquido²⁸. De la vieira dice Canseliet²⁹ que es el “receptáculo consagrado del agua alquímica”. Es decir, aquí se expresa la disolución de la materia prima, que es la primera operación de la Obra.

La figura 30 muestra el *homo galeatus*³⁰, uno de los nombres dados por los alquimistas a un destilador que estaba formado por una caldera, “cucurbita” cubierta por una pieza que recuerda por su forma el casco de los guerreros, por ello, simboliza la operación de destilación, realizada con gran éxito por los alquimistas operativos (sopladores) mediante la cual obtuvieron numerosos cuerpos como el alcohol, los ácidos nítrico, sulfúrico (aceite de vitriolo) y clorhídrico, acetona, etc.

La figura 31 muestra un lobo emblema del antimonio³¹, pero no del elemento que se conoce hoy con este nombre, sino la antimonita o sulfuro de antimonio, antiguamente denominada *stibium*. La antimonita también conocida con el nombre de estibina, es un mineral de color gris que se utilizó para purificar y aquilatar el oro y sus aleaciones³². El metal a purificar se funde con cuatro veces su peso en stibium y se calienta hasta que todos los metales, menos el oro, reaccionen formando sulfuros que escorifican, mientras el antimonio desplazado, se alea con el oro. Se deja enfriar y se separa la escoria que se deshecha; el régulo se funde en un crisol con tres veces su peso en salitre y se calienta fuertemente con lo que el antimonio se volatiliza quedando el oro puro fundido.

Por su color gris, como el lobo y por disolver o devorar a todos los metales, excepto el oro, la antimonita, o stibium se simbolizó mediante este animal.

La figura 32 es una representación de la plata en su forma más clásica y evidente. La 33 es más elaborada, está formada por dos rosas: una blanca y otra roja, cuyo conjunto se ha denominado “rosa de Ripley”³³ por haber sido muy utilizado por el alquimista George Ripley, canónigo de Bridlington (Yorksire) en el siglo XV, representando las dos últimas fases de la Obra. Se origina debido a que la manifestación más visible de las transformaciones materiales que realizaban los alquimistas, eran las variaciones de color: “El color es la manifestación del azufre secreto”³⁴ ha dicho Canselet, por lo cual el proceso se controla en función de los colores que aparecían. Es comúnmente admitido que la primera fase de la Obra es la operación en negro o nigredo; significativa de muerte, disolución o sacrificio. Por los relatos que se conservan parece que esta fase la consiguieron con facilidad, lo que es lógico ya que cuando se opera con materiales que contengan metales pesados y azufre, es fácil obtener una materia blanca, que se supone ha de ser, más pura que la negra y por ello más cerca de la Piedra o materia sublimada. Parece que esta fase también fue conseguida ya que teniendo en cuenta que una de las operaciones clásicas de los alquimistas operativos era la calcinación, no es ilógico suponer que mediante ella se podían

oxidar los sulfuros obteniéndose óxidos o cales, en el lenguaje alquímico, de colores claros o blancos. Prescindiendo de fases menos características, la última fase se denomina rubefacción o formación de color rojo.

No es ilógico suponer que este color rojo pudo corresponder al óxido rojo de mercurio, o quizá del cinabrio, en ambos casos se trata de compuestos concretos, cuya obtención al azar era muy problemática. Además el riesgo de que la operación se malograra por error o accidente, aumenta considerablemente con la duración. Por ello y por las referencias vagas e inconcretas con que aluden a esta fase, se saca la impresión de que pocas veces o nunca se consigue la obra en rojo.

