



EL MISTERIO DE LAS CATEDRALES

Fulcanelli



De Wikipedia, la enciclopedia libre

Fulcanelli es el seudónimo de un autor desconocido de libros de alquimia del siglo XX. Se han lanzado diversas especulaciones sobre la personalidad o grupo que se oculta bajo el seudónimo.

Es mucho lo que se ha escrito sobre la vida de este personaje, pero la mayor parte de sus biografías están basadas en testimonios inciertos, pues al parecer ocultaba expresamente toda información sobre su persona, propiciando la circulación de infinidad de rumores. Algunos han especulado sobre su posible nacimiento en 1877 en Villiers-le-Bel (Francia) y su muerte en la pobreza en París el año 1932.

Fulcanelli se movió hasta los años veinte del siglo pasado por Francia y ocasionalmente por España, País Vasco, Sevilla (Andalucía) y Barcelona. Para algunos era un personaje de vasta erudición con importantes contactos y relaciones con círculos selectos e influyentes, como Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, arquitecto y restaurador de catedrales góticas francesas, con quién compartió su admiración y estudio por el arte gótico, lo que le permitió interpretar con éxito el papel que la alquimia juega en las esculturas que adornan estas construcciones, muy especialmente las impresionantes representaciones en las gigantescas catedrales góticas (relieves, portadas, escultura, suelo, vidrieras).

La identidad de Fulcanelli, está por dilucidar. Incluso podría ser un **seudónimo** de un colectivo de alquimistas. El nombre de Fulcanelli parece estar relacionado mediante la **cábala fonética** con **Vulcano-Hélios** o bien con **Vulcano-Hellé**.

Jacques Bergier menciona en su libro "El retorno de los brujos" que Fulcanelli y otro alquimista se dedicaron a visitar a los más conocidos físicos nucleares entre las dos Guerras Mundiales. Ambos describieron somera pero muy gráficamente en qué consistía un reactor nuclear y advirtieron de los peligros de las sustancias subproductos de las reacciones. Esto pasó sin mayores atenciones respecto de los científicos hasta que **Fermi** logró la primera reacción en cadena. Alguno de los visitados recordó, entonces, la conversación mantenida con alguno de los dos supuestos alquimistas y comunicó la historia a los servicios de inteligencia correspondientes. Inmediatamente los servicios aliados comenzaron la búsqueda de ambos personajes. Fulcanelli fue imposible de encontrar, mientras que la otra persona resultó fusilada en el norte de África por ser colaboradora de los alemanes. Es muy difícil hallar pruebas de tales cosas, más allá del texto del libro antecitado. Jacques Bergier fue ayudante del físico francés **Louis de Broglie** y formó parte de la inteligencia de los Aliados.

Si esto es cierto, es improbable que Fulcanelli fuera un científico conocido, pues hubiera sido reconocido por algún colega.

A partir de la búsqueda de estos dos personajes y del comienzo de la carrera hacia la construcción de una bomba nuclear los servicios de inteligencia compraron cualquier libro de alquimia que se pusiera a su alcance. No hay comprobación oficial a nivel público de estos relatos, pero tampoco ninguna desmentida conocida.

Obra

Fue autor de tres obras cumbres de la alquimia:

- *El misterio de las catedrales y la interpretación esotérica de los símbolos herméticos* (Le Mystère des Cathédrales), escrito en 1922 y publicado en París en 1929.
- *Las moradas filosóficas y el simbolismo hermético en sus relaciones con el arte sagrado y el esoterismo de la gran obra* (Les Demeures Philosophales), publicado en París en 1930.

Para algunos pudo haber muerto en un desván de la calle *Rochechouart* de París sin terminar el tercero y último libro que iba a ser el colofón de su obra: *Finis Gloriam Mundi*, título inspirado en una pintura del pintor sevillano **Juan de Valdés Leal** que en la actualidad está colgada en la iglesia sevillana del **Hospital de la Caridad**. En ese libro se completaría la revelación del misterio alquímico o *verbum dimissum* (La palabra perdida) dando respuesta a los miles de años de búsqueda de los alquimistas.

EL MISTERIO DE LAS CATEDRALES

I

La más fuerte impresión de nuestra primera juventud -teníamos a la sazón siete años-, de la que conservamos todavía vívido un recuerdo, fue la emoción que provocó, en nuestra alma de niño, la vista de una catedral gótica. Nos sentimos inmediatamente transportados, extasiados, llenos de admiración, incapaces de sustraernos a la atracción de lo maravilloso, a la magia de lo espléndido, de lo

inmenso, de lo vertiginoso que se desprendía de esta obra más divina que humana.

Después, la visión se transformó; pero la impresión permanece. Y, si el hábito ha modificado el carácter vivo y patético del primer contacto, jamás hemos podido dejar de sentir una especie de arrobamiento ante estos bellos libros de imágenes que se levantan en nuestra plaza y que despliegan hasta el cielo sus hojas esculpidas en piedra.

¿En qué lenguaje, por qué medios, podríamos expresarles nuestra admiración, testimoniarnos nuestro reconocimiento y todos los sentimientos de gratitud que llena nuestro corazón, por todo lo que nos han enseñado a gustar, a conocer, a descubrir, esas obras maestras mudas, esos maestros sin palabras y sin voz?

¿Sin palabras y sin voz? ¡Qué estamos diciendo! Si estos libros lapidarios tienen sus letras esculpidas -frases en bajos relieves y pensamientos en ojivas-, tampoco dejan de hablar por el espíritu imperecedero que se exhala de sus páginas. Más claros que sus hermanos menores -manuscritos e impresos-, poseen sobre éstos la ventaja de traducir un sentido único, absoluto, de expresión sencilla, de interpretación ingenua y pintoresca, un sentido expurgado de sutilezas, de alusiones, de equívocos literarios.

«La lengua de piedras que habla este arte nuevo -dice con gran propiedad J. F. Colfs (1)- es a la vez clara y sublime. Por esto, habla al alma de los más humildes como a la de los más cultos. ¡Qué lengua tan patética es el gótico de piedras! Una lengua tan patética, en efecto, que los cantos de un Orlando de Lasso o de un Palestrina, las obras para órgano de un Haendel o de un Frescobaldi, la orquestación de un Beethoven o de un Cherubini, o, lo que es todavía más grande, el sencillo y severo canto gregoriano, no hacen sino aumentar las emociones que la catedral nos produce por sí sola. ¡Ay de aquellos que no admiran la arquitectura gótica, o, al menos, compadezcámosles como a unos desheredados del corazón!»

Santuario de la Tradición, de la Ciencia y del Arte, la catedral gótica no debe ser contemplada como una obra únicamente dedicada a la gloria del cristianismo, sino más bien como una vasta concreción de ideas, de tendencias y de fe populares, como un todo perfecto al que podemos acudir sin temor cuando tratamos de conocer el pensamiento de nuestros antepasados, en todos los terrenos: religioso, laico, filosófico o social.

Las atrevidas bóvedas, la nobleza de las naves, la amplitud de proporciones y la belleza de ejecución, hacen de la catedral una obra original, de incomparable armonía, pero que el ejercicio del culto parece no tener que ocupar enteramente.

Si el recogimiento, bajo la luz espectral y policroma de las altas vidrieras, y el silencio invitan a la oración y predisponen a la meditación, en cambio, la pompa, la estructura y la ornamentación producen y reflejan, con extraordinaria fuerza, sensaciones menos edificantes, un ambiente más laico

(1) J. F. Colfs, *La Fil@n généalogique de toutes les Ecoles gothiques*, París, Baudry, 1884.

y, digamos la palabra, casi pagano. Allí se pueden discernir, además de la inspiración ardiente nacida de una fe robusta, las mil preocupaciones de la grande alma popular, la afirmación de su conciencia y de su voluntad propia, la

imagen de su pensamiento en cuanto tiene éste de complejo, de abstracto, de esencial, de soberano.

Si venimos a este edificio para asistir a los oficios divinos, si penetramos en él siguiendo los entierros o formando parte del alegre cortejo de las fiestas sonadas, también nos apretujamos en él en otras muchas y distintas circunstancias. Allí se celebran asambleas políticas bajo la presidencia del obispo; allí se discute el precio del grano y del ganado; los tejedores establecen allí la cotización de sus paños; y allí acudimos a buscar consuelo, a pedir consejo, implorar perdón. Y apenas si hay corporación que no haga bendecir allí la obra maestra del nuevo compañero y que no se reúna allí, una vez al año, bajo la protección de su santo patrón.

Otras ceremonias, muy del gusto de la multitud, celebrábanse también allí durante el bello período medieval. Una de ellas era la *Fiesta de los locos* -o de los sabios-, kermesse hermética procesional, que salía de la iglesia con su papa, sus signatarios, sus devotos y su pueblo -el pueblo de la Edad Media, ruidoso, travieso, bufón, desbordante de vitalidad, de entusiasmo y de ardor-, y recorría la ciudad... Sátira hilarante de un clero ignorante, sometido a la autoridad de *la Ciencia disfrazada*, aplastado bajo el peso de una indiscutible superioridad. ¡Ah, la Fiesta de los locos, con su carro *del Triunfo de Baco*, tirado por un centauro macho y un centauro hembra, desnudos como el propio dios, acompañado del gran Pan; carnaval obsceno que tomaba posesión de las naves ojivales! ¡Ninfas y náyades saliendo del baño; divinidades del Olimpo, sin nubes y sin enaguas: Juno, Diana, Venus y Latona, dándose cita en la catedral para oír misa! ¡Y qué misa! Compuesta por el iniciado Pierre de Corbeil, arzobispo de Sens, según un ritual pagano, y en que las ovejas de 1220 lanzaban el grito de gozo de las bacanales: ¡Evohé! ¡Evohé!, y los hombres del coro respondían, delirantes:

Haec est clara dies clararum clara dierum!

Haec est festas dies festarum festa dierum! (2)

Otra era la *Fiesta del asno*, casi tan fastuosa como la anterior, con la entrada triunfal, bajo los arcos sagrados, de *maitre Alibororn*, cuya pezuña hollaba antaño el suelo judío de Jerusalén. Nuestro glorioso Cristóforo era honrado en un oficio especial en que se exaltaba, después de la epístola, *ese poder asnal que ha valido a la Iglesia el oro de Arabia, el incienso y la mirra del país de Saba* Parodia grotesca que el sacerdote, incapaz de comprender, aceptaba en silencio, inclinada la frente bajo el peso del ridículo que vertían a manos llenas aquellos *burladores del país de Saba, o Caba*, ¡los cabalistas en persona! Y es el propio cincel de los *maestros imaginemos* de la época, el que nos confirma estos curiosos regocijos. En efecto, en la nave de Nôtre-Dame de Estrasburgo, escribe Witkowski (3), «el bajorrelieve de uno de los capiteles de las grandes columnas reproduce una procesión satírica en la que vemos un cerdito, portador de un acetre, seguido de asnos revestidos con hábitos sacerdotales y de monos provistos de diversos atributos de la religión, así como una zorra encerrada en una urna. Es la *Procesión de la zorra* o de la *Fiesta del asno*». Añadamos que una escena idéntica, iluminada, figura en el folio 40 del manuscrito núm. 5.055 de la Biblioteca Nacional.