La figura 34 representa el cloruro amónico, entonces denominado sal amoniaco o sal de Amón, en recuerdo de este dios egipcio. Este cuerpo fue conocido y descrito correctamente por los egipcios prealquímicos. Se forma al calentar sustancias que liberen simultáneamente amoniaco y ácido clorhídrico, como es el caso de la combustión de estiércol, la unión de estos gases se realiza espontáneamente dando lugar a la sal (cloruro amónico) sólida, pero sublimable, que condensa en forma de cristalizaciones blancas en la parte fría de los conductos de humos. Estas cristalizaciones blancas entre negros hollines hubieron de llamar la atención del observador menos atento.

La sal de Amón, también denominada álcali fijo, se purifica fácilmente por sublimación y se utilizó para obtener amoniaco, o, como se denominó entonces, álcali volátil y se simbolizó por una estrella de ocho puntas de brazos afilados.

La ilustración siguiente (Fig. 35) muestra un personaje cuya mano derecha mutilada, parece mostrar una gran copa en cuyo interior se encuentra algo que observado con detalle resulta ser una cara infantil llena de candor. Su significación es clara de acuerdo con otras representaciones análogas, como la que señala Charpentier en un entrelapso de la Iglesia de Saint-Loup-de-Naud³⁵. Se trata del Santo Grial y la Piedra. Efectivamente, ésta se simboliza habitualmente mediante un niño de atractivo aspecto³⁶. Por otra parte, el Santo Grial es motivo muy vinculado a la región aragonesa y que, independientemente de otros aspectos, tiene un simbolismo alquímico: el recipiente donde se obtiene la Piedra. Este relieve pertenece al coro de la Catedral de la Seo terminado a principios del siglo XV, pues bien, en el trascoro plateresco aparece un relieve prácticamente idéntico, lo que demuestra que el motivo perdura a través del tiempo.

La figura 36 es el Bafomet de los templarios en una de sus formas más completas y que mejor se adaptan a la descripción que se tiene del mismo.

De él ha escrito Fulcanelli³⁷: “Se componía de un triángulo isósceles con el vértice dirigido hacia abajo, jeroglífico del agua... Un segundo triángulo semejante, invertido con relación al primero, pero más pequeño, se inscribía en el centro y parecía ocupar el espacio reservado a la nariz en el rostro humano. Simbolizaba el fuego. En la base invertida del gran triángulo del agua (en la parte superior), se apoyaba un signo gráfico semejante a la letra H de los latinos *eta* de los griegos, pero más ancha y cuyo vástago central cortaba un círculo por la mitad. En estenografía hermética, este signo indica el *Espíritu universal*. En el interior del gran triángulo, un poco por encima y a cada lado del triángulo de fuego, se veía a la izquierda, el círculo lunar con el creciente inscrito y a la derecha, el círculo solar de centro aparente. Estos circulitos se hallan dispuestos a la manera de los ojos. Finalmente, soldada a la base del triangulito interno, la cruz en la base del globo completa así el doble jeroglífico del azufre, principio activo, asociado al mercurio, principio pasivo y disolvente de todos los metales. A menudo, un sector mayor o menor del círculo situado en lo alto del triángulo vertical aparecía cruzado por rayas... expresión de la radiación luminosa...

Así presentado, el *baфомet* afectaba una forma animal grosera”.

Observando la figura y el esquema de líneas que se ha colocado junto a ella se pueden reconocer los elementos descritos con mayor fidelidad incluso, que la figura a que Fulcanelli aplica la presentè descripción. Únicamente falta la mitad del círculo correspondiente al Espíritu universal que por otra parte, aparece representado con doble símbolo³⁸, y la cruz situada en la parte inferior del símbolo del mercurio, aparece como un garabato y no como cruz bien formada.

Finalmente presentamos tres figuras que forman una secuencia con sentido completo. La primera se encuentra en la parte exterior del trascoro de La Seo, en el lado correspondiente al evangelio. *Un joven levanta una cortina* mostrando una puerta con ademán de invitar a penetrar en el recinto. Se puede preguntar, ¿cuál es la finalidad de la invitación? Sobre la puerta se encuentra el relieve que aparece en la figura 38. Puede interpretarse en un sentido religioso o buscar su sentido esotérico. Colocado entre otros relieves que representan escenas del martirio de Santo Dominguito de Val, su interpretación más obvia nos dice que corresponde a la invención del cuerpo mutilado del pequeño mártir.

El paisaje representa la ciudad de Zaragoza a orillas del Ebro, puede verse el puente de Piedra y la pasarela que se encontraba frente a la denominada Puerta del Sol. En el suelo, en primer término, se encuentra un cuerpo decapitado. Un campesino recibe la indicación de un ángel que le seña-

la, no el cuerpo del mártir, sino unas estrellas que aparecen en la parte superior y que constituyen el punto más llamativo y centro de todo el conjunto. Además hay una circunstancia difícilmente explicable: todo el relieve está invertido de derecha a izquierda y solamente deshaciendo esta inversión corresponde a la topografía del lugar; esta inversión parece indicar un sentido oculto. Por otra parte, la muerte de niños inocentes se ha considerado como una de las operaciones de la Gran Obra; así uno de los alquimistas más autorizados en iconografía alquímica: Nicolas Flamel escribe³⁹: “Y que el primer agente... no se puede fijar... si no es por medio de una larga decocción en una sangre muy pura de niños pequeños”, y más adelante sigue: “Los Filósofos llaman sangre al espíritu mineral y que está en los metales, principalmente en el Sol, la Luna y el Mercurio”. El mismo simbolismo utiliza Fulcanelli cuando escribe⁴⁰: “El Espíritu Universal... constituye el principio y agente eficaz de todas las tinturas metálicas. Pero este Espíritu, esta sangre roja de niños”.

Por todo ello el sentido esotérico u oculto de esta figura corresponde al Espíritu Universal, ese agente primero que necesitan los alquimistas para comenzar la Obra y que se encuentra en los tres metales citados por Flamel y que aparecen simbolizados por esas tres estrellas de seis puntas (signos metálicos) que constituyen el centro de atención del cuadro.

El niño de la cortina invita pues, a penetrar en el campo de la Alquimia. Prosiguiendo nuestro camino en la dirección comenzada se entra en el coro de La Seo y continuando en línea recta se sale por la puerta lateral opuesta (la que corresponde al lado de la epístola) sobre la que existe un tragaluz cuya embocadura tiene la forma que se representa en la figura 39. Esta es un compuesto de tres símbolos que son clásicos en la Alquimia operativa: El pentágono representativo del atamor u horno alquímico, una V cubierta por otra invertida, cuyo conjunto simboliza el destilador y la X que representa el crisol. Ello parece indicarnos que prosiguiendo por el camino antes indicado se alcanza la práctica de la Alquimia.

Inmediatamente debajo de esta imagen hay un relieve representando el tribunal de la Inquisición. ¿Puede ser una advertencia?

A lo largo de esta breve exposición que hemos realizado de algunas imágenes alquímicas se puede observar que⁴¹ “el arte alquímico es un arte para iniciados, que necesita la posesión de unas claves, para conocer ciertos símbolos, como por ejemplo el Lobo que simboliza el antimonio o el Pollo que corresponde al fermento”. Estos símbolos en parte corresponden a ideas generales, lo que Mircea Eliade o Carl Jung consideran como constituye el “inconsciente colectivo”, pero otras son muy específicas. De ambos, exis-

te en la arquitectura religiosa un rico acervo y ha sido mi intención darlos a conocer, si lo he conseguido en alguna medida considero que mi trabajo no ha sido vano.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 12.