Había, en fin, ciertas costumbres chocantes que traslucen un sentido hermético a menudo muy duro,

que se repetían todos los años y que tenían por escenario la iglesia gótica, como la *Flagelación del Aleluya*, en que los monaguillos arrojaban, a fuertes

latigazos, sus *sabots* (4) zumbadores fuera de las naves de la catedral de Langres; el *Entierro del Carnaval*; *la Diablería de Chaumont*; las procesiones y banquetes

(2) ¡Este día es célebre entre los días célebres!

¡Este día es de fiesta entre los días de fiesta!

(3) G. J. Witkowski, *L'Art profane á l'Eglise*. Extranjero. París, Schemit, 1908, página 35.

(4) Trompo con perfil de *Tau o Cruz*. En cábala, *sabot* equivale a *cabot o chabot*, el *chat botié* (gato con botas) de los *Cuentos de la Madre Oca*. El roscón de Reyes contiene a veces un *sabot* en vez de un haba.

de la *Infantería de Dijon*, último eco de la Fiesta de los locos, con su *Madre loca*, sus diplomas rabelesianos, su estandarte en el que dos hermanos, con la cabeza gacha, se divertían mostrando *las nalgas*; el singular *Juego de pelota*, que se disputaba en la nave de San Esteban de la catedral de Auxerre y desapareció allá por el año 1538; etcétera.

II

La catedral es el refugio hospitalario de todos los infortunios. Los enfermos que iban a Nôtre-Dame de París a implorar a Dios alivio para sus sufrimientos permanecían allí hasta su curación completa. Se les destinaba una capilla, situada cerca de la segunda puerta y que estaba iluminada por seis lámparas. Allí pasaban las noches. Los médicos evacuaban sus consultas en la misma entrada de la basílica, alrededor de la pila del agua bendita. Y también allí celebró sus sesiones la Facultad de Medicina, al abandonar la Universidad, en el siglo XIII, para vivir independiente, y donde permaneció hasta 1454, fecha de su última reunión, convocada por Jaeques Desparts.

Es asilo inviolable de los perseguidos y sepulcro de los difuntos ilustres. Es la ciudad dentro de la ciudad, el núcleo intelectual y moral de la colectividad, el corazón de la actividad pública, el apoteosis del pensamiento, del saber y del arte.

Por la abundante floración de su ornato, por la variedad de los temas y de las escenas que la adornan, la catedral aparece como una enciclopedia muy completa y variada -ora ingenua, ora noble, siempre viva- de todos los conocimientos medievales. Estas esfinges de piedra son, pues, educadoras, iniciadoras primordiales.

Este pueblo de quimeras erizadas, de juglares, de mamarrachos, de mascarones y de gárgolas amenazadoras -dragones, vampiros y tarascas-, es el guardián secular del patrimonio ancestral. El arte y la ciencia, concentrados antaño en los grandes monasterios, escapan del laboratorio, corren al edificio, se agarran a los campanarios, a los pináculos, a los arbotantes, se cuelgan de los arcos de las bóvedas, pueblan los nichos, transforman los vidrios en gemas preciosas, los bronceos en vibraciones sonoras, y se extienden sobre las fachadas en un vuelo gozoso de libertad y de expresión. ¡Nada más laico que el exoterismo de esta enseñanza! Nada más humano que esta profusión de imágenes originales, vivas, libres, movedizas, pintorescas, a veces desordenadas y siempre interesantes; nada más emotivo que estos múltiples testimonios de la existencia cotidiana, de los gustos, de los ideales, de los

instintos de nuestros padres; nada más cautivador, sobre todo, que el simbolismo de los viejos alquimistas, hábilmente plasmados por los modestos escultores medievales. A este respecto, Nôtre-Dame de París es, incontestablemente, uno de los ejemplares más perfectos, y, como dijo Víctor Hugo, «el compendio más cabal de la ciencia hermética, de la cual la iglesia de Saint-Jacques-la-Boucherie era un jeroglífico completo».

Los alquimistas del siglo XIV se reúnen en ella, todas las semanas, el día de Satumo, ora en el pórtico principal, ora en la puerta de san Marcelo, ora en la pequeña Puerta Roja, toda ella adornada de salamandras. Denys Zachaire nos dice que esta costumbre subsistía todavía en el año 1539, *los domingos y días festivos*, y Noël du Fail declara que *la gran reunión de tales académicos tenía lugar en Nôtre-Dame de Pads (1)*.

Allí, bajo el brillo cegador de las ojivas pintadas y doradas (2), de los cordones de los arcos, de los tímpanos de

(1) Noël du Fail, *Propos nistiques, balivemeries, contes et discours deu trapel* (c. X). París, Gosselin, 1842.

(2) En las catedrales, todo era dorado y pintado de vivos colores. El texto de Martyrius, obispo y viajero armenio del siglo xv, así lo atestigua. Dice este autor que el pórtico de Nôtre-Dame de París resplandecía como la entrada del paraíso. Campeaban en él el púrpura, el rosa, el azul, la plata y el oro. Todavía pueden descubrirse rastros de dorados en la cima del tímpano del pórtico principal. El de la iglesia de Saint-Germain-l'Auxerrois conserva sus pinturas, su bóveda azul constelada de oro.

figuras multicolores, cada cual exponía el resultado de sus trabajos o explicaba el orden de sus investigaciones. Se emitían probabilidades; se discutían las posibilidades; se estudiaban en su mismo lugar la alegoría del bello libro, y esta exégesis abstrusa de los misteriosos símbolos no era la parte menos animada de estas reuniones.

Siguiendo a Gobineau de Montluisant, Cambriel y *tutti quanti* vamos a emprender la piadosa peregrinación, a hablar con las piedras y a interrogarlas. ¡Lástima que sea tan tarde! El vandalismo de Soufflot destruyó en gran parte lo que en el siglo xvi podía admirar el alquimista. Y, si el arte debe mostrarse agradecido a los eminentes arquitectos Toussaint, Geffroy Dechaume, Boeswillwald, Viollet-le-Duc y Lassus, que restauraron la basílica odiosamente profanada por la Escuela, en cambio la Ciencia no recobrará jamás lo que perdió.

Sea como fuere, y a pesar de estas lamentables mutilaciones, los motivos que aún subsisten son lo bastante numerosos para que no tengamos que lamentar el tiempo y el trabajo que nos cueste la visita. Nos consideraremos satisfechos y pagados con creces de nuestro esfuerzo, si logramos despertar la curiosidad del lector, retener la atención del observador sagaz y demostrar a los amantes de lo oculto que no es imposible descubrir el sentido del arcano disimulado bajo la corteza petrificada del prodigioso libro mágico.

III

Ante todo, debemos decir unas palabras sobre el término *gótico*, aplicado al arte francés que impuso sus normas a todas las producciones de la Edad Media, y cuya irradiación se extiende desde el siglo xu al xv.

Algunos pretendieron, equivocadamente, que provenía de *los Godos*, antiguo pueblo de Alemania; otros creyeron que se llamó así a esta forma de arte, cuya originalidad y cuya extraordinaria singularidad era motivo de escándalo en los siglos xvii y xviii, en son de burla, dándole el sentido de *bárbaro*.- tal es la opinión de la escuela clásica, imbuida de los principios decadentes del Renacimiento.

Empero, la verdad, que brota de la boca del pueblo, ha sostenido y conservado la expresión *arte gótico*, a pesar de los esfuerzos de la Academia para sustituirla por la de *arte ojival*. Existe aquí un motivo oscuro que hubiera debido hacer reflexionar a nuestros lingüistas, siempre al acecho de etimologías. ¿Por qué, pues, han sido tan pocos los lexicólogos que han acertado? Por la sencilla razón de que la explicación debe buscarse en el *origen cabalístico* de la palabra más que en su *raíz literal*.

Algunos autores perspicaces y menos superficiales, impresionados por la semejanza que existe entre *gótico* y *goético*, pensaron que había de existir una relación estrecha entre el *Arte gótico* y el *Arte goético o mágico*.

Para nosotros, *arte gótico no es más que una deformación* ortográfica de la palabra *argótico*,

cuya homofonía es perfecta, de acuerdo con la *ley fonética* que rige, en todas las lenguas y sin tener en cuenta la ortografía, la cábala tradicional. La catedral es una obra de *arth goth* o de *argot*. Ahora bien, los diccionarios definen el *argot* como «una lengua particular de todos los individuos que tienen interés en comunicar sus pensamientos sin ser comprendidos por los que les rodean». Es, pues, una *cábala hablada*. Los *argotiers*, o sea, los que utilizan este lenguaje, son descendientes herméticos de los *argo-nautas*, los cuales mandaban la nave *Argos*, y hablaban la lengua *argótica* mientras bogaban hacia las riberas afortunadas de Cólquida en busca del famoso *Vellochino de Oro*. Todavía hoy, decimos del hombre muy inteligente, pero también muy astuto: *lo sabe todo, entiende el argot*. Todos los Iniciados se expresaban en *argot*, lo mismo que los truhanes de la *Corte de los milagros* -con el poeta Villon a la cabeza- y que los *Frimasons*, o francmasones de la Edad Media, «posaderos del buen Dios», que edificaron las obras maestras *argóticas* que admiramos en la actualidad. También ellos, estos *nautas* constructores, conocían el camino que conducía al Jardín de las Hespérides...

Todavía en nuestros días, los humildes, los miserables, los despreciados, los rebeldes ávidos de libertad y de independencia, los proscritos, los vagabundos y los nómadas, hablan el *argot*, este dialecto maldito, expulsado de la alta sociedad de los nobles, que lo son tan poco, y de los burgueses bien cebados y bienintencionados, envueltos en el armiño de su ignorancia y de su fatuidad. El *argot* ha quedado en lenguaje de una minoría de individuos que viven fuera de las leyes dictadas, de las convenciones, de los usos y del protocolo, y a los que se aplica el epíteto de *voyous*, es decir, *videntes*, y la todavía más expresiva de *hijos o criaturas del sol*. El arte gótico es, en efecto, el *art got o cot (Xo)*, el *arte de la Luz* o del Espíritu.