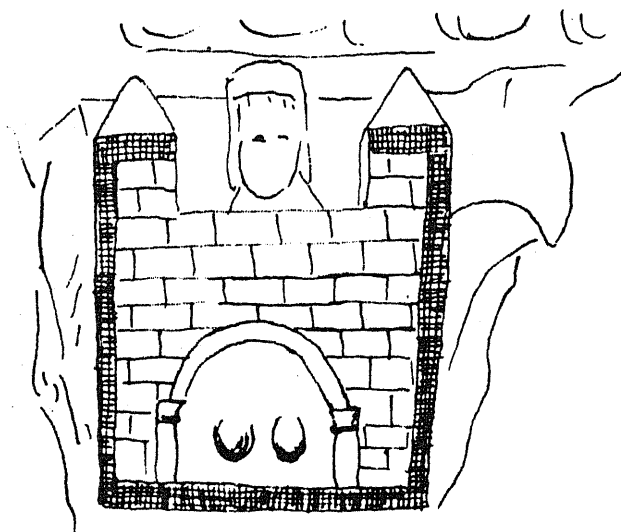


Fig. 13.



Fig. 14.



Fig. 15.



Fig. 16.



Fig. 17.

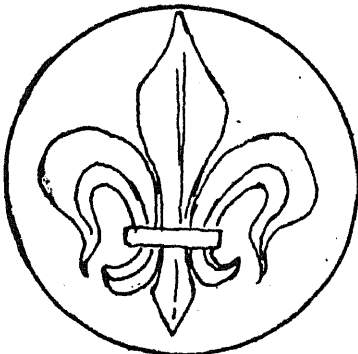


Fig. 18

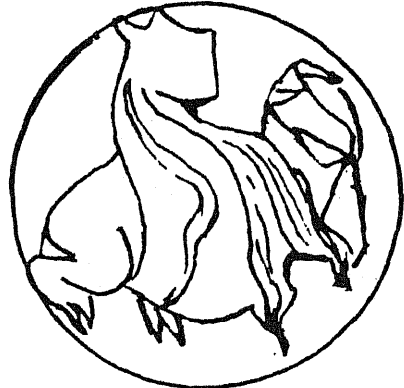


Fig. 19.



Fig. 20.



Fig. 21.



Fig. 22..



Fig. 23.



Fig. 24.



Fig. 25.



Fig. 26.

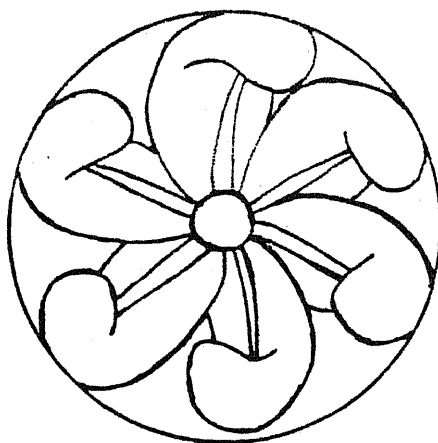


Fig. 27.



Fig. 28.



Fig. 29.



Fig. 30.



Fig. 31.



Fig. 32.

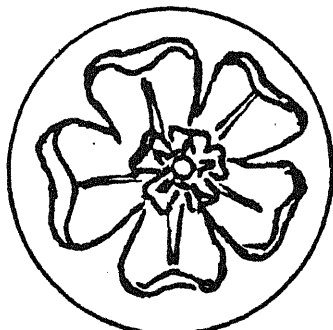


Fig. 33.

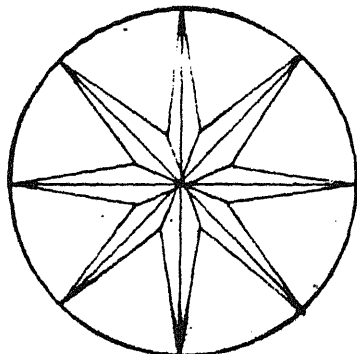


Fig. 34.



Fig. 35.