Alguien pensará, tal vez, que éstos son *simples juegos de palabras*. Lo admitimos de buen grado. Lo esencial es que guían nuestra fe hacia una certeza, hacia la verdad positiva y científica, clave del misterio religioso, y no la mantienen errante en el dédalo caprichoso de la imaginación. No hay, aquí abajo, casualidad, ni coincidencia, ni relación fortuita; todo está previsto, ordenado, regulado, y no nos corresponde a nosotros modificar a nuestro antojo la voluntad inescrutable del Destino. Si el sentido corriente de las

palabras no nos permite ningún descubrimiento capaz de elevarnos, de instruirnos, de acercarnos al Creador, entonces el vocabulario se vuelve inútil. El verbo, que asegura al hombre la superioridad indiscutible, la soberanía que posee sobre todo lo viviente, pierde entonces su nobleza, su grandeza, su belleza, y no es más que una triste vanidad. Sí; la lengua, instrumento del espíritu, vive por sí misma, aunque no sea más que el reflejo de la Idea universal. Nosotros no inventamos nada, no creamos nada. Todo está en todo. Nuestro microcosmos no es más que una partícula ínfima, animada, pensante, más o menos imperfecta, del macrocosmos. Lo que creemos descubrir por el solo esfuerzo de nuestra inteligencia existe ya en alguna parte. La fe nos hace presentir lo que es; la revelación nos da de ello la prueba absoluta. A menudo flanqueamos el fenómeno -léase milagro-, sin advertirlo, ciegos y sordos. ¡Cuántas maravillas, cuántas cosas insospechadas no descubriríamos, si supiésemos disecar las palabras, quebrar su corteza y liberar su espíritu, la divina luz que encierra! Jesús se expresó sólo en parábolas: ¿podemos negar la verdad que éstas enseñan? Y, en la conversación corriente, ¿no son acaso los equívocos, las sinonimias, los retruécanos o las asonancias, lo que caracteriza a las *gentes de ingenio*, felices de escapar a la tiranía de la *letra* y mostrándose, a su manera, cabalistas sin saberlo?

Añadamos, por último, que el *argot* es una de las formas derivadas de la *Lengua de los pájaros*, madre y decana de todas las demás, la lengua de los filósofos y de los *diplomáticos*. Es aquella cuyo conocimiento revela Jesús a sus apóstoles, al enviarles su espíritu, el *Espíritu Santo*. Es ella la que enseña el misterio de las cosas y descorre el velo de las verdades más ocultas. Los antiguos incas la llamaban *Lengua de Corte*, porque era muy empleada por los *diplomáticos*, a los que daba la clave de una *doble ciencia*, la ciencia sagrada y la ciencia profana. En la Edad Media, era calificada de *Gaya ciencia* o *Gay saber*, *lengua de los dioses*, *Diosa-Botella* (1). La Tradición afirma que los hombres la hablaban antes de la construcción de la *torre de Babel* (2), causa de su perversión y, para la mayoría, del olvido total de este idioma sagrado. Actualmente, fuera del *argot*, descubrimos sus características en algunas lenguas locales, tales como el picardo, el provenzal, etcétera, y en el dialecto de los gitanos.

Según la mitología, el célebre adivino Tiresias (3) tuvo un conocimiento perfecto de la *Lengua de los*

pájaros, que le habría enseñado Minerva, diosa de la *Sabiduría*. La compartió, según dicen, con *Tales de Mileto*, *Melampo* y *Apolonio de Tiana* (4), personajes imaginarios cuyos nombres hablan elocuentemente, en la ciencia que nos ocupa, y lo bastante claramente para que tengamos necesidad de analizarlos en estas páginas.

(1) *La vida de Gargantúa y de Pantagruel* de François Rabelais, es una obra esotérica, una novela de *argot*. El buen cura de Meudon se reveló en ella como un gran iniciado con ribetes de cabalista de primer orden.

(2) El *tour* (giro), la *tournure* *ba* empleada para *bel*.

(3) Tiresias, según dicen, había perdido la vista por haber revelado a los mortales los secretos del Olimpo. Sin embargo, vivió «siete, ocho o nueve edades de hombre» y fue, sucesivamente, ¡hombre y mujer!

(4) Filósofo cuya vida, llena de leyendas, de milagros y de hechos prodigiosos, parece muy hipotética. Nos parece que el nombre de este personaje casi fabuloso no es más que una imagen mito-hermética del compuesto, o *rebis*

filosofal logrado con la unión de hermano y hermana, de Gabritius y Beya, de *Apolo y Diana*. De ahí que no nos sorprendan, por ser de orden químico, las maravillas contadas por Filóstrato.

IV

Con raras excepciones, el plano de las iglesias góticas -catedrales, abadías o colegiadas- adopta la forma de una cruz latina tendida en el suelo. Ahora bien, *la cruz es el jeroglífico alquímico del crisol* (creuset), al que se llamaba antiguamente (en francés) *cruzoz crucible y croiset* (según Ducange, en el latín de la decadencia, *crucibulum, crisol*, tenía por raíz, *crux, crucis*, cruz).

Efectivamente, es en el crisol donde la materia prima, como el propio Cristo, sufre su Pasión; es en el crisol donde muere para resucitar después, purificada, espiritualizada, transformada. Por otra parte, ¿acaso el pueblo, fiel guardián de las tradiciones orales, no expresa la prueba terrenal humana mediante parábolas religiosas y símiles herméticos? -Llevar su cruz, subir al Calvario, *pasar por el crisol* de la existencia, son otras tantas alocuciones corrientes donde encontramos idéntico sentido bajo un mismo simbolismo.

No olvidemos que, alrededor de la *cruz luminosa* vista en sueños por Constantino, aparecieron estas palabras proféticas que hizo pintar en su *labarum*: *In hoc signo vinces; vencerás por este signo*. Recordad también, hermanos alquimistas, que *la cruz tiene la huella de los tres clavos* que se emplearon para inmolar al Cristo-materia, imagen de las tres purificaciones por el hierro y por el fuego. Meditad igualmente sobre este claro pasaje de san Agustín en su *Diálogo con Trifón* (*Dialogus cum Tryphone*, 40): «El misterio del cordero que Dios había ordenado inmolar en Pascua -dice- era *la figura* del Cristo, con la que los creyentes pintan sus moradas; es decir, a ellos mismos, por la fe que tienen en Él. Ahora bien, *este cordero* que la ley ordenaba que *fuera asado entero era el símbolo de la cruz* que el Cristo debía padecer. Pues el cordero, para ser asado, es colocado de manera que parece una cruz: una de las ramas lo atraviesa de parte a parte, desde la extremidad inferior hasta la cabeza; la otra le atraviesa las espaldillas, y se atan a ella las patas anteriores del cordero (*el griego dice., las manos, XE¿PC:9*).»

La cruz es un símbolo muy antiguo, empleado desde siempre, en todas las religiones, en todos los pueblos, y erraría quien la considerase como un emblema especial del cristianismo, según ha demostrado cumplidamente el abate Ansault (1). Diremos incluso que el plano de los grandes edificios religiosos de la Edad Media, con su adición de un ábside semicircular o elíptico soldado al coro, adopta la fonna del signo hierático egipcio de la *cruz ansada* que se lee *ank* y designa la *vida universal* oculta en las cosas. Podemos ver un ejemplo de ello en el museo de Saint-Germain-en-Laye, en un sarcófago cristiano procedente de las criptas arlesianas de Saint-Honorat. Por otra parte, el equivalente hermético del signo *ank* es el emblema de *Venus o Ciprina* (en griego, *Kv7rpLg*, o sea, la impura), el cobre vulgar que algunos, para velar todavía más su sentido, han traducido por *bronce* y latón. «Blanquea el latón y quema tus libros», nos repiten todos los buenos autores, *Kv7rpo@* es la misma palabra que *Y,ov(ppog*, es decir, *azufre*, el cual, en este caso, tiene la significación de estiércol, fiemo, excremento, basura. «El sabio encontrará nuestra piedra hasta en el estiércol -escribe el Cosmopolita-, mientras que el ignorante no podrá creer que se encuentre en el oro.»

Y es así como el plano del edificio cristiano nos revela las cualidades de la materia prima, y su

preparación, por el *signo de la Cruz*, lo cual, para los alquimistas, tiene por resultado la obtención de la *Primera piedra*, piedra angular

(1) Abate Ansault, *La Croix avant Jésus-Crig* París, V. Retaux, 1894.

de la Gran Obra filosofal. Sobre esta *piedra* edificó Jesús su iglesia; y los francmasones medievales siguieron simbólicamente el ejemplo divino. Pero, antes de ser tallada para servir de base a la obra de arte gótica, y también a la obra de arte filosófica, dábase a menudo a la piedra bruta, impura, material y grosera, la *imagen del diablo*.

Nótre-Dame de París poseía un jeroglífico semejante, que se encontraba bajo la tribuna, en el ángulo del recinto del coro. Era una figura de diablo, que abría una boca enorme, en la cual apagaban los fieles sus cirios; de suerte que el bloque esculpido aparecía manchado de cera y de negro de humo. El pueblo llamaba a esta imagen *Maistre Pierre du Coignet*, cosa que no dejaba de confundir a los arqueólogos. Ahora bien, esta figura, destinada a representar la materia inicial de la Obra, humanizada bajo el aspecto de *Lucifer (portador de luz, la estrella de la mañana)*, era el símbolo de nuestra *piedra angular, la Piedra del rincón, la piedra maestra del rincón*. «La piedra que los constructores rechazaron -escribe Amyraut (2)- ha sido convertida en la *piedra maestra del ángulo*, sobre la que descansa toda la estructura del edificio; pero es también escollo y piedra de escándalo, contra la cual tropiezan para su desgracia.» En cuanto a la talla de esta piedra angular -queremos decir su preparación-, podemos verla expresada en un bello bajo relieve de la época, esculpido en el exterior del edificio, en una capilla del ábside, del lado de la calle del Cloître-Nótre-Dame.

(2) M. Amyraut, *Paraphrase de la Pretwre Epitre de saint Pierre* (c. ii, v. 7). Saumur, Jean Lesnier, 1646, pág. 27.

V

Así como se reservaba al *tallista de imágenes* la decoración de las partes salientes, se confiaba al ceramista la ornamentación del suelo de las catedrales. Éste era generalmente enlosado o embaldosado con placas de tierra cocida pintadas y recubiertas de un esmalte plumífero. Este arte había adquirido en la Edad Media bastante perfección para asegurar a los temas historiados la variedad suficiente de dibujo y colorido. Se utilizaban también pequeños cubos multicolores de mármol, a la manera de los mosaicos bizantinos. Entre los mitos más frecuentemente empleados, conviene citar los laberintos, que se trazaban en el suelo, en el punto de intersección de la nave y el crucero. Las iglesias de Sens, de Reims, de Auxerre, de Saint-Quentin, de Poitiers y de Bayeux han conservado sus laberintos. En la de Amiens, observábase, en el centro, una gran losa en la que se había incrustado una barra de oro y un semicírculo del mismo metal, representando la salida del sol en el horizonte. Más tarde se sustituyó el sol de oro por un sol de cobre, el cual desapareció a su vez, para no ser ya reemplazado. En cuanto al laberinto de Chartres, vulgarmente llamado *la lieue (por le lieu, el lugar)* y dibujado sobre el pavimento de la nave, se compone de toda una serie de círculos concéntricos que se repliegan unos en otros con infinita variedad. En el centro de esta figura, veíase antaño el combate de Teseo contra el Minotauro. Nueva prueba, pues, de la infiltración de temas paganos en la iconografía cristiana y, en consecuencia, de un sentido mito-hermético evidente. Sin embargo, sería imposible establecer relación alguna entre estas imágenes y las famosas construcciones de la antigüedad, los laberintos de Grecia y de Egipto.

El laberinto de las catedrales, o *laberinto de Salomón*, es, nos dice Marcellin Berthelot (1), «una figura cabalística que se encuentra al principio de ciertos manuscritos alquímicos y que forma parte de las tradiciones mágicas atribuidas al nombre de Salomón. Es una serie de círculos concéntricos, interrumpidos en ciertos puntos, de manera que forman un trayecto chocante e inextricable».

La imagen del laberinto se nos presenta, pues, como emblemático del trabajo entero de la Obra, con sus dos mayores dificultades: la del camino que hay que seguir para llegar al centro -donde se libra el rudo combate entre las dos naturalezas-, y la del otro camino que debe enfilarse el artista para salir de aquél.. Aquí es donde necesita el *hilo de Ariadna* si no quiere extraviarse en los meandros de la obra y verse incapaz de encontrar la salida.

Lejos de nuestra intención escribir, como hizo Batsdorff, un tratado especial para explicar lo que es

este *hilo de Ariadna*, que permitió a Teseo cumplir su misión. Pero sí pretendemos, apoyándonos en la cábala, proporcionar a los investigadores sagaces algunos datos sobre el valor simbólico del famoso mito.

Ariane es una forma de *ariagne* (araña), por metátesis de la *i*. En español, la ñ equivale a la *gn*;

apaxv-q (araña) puede, pues, leerse *arahné, arahni, arahgne*. ¿Acaso nuestra alma no es la araña que teje nuestro propio cuerpo? Pero esta palabra exige todavía otras formaciones. El verbo ALP(O) significa *tomar, asir, arrastrar, atraer*, de donde se deriva *alpnv, lo que toma, ase, atrae*. Así, pues, *azp?7v* es el *imán*, la virtud encerrada en el cuerpo que los sabios llaman su *magnesia*.

Prosigamos. En provenzal, el hierro se llama *aran e iran*, según los diferentes dialectos. Es el *Hiram* masónico, el divino Aries el *arquitecto del Templo de Salomón*. Los felibres llaman

(1) *La Grande Encyclopédie*. Art. Labyrinthe, t. XXI, pág. 703.

a la araña: *aragno e iragno, airagno*, en picardo, se dice *arégni*. Cótéjese todo esto con el griego Ζῆνπog, hierro e imán. Esta palabra tiene ambos sentidos. Pero aún hay más. El verbo *apva>* expresa el *orlo de un astro que sale del mar*: de donde se deriva *apvav (aryan), el astro que sale del mar, que se levanta; apvczv, o ariane*, es, pues, el *Oriente*, por permutación de vocales. Además, *apvw* tiene también el sentido de *atraer, luego, apvav* es también el *imán*. Si volvemos ahora a λῆ8i7pog, origen del latino *sidus, sideris, estrella*, reconoceremos a nuestro *aran, iran, airan* provenzal, el *czvav* griego, el *sol que sale*.

Ariadna, la araña mística, escapada de Amiens, sólo dejó sobre el pavimento del coro la huella de su tela...

Recordemos, de paso, que el más célebre de los laberintos antiguos, el de Cnosos, en Creta, descubierto en 1902 por el doctor Evans, de Oxford, era llamado *Absolum*. Y observemos que este término se parece mucho a *absoluto*, que es el nombre con que los alquimistas antiguos designaban la piedra filosofal.

Todas las iglesias tienen el ábside orientado hacia el sudeste; la fachada, hacia el noroeste, y el crucero, que forma los brazos de la cruz, de nordeste a sudoeste. Es una orientación invariable, establecida a fin de que fieles y profanos, al entrar en el templo por Occidente y dirigirse en derechura al santuario, miren *hacia donde sale el sol*, hacia Oriente, hacia Palestina, cuna del cristianismo. Salen de las tinieblas y se encaminan a la luz.

Como consecuencia de esta disposición, uno de los tres rosetones que adornan el crucero y la fachada principal no está nunca iluminado por el sol; es el rosetón septentrional, que luce en la fachada izquierda del crucero. El segundo resplandece al sol de mediodía; es el rosetón meridional, que se abre en el extremo derecho del crucero. El último se ilumina bajo los rayos colorados del sol poniente; es el gran rosetón, el de la fachada principal, que aventaja a sus hermanos laterales en dimensiones y en esplendor. De esta manera se suceden, en las fachadas de las catedrales góticas, los colores de la Obra, según una evolución circular que va desde las tinieblas -representadas por la ausencia de luz y el color negro- a la perfección de la luz rubicunda, pasando por el color blanco, considerado como «intermedio entre el negro y el rojo».

En la Edad Media, el rosetón central se llamaba *Rota*, la rueda. Ahora bien, la *rueda* es el jeroglífico alquímico del tiempo necesario para la cocción de la materia filosófica y, por ende, de la propia cocción. El fuego mantenido, constante e igual, que el artista alimenta noche y día en el curso de esta operación, se llama, por esta razón, *fuego de rueda*. Sin embargo, además del calor necesario para la licuefacción de la piedra de los filósofos, se necesita un segundo agente, llamado *fuego secreto o filosófico*. Es este último *fuego*, excitado por el calor vulgar, lo que hace *girar la rueda* y provoca los diversos fenómenos que el artista observa en *su redoma*:

Ve por este camino, no por otro, te advierto;

observa solamente *las huellas de mi rueda*.

Y para dar a todo una calor igual,

no subas ni descendas al cielo y a la tierra.

Si demasiado subes, el cielo quemarás;

si bajas demasiado, destruirás la tierra.

En cambio, si mantienes en medio tu carrera,

el avance es seguido y la ruta más segura (1).

El rosetón representa, pues, por sí solo, la acción del fuego y su duración. Por esto los decoradores medievales trataron de reflejar, en sus rosetones, los movimientos de la materia excitada por el fuego elemental, como así puede observarse en la fachada norte de la catedral de Chartres, en los rosetones de Toul (Saint-Gengoult), de Saint-Antoine de Compiègne, etc. En la arquitectura de los siglos XIV y XV, la

preponderancia del símbolo ígneo, que caracteriza claramente el último período del arte medieval, hizo que se diera al estilo de esta época el nombre de *Gótico flamígero*.

Ciertos rosetones, emblemáticos del compuesto, tienen un sentido particular que subraya todavía más las propiedades de esta *sustancia que el Creador selló* con su propia mano.

Este *sello mágico* le dice al artista que ha seguido el buen camino y que la mixtura ha sido preparada

según los cánones.

Es una figura radiada, de seis puntas (*digamma*), llamada *Estrella de los Magos*, que resplandece en

la superficie del

(1) De Nuysement, *Poème philosophic de la Vérité de la Phisique Minerale, en Traittez de l'Harmonie et Constitution generale du Vray SeL* París, Périer et Buisard, 1620 y 1621, pág. 254.

compuesto, es decir, encima del pesebre en que descansa Jesús, el *Niño-Rey*.

Entre los edificios que presentan rosetones estrellados de seis pétalos - reproducción del tradicional *Sello de Salomón* (2)- citaremos la catedral de Saint-Jean y la iglesia de Saint-Bonaventure, de Lyon (rosetones de las fachadas); la iglesia de Saint-Gengoult, de Toul; los dos rosetones de Saint-Vulfran, de Abbeville; la fachada de la Calende de la catedral de Rouen; el espléndido rosetón de la Sainte-Chapelle, etc.

Como este *signo* tiene el más alto interés para el alquimista -¿acaso no es el astro que le guía y que le anuncia el nacimiento del Salvador?-, conviene citar aquí ciertos textos que relatan, describen y explican su aparición. Dejaremos al lector el cuidado de establecer las comparaciones útiles, de coordinar las versiones, de aislar la verdad positiva, mezclada con la alegoría legendaria en estos fragmentos enigmáticos.

(2) La convalaria poligonal, vulgarmente llamada *Sello de Salomón* debe este apelativo a su tallo, cuya sección es estrellada, como el signo mágico atribuido al rey de los israelitas, hijo de David.

VII

Varrón, en sus *Antiquitates rerum humanarum*, recuerda la leyenda de Eneas, salvando a su padre y a sus penates de *las llamas de Troya*, y llegando, *después de largas peregrinaciones*, a los campos *Laurentinos* (1), *término de su viaje*. De ello nos da la razón siguiente:

Es quo de Troja est egressus AEneas, Veneris eum per diem quotidie stellam vidisse, donec ad agrum Laurentum veniret, in quo eam non vidit ulterius; qua recognovit terras esse fatales (2). (Cuando hubo partido de Troya, vio todos los días y durante el día, la estrella de Venus, hasta que llegó a los campos Laurentinos, donde dejó de verla, lo cual le dio a entender que aquéllas eran *las tierras señaladas por el Destino*.)

Veamos ahora una leyenda tomada de una obra que tiene por título *Libro de Set*, y que un autor del siglo vi relata en estos términos (3):

«He oído hablar a algunas personas de una Escritura que, aunque no muy cierta, no es contraria a la ley y se escucha más bien con agrado. Leemos en ella que existía un pueblo en el Extremo Oriente, a orillas del Océano, que

(1) Cabalísticamente, el *oro injerido*, injertado.