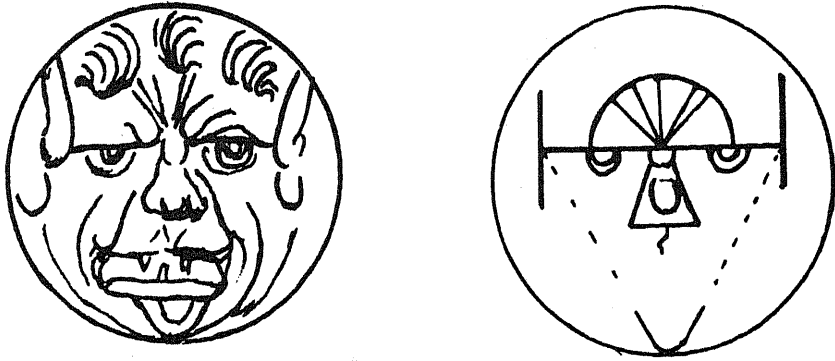


Fig. 36.

SIMBOLOS CONTENIDOS EN EL BAFOMET

Agua	▽	
Fuego	△	
Espíritu Universal	⊖	⊗
Círculo lunar	☾	
Círculo solar	☉	
Azufre	⚱	
Mercurio	☿	

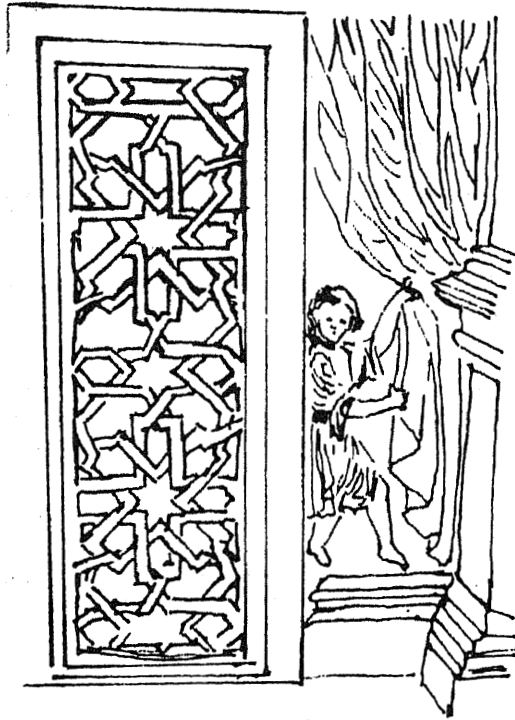


Fig. 37.

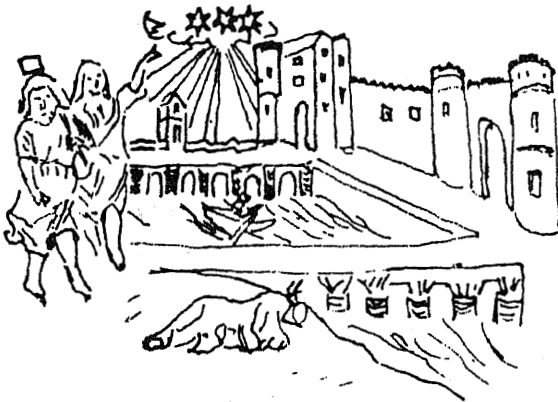


Fig. 38.

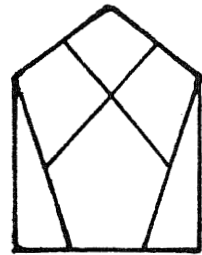


Fig. 39.

PROCEDENCIA DE LAS IMAGENES

Las figuras 1, 2, 3, 8, 11, 12, 23, 24, 31 y 35 proceden del coro de La Seo, de Zaragoza. La primera es una figura tallada en el guardapolvo de la sillería y las restantes se encuentran en los sillones corales.

Las figuras 6, 37, 38 y 39 proceden del transcoro de la citada Catedral.

Las figuras números 4, 5, 7, 9, 10, 22, 25, 26 se encuentran en el coro de la Iglesia de San Pablo, de Zaragoza.