(2) Varro, en Servius, *AEneid*, t. III, pág. 386.

(3) *Opus iinperfectum ¿n Mattheum Hom II*, incorporado a las *Aeuvres de Saint Jean Chrysostome, Patr. grecque*, t. LVI, pág. 637.

poseía un Libro atribuido a Set, el cual hablaba de la aparición futura de esta estrella y de los presentes que había que llevar al Niño, cuya predicción se suponía transmitida por las generaciones de los Sabios, de padres a hijos.» Eligieron entre ellos a doce de los más sabios y mas aficionados a los misterios de los cielos, y se dispusieron a esperar esta estrella. Si moría alguno de ellos, su hijo o el más próximo pariente que esperaba lo mismo, era elegido para reemplazarlo.

»Les llamaban, en su lengua, *Magos*, porque glorificaban a Dios *en el silencio* y en voz baja.

»Todos los años, después de la recolección, estos hombres subían a un monte que, en su lengua, llamábase *monte de la Victoria*, en el cual había una *caverna abierta en 1a roca*, agradable por los riachuelos y los árboles que la rodeaban. Una vez llegados a este monte, se lavaban, oraban y alababan a Dios en silencio *durante tres días*, - esto lo hacían durante *cada generación*, siempre esperando, por si casualmente aparecía esta *estrella de dicha* durante su generación. Pero al fin *apareció, sobre este monte de la Victoria*, en forma de un *niño pequeño* y presentando la *figura de una cruz*, les habló, les *instruyó* y les ordenó que emprendieran el camino de Judea.

»La estrella les precedió, así, durante dos años, y ni el pan ni el agua les faltaron jamás en sus viajes.

»Lo que hicieron después, se explica en forma resumida en el Evangelio.»

Según otra leyenda, de época ignorada, la estrella tenía una forma diferente (4):

«Durante el viaje, que duró trece días, los Magos no tomaron descanso ni alimento; no sintieron necesidad de ello, y este período les pareció que no había durado más que un día. Cuanto más se acercaban a Belén, más intenso era el brillo de la estrella; *ésta tenía la forma de un águila*, volando a través de los aires y agitando sus alas; *encima veíase una cruz* »

La leyenda que sigue, titulada *De las cosas que ocurrieron en Persia, cuando el nacimiento de Cristo*, se atribuye a Julio

(4) *Apócrifos*, t. 11, pág. 469.

Africano, cronógrafo del siglo iii, aunque se ignora a qué época pertenece realmente (5):

«La escena se desarrolla en Persia, en un templo de Juno (Hp?79) construido por Círo. Un sacerdote anuncia que Juno ha concebido. -Todas las estatuas de

los dioses se ponen a bailar y a cantar al oír esta noticia. -*Desciende una estrella* y anuncia el nacimiento de un *Niño Principio y Fin* -Todas las estatuas caen de bruces en el suelo. -Los Magos anuncian que este Niño ha nacido en Belén y aconsejan al rey que envíe embajadores. -Entonces aparece *Baco* (*Áζovvuog*), que predice que este Niño arrojará a todos los falsos dioses. - Partida de los Magos, guiados por la estrella. Llegados a Jerusalén, anuncian a los sacerdotes el nacimiento del Mesías. -En Belén, saludan a María, hacen pintar por un esclavo hábil su retrato con el Niño, y lo colocan en su templo principal con esta inscripción: *A Júpiter Mitra* (*ΑΛζ I-ΙÁΛW*, *al dios sol*), *al Dios grande, al rey Jesús, lo dedica el Imperio de los persas.* »

«La luz de esta estrella, escribe san Ignacio (6), superaba la de todas las demás; su resplandor era inefable, y su novedad hacía que los que la contemplaban se quedaran mudos de estupor. *El sol, la luna y los otros astros formaban el coro de esta estrella.* »

Huginus de Barma, en la *Práctica* de su obra (7), emplea los mismos términos para expresar la materia de la Gran Obra sobre la cual aparece la estrella: «*Tomad tierra de verdad -dice-, bien impregnada de rayos del sol, de la luna y de los otros astros.*»

En el siglo iv, el filósofo Calcidio, que, como dice Mulaquius, el último de sus editores, sostenía que había que adorar a los dioses de Grecia, los dioses de Roma y los dioses extranjeros, se refiere a la estrella de los Magos y a la explicación que de ella daban los sabios. Después de hablar de

(5) *Julius Africanus*, en *Patr. grecque t. X*, págs. 97 y 107.

(6) *Epístola a los efesios*, c. XIX.

(7) Huginus de Barma, *Le Règne de Saturne changé en Siècle dor.* París, Dericu, 1780.

una estrella llamada Ahc por los egipcios, y que anuncia desgracias, añade:

«Hay otra historia más santa y más venerable, que atestigua que, *mediante el orto de cierta estrella*, se anunció no enfermedades ni muertes, sino la venida de un Dios venerable, para la gracia de la conversación con el hombre y para ventaja de las cosas mortales. *Después de ver esta estrella* viajando durante la noche, los más sabios de los caldeos, como hombres perfectamente adiestrados en la contemplación de las cosas celestes, indagaron, según cuentan, el nacimiento reciente de un Dios, y, al descubrir la majestad de este Niño, le rindieron los homenajes debidos a un Dios tan grande. Lo cual *conocéis vos mucho mejor que otros.*» (8)

Diodoro de Tarso (9) se muestra aún más positivo cuando afirma que «esta estrella no era una de esas que pueblan el cielo, sino una cierta virtud o fuerza (*SvvatζLg*) *urano-diurna* (*Oc-ζo,rEpap*), que había tomado la fonna de un astro para anunciar el nacimiento del Señor de todos».

Evangelio según san Lucas, U, v. 1 a 7:

«Estaban velando en aquellas cercanías unos pastores y haciendo centinela durante la noche sobre su grey. Cuando he aquí que un Angel del Señor

apareció junto a ellos y *una luz divina* los cercó con su resplandor, por lo que empezaron a temer grandemente. Mas el Ángel les dijo:

«No temáis, porque vengo a daros una *Buena Noticia* de grandísimo gozo para todo el pueblo; y es que os ha nacido hoy el Salvador, que es Cristo Señor nuestro, en la ciudad de David. Y ésta será la *señal* para conocerle: hallaréis un *Niño envuelto en pañales y reclinado en un pesebre*.

«Entonces mismo se dejó ver con el Ángel una multitud de la milicia celestial que alababa a Dios y decía: Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad.»

(8) Calcidio, *Comm in Timaeun Platonis*, c. 125; en *Frag. philosophorum graecorum* de Didot, t. 11, pág. 210. -Calcidio se dirige, indudablemente a un iniciado.

(9) Diodoro de Tarso, *Del Destino*, en *Photiuv*, cod. 233; *Patr. grecque*, t. CIII, página 878.

Evangelio según san Mateo, 11, v. 1 a 11:

«Habiendo nacido Jesús en Belén de Judá en tiempo del rey Herodes, he aquí que unos Magos de Oriente llegaron a Jerusalén, diciendo: ¿dónde está el que ha nacido Rey de los judíos? Porque hemos visto su estrella en Oriente y venimos a adorarle.»

«... Entonces Herodes, llamando en secreto a los Magos, se informó de ellos sobre *el tiempo en que la estrella se les había aparecido*, y encaminándolos a Belén, les dijo: «Id, e informaos cuidadosamente de ese Niño; y hallándole, avisadme, para que yo vaya también a adorarle.»

«Ellos, luego que oyeron al rey, partieron; y de pronto, la estrella que habían visto en Oriente iba delante de ellos, hasta que vino a posarse *sobre el lugar* donde estaba el Niño.»

«A la vista de la estrella, se regocijaron con inmensa alegría. Y entrando en la casa, hallaron al Niño con María su madre, y prosternándose, le adoraron; y abiertos sus tesoros, le ofrecieron presentes de oro, incienso y mirra.»

A propósito de unos hechos tan extraños, y ante la imposibilidad de atribuir la causa a algún fenómeno celeste, A. Bonnetty (10), impresionado por el misterio que envuelve a estas narraciones, pregunta:

«¿Quiénes son esos Magos, y qué hay que pensar de esa estrella? Esto se preguntan, en este momento, los críticos racionalistas y otros. Y es difícil responder a estas preguntas, porque el Racionalismo y el Ontologismo antiguos y modernos, al extraer todos sus conocimientos de ellos mismos, han hecho olvidar todos *los medios por los cuales los pueblos antiguos de Oriente conservaban las tradiciones primitivas*. »

Encontramos la primera mención de la estrella en boca de Balam. Éste, al parecer nacido en la ciudad de Péthor, a orillas del Éufrates, dícese que vivía, allá por el año 1477 a. de J. C., en pleno Imperio asirio, que estaba a la sazón en sus comienzos. Profeta o mago en Mesopotamia, exclama Balam:

«¿Cómo podría maldecir a aquél a quien su Dios no

(10) A. Bonnetty, *Documents historiques sur la Religion des Romains*, tomo 11, página 564.

maldice? ¿Cómo execraría, pues, a aquel a quien Jehová no execra?
¡Escuchad! La veo, pero no ahora; la contemplo, pero no de cerca... *Una estrella se eleva de Jacob* y el cetro sale de Israel ... » (Núm. XXIV, 47).

En la iconografía simbólica, la estrella sirve para designar tanto la concepción como el nacimiento. La Virgen es

representada a menudo nimbada de estrellas. La de Larmor (Morbihan), perteneciente a un bellissimo tríptico de la muerte de Cristo y el sufrimiento de María -*Mater dolorosa*- , en el cielo de cuya composición central podemos observar el sol, la luna, las estrellas y el cendal de Iris, sostiene con la mano derecha una gran estrella -*maris stella*-, epíteto que se da a la Virgen en un himno católico.

G. J. Witkowski (11) nos describe un vitral muy curioso, que se encontraba cerca de la sacristía de la antigua iglesia de

Saint-Jean de Rouen, actualmente destruida. En este vitral se hallaba representada la *Concepción de san Román* «Su padre, Benito, consejero de Clotario 11, y su madre, Felicitas, estaban acostados en una cama, completamente desnudos, según la costumbre que duró hasta mediados del siglo xvi. La concepción estaba representada por una *estrella* que brillaba *encima de la colcha*, en contacto con el vientre de la mujer... La cenefa de este vitral, ya singular por su motivo principal, aparecía adornada con medallones en los que el observador advertía, sorprendido, las figuras de *Marte*, *Júpiter*, *Venus*, etc., y, para que no cupiese la menor duda sobre su identidad, la imagen de cada deidad iba acompañada de su nombre.»