La figura 13 es un capitel de San Juan de la Peña.

Las figuras 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34 y 36, son relieves procedentes de la Colegiata de Santa María de Bolea (Huesca).

BIBLIOGRAFIA

- 1 READ, J., *Por la Alquimia a la química*. Aguilar, Madrid (1960), pág. 14.
- 2 LENNEP, J.V., *Arte y Alquimia*. Editora Nacional, Madrid (1978), pág. 9.
- 3 ATIENZA, J.G., *La meta secreta de los templarios*. Martínez Roca. Barcelona (1979), pág. 112.
- 4 Ibid. pág. 114.
- 5 HOLMYARD, E.J., *La prodigiosa Historia de la Alquimia*, Guadiana S.A., Madrid (1970), pág. 19.
- 6 READ, op. cit., pág. 101.
- 7 LLIOPOULOSO, J., *La Recherche*, 10, pág. 481., mayo, 1979.
- 8 LEISCESTER, H.M., *Panorama histórico de la química*. Alhambra, Madrid (1967) pág. 91.
- 9 CHARPENTIER, L., *El Misterio de Compostela*. Plaza Janes, Barcelona (1971), pág. 149.
- 10 FLAMEL, N., *El libro de las figuras jeroglíficas*. Obelisco, S.A., Barcelona (1982), pág. 14.
- 11 FULCANELLI, *Moradas Filosóficas*. Plaza & Janes, Barcelona (1989), pág. 263.
- 12 LENNEP, op. cit. pág. 227.
- 13 BURCKHARDT, T., *Alquimia*. Plaza & Janes, Barcelona (1972), pág. 167.
- 14 FULCANELLI, op. cit. pág. 385.
- 15 Ibid., pág. 170.
- 16 TAYLOR, F.S., *La Alquimia y los alquimistas*. A.H.R., Barcelona (1976), pág. 169.
- 17 CHARPENTIER, L. op. cit. pág. 142.
- 18 Ibid., pág. 43.
- 19 BURCKHARDT, op. cit., pág. 140.
- 20 HUYNEN, J., *El enigma de las vírgenes negras*. Plaza & Janes, Barcelona, (1977), pág. 123.
- 21 TAYLOR, F.S., op. cit., pág. 172.
- 22 CIRLOT, J.E. *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona (1978), pág. 424.
- 23 BURCKHARDT, op. cit. pág. 167.

- 24 FULCANELLI, *El misterio de las catedrales*. Plaza & Janes, Barcelona (1969), pág. 159.
- 25 KLOSSOWSKI DE ROLA, S., *Seuil*, (1974), figura 36.
- 26 FULCANELLI, *Moradas filosóficas*, pág. 366.
- 27 HOLYMARD, op. cit. lám. 33.
- 28 FULCANELLI, *Misterio de las Catedrales*, pág. 206.
- 29 FULCANELLI, *Moradas filosóficas*, pág. 36.
- 30 *Ibid.*, pág. 227.
- 31 KLOSSOWKY, op. cit. lámina 2.
- 32 RANQUE, G., *La piedra filosófica*. Plaza & Janes, Barcelona (1977), pág. 125.
- 33 HOLYMARD, op. cit., lám. 14.
- 34 FULCANELLI, *Moradas filosóficas*, pág. 34.
- 35 CHARPENTIER, L. *El enigma de la catedral de Chartres*. Plaza & Janes, Barcelona (1970), pág. 165.
- 36 HUYNEN, op. cit. pág. 114.
- 37 FULCANELLI, *Moradas filosóficas*, pág. 175.
- 38 BURCKHARDT, T., *La civilización hispano-árabe*. Alianza Editorial, S.A., Madrid (1977), pág. 166.
- 39 FLAMEL, op. cit. pág. 13.
- 40 FULCANELLI, *El misterio de las catedrales*, pág. 161.
- 41 LENNEP, op. cit. pág. 261.