(1 1) G. J. Witkowski, *L'Art profane á l'Eglise*. Francia París, Schemit, 1908, página 382.

VIII

Lo mismo que el alma humana tiene sus pliegues secretos, así la catedral tiene sus pasadizos ocultos. Su conjunto, que se extiende bajo el suelo de la iglesia, constituye la cripta (del griego Kpv7rrog, oculto).

En este lugar profundo, húmedo y frío, el observador experimenta una sensación singular y que le impone silencio: la sensación del poder unido a las tinieblas. Nos hallamos aquí en el refugio de los muertos, como en la basílica de Saint-Denis, necrópolis de los ilustres, como en las catacumbas romanas, cementerio de los cristianos. Losas de piedra; mausoleos de mármol; sepulcros; ruinas históricas, fragmentos del pasado. Un silencio lúgubre y pesado llena los espacios abovedados. Los mil ruidos del exterior, vanos ecos del mundo, no llegan hasta nosotros. ¿Iremos a parar a las cavernas de los cíclopes? ¿Estamos en el umbral de un infierno dantesco, o bajo las galerías subterráneas, tan acogedoras, tan hospitalarias, de los primeros mártires? Todo es misterio, angustia y temor, en este antro oscuro...

A nuestro alrededor, numerosas columnas, enormes, macizas, a veces gemelas, irguiéndose sobre sus bases anchas y cortadas en desigual. Capiteles cortos, poco salientes, sobrios, rechonchos. Formas rudas y gastadas, en que la elegancia y la riqueza ceden el sitio a la solidez. Músculos gruesos, contraídos por el esfuerzo, que se reparten, sin desfallecer, el peso formidable del edificio entero. Voluntad nocturna, muda, rígida, tensa en su resistencia perpetua al aplastamiento. Fuerza material que el constructor supo ordenar y distribuir, dando a todos estos miembros el aspecto arcaico de un rebaño de paquidermos fósiles, soldados unos a otros, combando sus dorsos huesudos, contrayendo sus vientres petrificados bajo el peso de una carga excesiva. Fuerza real, pero oculta, que se ejercita en secreto, que se desarrolla en la sombra, que actúa sin tregua en la profundidad de las construcciones subterráneas de la obra. Tal es la impresión que experimenta el visitante al recorrer las galerías de las criptas góticas.

Antaño, las cámaras subterráneas de los templos servían de morada a las estatuas de *Isis*, las cuales se transformaron, cuando la introducción del cristianismo en Galia, en esas *Virgenes negras* a las que, en nuestros días, venera el pueblo de manera muy particular. Su simbolismo es, por lo demás, idéntico; unas y otras muestran, en su pedestal, la famosa inscripción: *Virgini pariturae; A la Virgen que debe ser madre*. Ch. Bigame (1) nos habla de varias estatuas de Isis designadas con el mismo vocablo: «Ya el sabio Elías Schadius -dice el erudito Pierre Dujols, en su *Bibliografía general de lo Oculto* había señalado en su libro *De dictis Germanicis*, una inscripción análoga: *Isidí, seu Virgini ex qua fllius proditurus est* (2). Estos iconos no tendrían, pues, al menos exotéricamente, el sentido cristiano que se les otorga. Isis antes de la concepción, es, en la teogonía astronómico -dice Bigarne-, el atributo de la Virgen que varios documentos, muy anteriores al cristianismo, designan con el nombre de *Virgo paritura*, es decir, *la tierra antes de su fecundación*, que pronto será animada por los rayos del sol. Es también la madre de los dioses, como atestigua una piedra de Die: *Matri Deum Magnae Ideae*.» Imposible definir mejor el sentido esotérico de nuestras *Virgenes negras*. Representan, en el simbolismo hermético, la *tierra primitiva*, la que el artista debe elegir como *sujeto* de su gran obra. Es la materia prima en estado mineral, tal

(1) Véase Bigame, *considerations sur le culta disis chez les Eduens*, Beaune, 1862.

(2) A Isis, o a la Virgen de quien nacerá el Hijo.

como sale de las capas metalíferas, profundamente enterrada bajo la masa rocosa. Es, nos dicen los textos, «una *sustancia negra*, pesada, quebradiza, friable, que tiene el aspecto de una piedra y se puede desmenuzar a la manera de una piedra». Parece, pues, natural que el jeroglífico humanizado de este mineral posea su color específico y se le destine, como morada, los lugares subterráneos de los templos.

En nuestros días, las *Virgenes negras* son poco numerosas. Citaremos algunas de ellas que gozan de gran celebridad. La catedral de Chartres es la más rica en este aspecto, puesto que posee dos: una, que lleva el expresivo nombre de *Nótre-Dame-sous-Terre*, se halla en la cripta y está sentada en un trono cuyo zócalo muestra la inscripción que ya hemos indicado: *Virgini pariturae*, - la otra, exterior, llamada *Nótre-Dame-du-Pilier*, ocupa el centro de un nicho lleno de *exvotos* en forma de corazones inflamados. Esta última, nos dice Witkowski, es objeto de veneración por parte de muchísimos peregrinos. «Antiguamente -añade este autor-, la columna de piedra que le sirve de soporte aparecía gastada por la lengua y los dientes de sus fogosos adoradores, como el pie de

san Pedro, en Roma, o la rodilla de Hércules, a quien adoraban los paganos en Sicilia; pero, para protegerla de los besos demasiado ardientes, fue recubierto con madera en 1831.» Con su virgen subterránea, Chartres tiene fama de ser el más antiguo lugar de peregrinación. Al principio, no era más que una antigua estatuilla de Isis, «esculpida antes de Jesucristo», según dicen viejas crónicas locales. En todo caso, la imagen actual data solamente de finales del siglo XVIII, pues la de la diosa Isis fue destruida en una época ignorada y sustituida por una imagen de madera, con el Niño sentado sobre las rodillas, que fue quemada en 1793.

En cuanto a la Virgen extra de Nôtre-Dame du Puy -cuyos miembros están ocultos-, presenta la figura de un triángulo, gracias al manto que se ciñe a su cuello y se ensancha sin un pliegue hasta los pies. La tela está adornada con cepas y espigas de trigo -alegóricas del pan y del vino eucarísticos- y deja pasar, al nivel del ombligo, la cabeza del Niño, coronada con la misma suntuosidad que la de su madre.

Nôtre-Dame-de-Confession, célebre Virgen negra de las criptas de Saint-Victor, de Marsella, constituye un bello ejemplar de estatuaria antigua, esbelta, magnífica y carnosa. Esta figura, llena de nobleza, sostiene un cetro con la mano derecha y ciñe su frente con una corona de triple florón (lám. I).

Nôtre-Dame de Rocamadour, lugar famoso de peregrinación, ya frecuentado en 1166, es una madona milagrosa cuyo origen se remonta, según la tradición, al judío Zaqueo, jefe de los publicanos de Jericó, y que domina el altar de la capilla de la Virgen, construida en 1479. Es una estatuilla de madera, ennegrecida por el tiempo y envuelta en un manto de laminillas de plata que protege la carcomida imagen. «La celebridad de Rocamadour se remonta al legendario eremita san Amador o Amadour, el cual esculpió en madera una estatuilla de la Virgen a la que se atribuyeron numerosos milagros. Se dice que Amador era el seudónimo del publicano Zaqueo, convertido por Jesucristo; venido a Galia, propagó el culto de la Virgen. Este culto es muy antiguo en Rocamadour; sin embargo, las grandes peregrinaciones no empezaron hasta el siglo XII (3).»

En Vichy, la Virgen negra de la iglesia de Saint-Blaise es venerada desde «la más remota antigüedad», según decía ya Antoine Gravier, sacerdote comunalista del siglo xvii. Los arqueólogos sostienen que esta escultura es del siglo XIV, y, como la iglesia de Saint-Blaise, donde aquélla está depositada, no fue construida hasta el siglo xv, en sus partes más antiguas, el abate Allot, que nos habla de esta estatua, piensa que se encontraba anteriormente en la capilla de Saint-Nicolas, fundada en 1372 por Guillaume de Hames.

La iglesia de Guéodet, denominada aún Nôtre-Dame-dela-Cité, en Quimper, posee también una Virgen negra.

Camille Flammarion (4) nos habla de una estatua parecida que vio en los sótanos del Observatorio, el 24 de septiembre de

1871, dos siglos después de la primera observación termométrica efectuada en él en 1671. «El colosal edificio de Luis XIV -escribe-, que eleva la balaustrada de su terraza

(3) *La Grande Encyclopédie*, t. XXVIII, pág. 761.

(4) Camille Flammarion, *L'Atmosphère*. París, Hachette, 1888, pág. 362.

a veintiocho metros del suelo, se hunde en el subsuelo a igual profundidad: veintiocho metros. En el ángulo de una de las galerías subterráneas, se observa una estatuilla de la Virgen, colocada allí en aquel mismo año de 1671, y a la que unos versos grabados a sus pies invocan con el nombre de *Nótre-Dame de dessous terre*.» Esta Virgen parisiense poco conocida, que personifica en la capital el misterioso tema de Hermes, parece ser gemela de la de Chartres: la *benoiste Damme souterraine*.

Otro detalle útil para el hermetista, en el ceremonial prescrito para las procesiones de Vírgenes negras, sólo se quemaban cirios de *color verde*.

En cuanto a las estatuillas de Isis -nos referimos a las que escaparon a la cristianización-, son todavía más raras que las Vírgenes negras. Tal vez habría que buscar la causa de esto en la gran antigüedad de estos iconos. Witkowski (5) hace referencia a una que se encontraba en la catedral de Saint-Etienne, de Metz. «Esta figura de Isis, en piedra -escribe dicho autor-, que medía 0,43 m. de altura por 0,92 m. de anchura, procedía del viejo claustro. El alto relieve sobresalía 0,18 m. del fondo; representaba un busto desnudo de mujer, pero tan escuálido que, sirviéndonos de una gráfica expresión del abate Brantôme, “sólo podía mostrar el armazón”; llevaba la cabeza *cubierta con un velo*. Dos tetas secas pendían de su pecho, como las de las Dianas de Éfeso. La piel estaba pintada de *rojo*, y la tela de la talla, de *negro*... Había estatuas análogas en Saint-Germain-des-Prés y en Saint-Etienne de Lyon.»

En todo caso, por lo que a nosotros interesa, el culto de Isis, la Ceres egipcia, era muy misterioso. Sabemos únicamente que se festejaba solemnemente a la diosa, todos los años, en la ciudad de Busiris, y que se le sacrificaba un buey. «Después de los sacrificios -dice Heródoto-, hombres y mujeres, en número de varias decenas de millar, se propinan fuertes golpes. Estimo que sería impío por mi parte decir en nombre de qué dios se golpean.» Los griegos, igual que los egipcios, guardaban un silencio absoluto sobre los misterios

(5) Véase *L'Art profane á l'Eglise*. Extranjero. *Op. cit.*, pág. 26.

del culto de Ceres, y los historiadores no nos han enseñado nada que pueda satisfacer nuestra curiosidad. *La revelación del secreto de estas prácticas a los profanos se castigaba con la muerte*. Considerábase incluso como un crimen prestar oídos a su divulgación. La entrada al templo de Ceres, siguiendo el ejemplo de los santuarios egipcios de Isis, estaba rigurosamente prohibida a todos los que no hubieran recibido la iniciación. Sin embargo, las noticias que nos han sido transmitidas sobre la jerarquía de los grandes sacerdotes nos permiten suponer que los misterios de Ceres debían ser del mismo orden que los de la Ciencia hermética. En efecto, sabemos que los misterios del culto se dividían en cuatro categorías: el *hierofante*, encargado de instruir a los neófitos; el *portaantorcha*, que representaba al Sol; el *heraldo*, que representaba a Mercurio, y el ministro del altar, que representaba a la *Luna*. En Roma, las *Cereales* se celebraban el 12 de abril. En las procesiones, llevaban un *huevo*, símbolo del mundo, y se sacrificaban cerdos.

Hemos dicho anteriormente que en una piedra de Die, que representa a Isis, ésta era llamada *madre de los dioses*. El mismo epíteto se aplicaba a Rea o Cibele. Las dos divinidades resultan, así, próximas parientes, y nos inclinamos a considerarlas como expresiones diferentes de un solo y mismo principio. Monsieur Charles Vincens confirma esta opinión mediante la descripción que nos da de un bajo relieve con la figura de Cibele, que pudo verse, durante siglos, en el exterior de la iglesia parroquias de Pennes (Bouches-du-Rhône), con su inscripción: *Matri Deum*. «Este curioso fragmento

-nos dice- desapareció allá por el año 1610, pero está grabado en el *Recueil de Grosson* (pág. 20).» Singular analogía hermética: Cibele era adorada en Pesinonte, Frigia, bajo la forma de una *pedra negra* que se decía haber *caído del cielo*. Fidiás representa a la diosa sentada en un trono entre *dos leones*, llevando en la cabeza una corona mural de la que descende un *velo*. A veces, se la representa sosteniendo una *llave* y en actitud de *separar su velo*. Isis, Ceres, Cibele: tres cabezas bajo el mismo velo.

IX

Terminado este trabajo preliminar, debemos emprender ahora el estudio hermético de la catedral, y, para limitar nuestras investigaciones, tomaremos como modelo el templo cristiano de la capital: Nôtre-Dame de París.

Ciertamente, nuestra tarea es difícil. Ya no vivimos en los tiempos de micer Bemard, conde de Treviso, de Zachaire o de Flamel. Los siglos han dejado su huella profunda en la fachada del edificio, la intemperie lo ha surcado de grandes arrugas, pero los destrozos del tiempo son pocos comparados con los del furor humano. Las revoluciones estamparon allí su sello, lamentable testimonio de la cólera plebeya; el vandalismo, enemigo de lo bello, sació su odio con horribles mutilaciones, y los propios restauradores, aunque llevados de las mejores intenciones, no supieron siempre respetar lo que no habían destruido los iconoclastas.

Nôtre-Dame de París levantaba antaño su majestuosa mole sobre una gradería de once escalones. Apenas aislada, por un estrecho atrio, de las casas de madera, de las paredes acabadas en punta y escalonadas, ganaba en atrevimiento y en elegancia lo que perdía en masa. Hoy en día, y gracias al retroceso de los edificios próximos, parece tanto más maciza cuanto que está más separada y que sus paredes, sus columnas y sus contrafuertes salen directamente del suelo; la sucesiva

acumulación de tierra ha ido cubriendo poco a poco las gradas hasta absorber la última de ellas.

En medio del espacio limitado, de una parte, por la imponente basílica, y, de otra, por la pintoresca aglomeración de pequeños edificios adornados de agujas, espigas y veletas, con sus pintadas tiendas de viguetas talladas y rótulos burlescos, con sus esquinas quebradas por hornacinas con virgenes o santos, flanqueadas de torrecillas, de atalayas y de almenas, en medio de este espacio, decimos, se erguía una estatua de piedra, alta y estrecha, que sostenía un libro en una mano y una serpiente en la otra. Esta estatua formaba parte de una fuente monumental en la que se leía este dístico:

Qui sitis, hue tendas: desunt si forte liquores, Pergredere, aeternas diva paravit aquas.

Tú que tienes sed, ven aquí. Si por azar faltan las ondas, ha dispuesto la Diosa las aguas eternas.

La gente del pueblo la llamaba, ora *Monsieur Legris*, ora *Vendedor de gris*, *Gran ayunador* o *Ayunador de Nôtre-Dame*.

Se han dado muchas interpretaciones a estas expresiones extrañas aplicadas por el vulgo a una imagen que los arqueólogos no lograron identificar. La mejor explicación es la que nos da *Amédée de Ponthieu* (1), la cual nos parece tanto

más interesante cuanto que su autor, que no era hermetista, juzga imparcialmente y sin ideas preconcebidas:

«Delante de este templo -nos dice, refiriéndose a Nôtre-Dame-, se elevaba un *monolito sagrado*, informe a causa del

tiempo. Los antiguos lo llamaban Febígeno (2), hijo de Apolo; el vulgo lo llamó más tarde *Maitre Pierre*, queriendo decir *Piedra maestra piedra del poder* (3); se llamaba también micer *Legrís*, en una época en que *gris significaba fuego* y, en particular *feu grisou*, fuego fatuo...

(1) Amédée de Ponthieu, *Légendes du Vieux Paris*; París, BachelinDeflorenne, 1867, pág. 91.

(2) Engendrado del sol o del oro.

(3) Es la piedra angular de la que ya hemos hablado.

»Según unos, sus rasgos informes recordaban los de Esculapio, o de *Mercurio*, o del dios *Terme* (4); según otros, los de Archambaud, mayordomo mayor de Clodoveo II, que dio el terreno sobre el que fue construido el hospital; otros creían ver las facciones de Guillermo de París, que lo había erigido al mismo tiempo que el frontispicio de Nôtre-Dame; el abate Leboeuf veía en él la figura de Jesucristo; otros, la de santa Genoveva, patrona de París.

»Esa piedra fue retirada en 1748, cuando se agrandó la plaza del Parvis-de-Nôtre-Dame.»

Aproximadamente en la misma época, el capítulo de Nôtre-Dame recibió la orden de eliminar la estatua de san Cristóbal. El coloso, pintado de gris, hallábase adosado a la primera columna de la derecha, entrando en la nave. Había sido erigido en 1413 por Antoine des Essarts, chambelán del rey Carlos VI. Se pretendió quitarlo en 1772, pero Christophe de Beaumont, a la sazón arzobispo de París, se opuso rotundamente a ello. Sólo después de muerto éste, fue la estatua arrastrada fuera de la metrópolis y destruida. Nôtre-Dame de Amiens posee todavía el buen gigante cristiano portador del Niño Jesús; pero lo cierto es que si escapó a la destrucción, fue debido únicamente a que forma parte del muro: es una escultura en bajo relieve. La catedral de Sevilla conserva también un san Cristóbal colosal y pintado al fresco. El de la iglesia de Saint-Jacques-la-Boucherie pereció con el edificio, y la bella estatua de la catedral de Auxerre, que databa de 1539, fue destruida, por orden oficial, en 1768, sólo algunos años antes que la de París.

Es evidente que para motivar tales actos, se requerían poderosas razones. Aunque nos parezcan injustificadas, encontramos, empero, su causa en la expresión simbólica sacada de la leyenda y condensada -sin duda con excesiva claridad- en la imagen. San Cristóbal, cuyo nombre primitivo, *Offerus*, nos revela Jacques de Voragine, significa, para la masa, el *que lleva a Cristo* (del griego Xpturo@opog); pero la cábala fonética descubre otro sentido, adecuado y conforme a la doctrina hermética. Se dice Cristóbal en vez de *Ctúfo*.-

(4) Los Termes eran bustos de Hermes (Mercurio).

que lleva el oro (en griego, XPVUQ(Popog). Partiendo de esto, comprendemos mejor la gran importancia del símbolo, tan elocuente, de san Cristóbal. Es el

jeroglífico del *azufre solar* (Jesús) o del *oro naciente*, levantado sobre las ondas mercuriales y elevado a continuación por la energía propia del Mercurio, al grado de poder que posee el Elixir. Según Aristóteles, el Mercurio tiene por color emblemático el *gris* o el *violeta*, lo cual basta para explicar el hecho de que las estatuas de san Cristóbal estuviesen revestidas de una capa de dicho tono. Cierta número de antiguos grabados que se conservan en la Sala de las Estampas de la Biblioteca Nacional, y que representan al coloso, aparecen ejecutados a simple trazo y en un tono de *hollín desleído*. El más antiguo data de 1418.

En Rocamadour (Lot), podemos ver todavía una gigantesca estatua de san Cristóbal erigida sobre la explanada de Saint-

Michel, delante de la iglesia. A su lado observamos un *viejo cofre ferrado*, y encima de éste, un tosco fragmento de espada clavado en la roca y sujeto por una cadena. Según la leyenda, este fragmento perteneció a la famosa *Durandarte*, la espada que rompió el paladín Roldán al abrir la brecha de Roncesvalles. Sea como fuere, la verdad que se infiere de estos atributos es muy transparente. La espada que hiende la roca, la vara de Moisés que hace brotar el agua de la piedra de Horeb, el cetro de la diosa Rea, que golpeó con él el monte Dyndimus, la jabalina de Atalanta, son, en realidad, un solo y mismo jeroglífico de esa materia oculta de los Filósofos, de la que san Cristóbal representa la naturaleza, y el cofre ferrado, el resultado.

Lamentamos no poder extendemos más sobre el magnífico emblema que tenía reservado el primer lugar en las basílicas

ojivales. No nos queda ninguna descripción precisa y detallada de estas grandes figuras, grupos admirables por la enseñanza

que contenían, pero a los que una época superficial y decadente hizo desaparecer, sin tener la excusa de una indiscutible

necesidad.

El siglo xviii, reino de la aristocracia y del ingenio, de los abates cortesanos, de las marquesas empolvadas, de los gentiles hombres con peluca, benditos tiempos de los maestros de danza, de los madrigales y de las pastoras de Watteau, siglo brillante y perverso, frívolo y amanerado, que había de ahogarse en sangre, fue particularmente nefasto para las obras góticas.

Arrastrados por la fuerte corriente de decadencia que tomó, reinando Francisco 1, el nombre paradójico de Renacimiento, incapaces de un esfuerzo equivalente al de sus antepasados, ignorando completamente el simbolismo medieval, los artistas se dedicaron a reproducir obras bastardas, sin gusto, sin carácter, sin intención esotérica, más que a continuar y perfeccionar la admirable y sana creación francesa.

Arquitectos, pintores y escultores, prefiriendo su propia gloria a la del arte, acudieron a los modelos antiguos desfigurados en Italia.

Los constructores de la Edad Media habían heredado la fe y la modestia. Artífices anónimos de verdaderas obras maestras, edificaron para la Verdad, para la afirmación de su ideal, para la propagación y el ennoblecimiento de su ciencia. Los del Renacimiento, preocupados sobre todo de su personalidad, celosos de su valor, edificaron para perpetuar sus nombres. La Edad Media

debió su esplendor a la originalidad de sus creaciones; el Renacimiento debió su fama a la fidelidad servil de sus copias. Aquí, una idea; allá, una moda. De un lado, el genio; del otro, el talento. En la obra gótica, la hechura permanece sometida a la Idea; en la obra renacentista, la domina y la borra. Una habla al corazón, al cerebro, al alma: es el triunfo del espíritu; la otra se dirige a los sentidos: es la glorificación de la materia. Del siglo XII al xv, pobreza de medios, pero riqueza de expresión; a partir del xvi, belleza plástica, mediocridad de invención. Los maestros medievales supieron animar la piedra calcárea común; los artistas del Renacimiento dejaron el mármol inerte y frío.

El antagonismo de estos dos períodos, nacidos de conceptos opuestos, explica el desprecio del Renacimiento y su profunda repugnancia por todo lo gótico.

Semejante estado de espíritu tenía que ser fatal para la obra de la Edad Media; y a él debemos atribuir, en efecto, las innumerables mutilaciones que hoy en día deploramos.

PARÍS

I

La catedral de París, como la mayoría de las basílicas metropolitanas, está colocada bajo la advocación de la bendita Virgen María o Virgen-Madre. En Francia, el vulgo llama a estas iglesias las *Nótre-Dame*. En Sicilia, llevan un nombre todavía más expresivo: *Matrices*. Son, pues, templos dedicados a la *Madre* (en latín, *mater, matris*), a la *Matrona* en el sentido primitivo, palabra que, por corrupción, se ha convertido en *Madona* (*ital. ma donna*), mi Señora y, por extensión, Nuestra Señora.

Franqueemos la verja y empecemos el estudio de la fachada por el gran pórtico, llamado pórtico central o del Juicio.

El pilar central, que separa en dos el vano de la entrada, ofrece una serie de representaciones alegóricas de las ciencias medievales. De cara a la plaza -y en lugar de honor- aparece la alquimia representada por una mujer cuya frente toca las nubes. Sentada en un trono, lleva un cetro -símbolo de soberanía- en la mano izquierda, mientras sostiene dos libros con la derecha, uno cerrado (esoterismo) y el otro abierto (exoterismo). Entre sus rodillas y apoyada sobre su pecho, yérguese la escala de nueve peldaños -*scala philosophorum*-, jeroglífico de la paciencia que deben tener sus fieles en el curso de las nueve operaciones sucesivas de la labor hermética (lámina H). «La paciencia es la escala de los Filósofos -nos dice Valois (I)- y la humildad es la puerta de su jardín; pues a todos aquellos que perseveren sin orgullo y sin envidia, Dios les tendrá misericordia.»

Tal es el título del capítulo filosofar de este *mutus Liber* que es el templo gótico; el frontispicio de esta Biblia oculta y de macizas hojas de piedra; la huella, el sello de la Gran Obra cristiana. No podía hallarse mejor situado que en el umbral mismo de la entrada principal.

Así, la catedral se nos presenta fundada en la ciencia alquímica, investigadora de las transformaciones de la sustancia original, de la *Materia* elemental (lat. *materea*, -raíz *mater*, madre). Pues la Virgen-Madre, despojada de su velo simbólico, no es más que la personificación de la sustancia primitiva que empleó, para realizar sus designios, el Principio creador de todo lo que existe.

Tal es el sentido, por lo demás luminosísimo, de la singular epístola que se lee en la misa de Inmaculada Concepción de la Virgen, cuyo texto transcribimos:

«El Señor me tuvo consigo al principio de sus obras, desde el comienzo, *antes que criase cosa alguna*. Desde la eternidad fui predestinada, y *antes que fuese hecha la tierra*. Aún no existían los abismos, y yo había sido ya concebida. Aún no habían brotado las fuentes de las aguas; aún no estaba asentada la pesada mole de los montes; antes de que hubiese collados yo había ya nacido. Aún no había hecho la tierra, ni los ríos, ni los ejes del globo de la tierra. Cuando Él extendía los cielos, estaba yo con El; cuando con ley fija y valla encerraba los abismos; cuando arriba consolidaba el firmamento, y ponía en equilibrio los manantiales de las aguas; cuando circunscribía al mar en sus términos, y ponía ley a sus olas para que no traspasasen sus linderos; cuando asentaba los cimientos de la tierra, *con Él estaba yo concertándolo todo.*»

Trátase aquí, visiblemente, de la *esencia misma de las cosas*. Y, en efecto, nos enseña la Letanía que la Virgen es el

Vaso que contiene el Espíritu de las cosas.- Vas spirituale.

•(1) *Obras de Nicolás Grospanny y Nicolas Valois*. Maus. bibliot. de l' Arsenal, n.- 2.516 (166 S.A.F.), pág. 176

«Sobre una mesa, a la altura del pecho de los Magos -nos dice Etteilla (2)-, estaban, a un lado, un libro o una serie de

hojas o de láminas de oro (el libro de Thot), y, al otro, un *vaso lleno de un licor celeste-astral*, compuesto de un tercio

de miel silvestre, una parte de agua de la tierra y una parte de agua del cielo... El secreto, el misterio, estaba, pues, en el

vaso.»

Esta Virgen singular -*Virgo singularis*, como la llama expresamente la Iglesia- es, además, glorificada mediante epítetos que denotan con bastante claridad su origen positivo. ¿Acaso no se la llama también palmera de Paciencia (*Palma patientiae*), Lirio entre espinas (3) (*Lirium inter spina*), *Mie1 simbólica de Sansón, Vellón de Gedeón, Rosa Mística, puerta del Cielo, Casa de Oro*, etc.? Los mismos textos llaman también a María *Sede de 1a Sabiduría*, lo cual equivale a *Tema de la Ciencia hermética*, del saber universal. En el simbolismo de los metales planetarios, es la *Luna*, que recibe los rayos del sol y los conserva secretamente en su seno. Es la dispensadora de la sustancia pasiva, a la cual anima el espíritu solar. María, Virgen y Madre, representa, pues, la forma; Elías, el sol, Dios Padre, es emblema del espíritu vital. De la unión de estos dos principios resulta la materia viva, sometida a las vicisitudes de las leyes de mutación y de continuidad.

Y surge entonces *Jesús*, el espíritu encamado, el fuego que toma cuerpo en las cosas, tal como las conocemos aquí

abajo:

Y EL VERBO SE HIZO CARNE, Y HABITÓ ENTRE NOSOTROS

Por otra parte, la Biblia nos dice que María, madre de Jesús, era de la rama de *Jesé*. Ahora bien, la palabra hebrea *Jes* significa el *fuego*, *el sol*, la divinidad. Ser de la rama de

(2) Etteilla, *Le Denier du Pauvre*, en las *Sept nuances de l'Oeuvre philosophique*, s. 1. n. E (1786), pág. 57.

(3) Es el título de unos célebres mans. alquímicos de Agrícola y de Ticinensis. Véase bibliot. de Rennes (159), de Bordeaux (533), de Lyon (154). y de Cambrai (919).

Jesé equivale, pues, a ser de la raza del sol, del fuego. Como la materia tiene su origen en el *fuego* solar, tal como acabamos de ver, el mismo nombre de *Jesús* se nos presenta en su esplendor original y divino: *fuego*, *sol*, *Dios*.

Por último, en el *Ave Regina*, la Virgen es adecuadamente llamada *Raíz* (*Salve, radix*), para señalar que es principio y comienzo del Todo. «Salve, raíz por la cual la Luz ha brillado sobre el mundo.»

Tales son las reflexiones que sugiere el expresivo bajo relieve que acoge al visitante bajo el pórtico de la basílica. La Filosofía hermética, la antigua Espagírica, le dan la bienvenida en la iglesia gótica, en el templo alquímico por excelencia. Pues la catedral entera no es más que una glorificación muda, pero gráfica, de la antigua ciencia de Hermes, de la que, por otra parte, ha sabido conservar a uno de los antiguos artífices. Nôtre-Dame de París guarda, en efecto, su alquimista.

Si, impulsados por la curiosidad, o para distraer el ocio de un día de verano, ascendéis por la escalera de caracol que conduce a las partes altas del edificio, recorred despacio el camino, trazado como una atarjea, que se abre en lo alto de la segunda galería. Al llegar cerca del eje medial del majestuoso edificio, percibiréis, en el ángulo entrante de la torre septentrional, en medio de un cortejo de quimeras, el impresionante relieve de un gran anciano de piedra. Es él, es el alquimista de Nôtre-Dame (lám. III).

(4) El gorro frigio, que llevaban los *sans-culottes* y constituía una especie de talismán protector en medio de las hecatombes revolucionarias, era señal distintiva de los Iniciados. El sabio Pierre Dujols, en un análisis de la obra de Lombard (de Langres) titulada *Histoire des Jacobins, depuis 1 789 jusqu'à cejour, ou Etat de l'Europe en novembre 1820* (París, 1820), escribe que, al admitir al Epopte (en los *Misterios de Eleusis*) se preguntaba al recipiendario *si se sentía con la fuerza, voluntad y la abnegación necesarias para intervenir en la GRAN OBRA*. Después, le ponían un gorro rojo sobre la cabeza y pronunciaban esta fórmula: «Cúbrete con este gorro, que vale más que una corona real,» Se estaba lejos de sospechar que esta especie de sombrero,

llamado liberia en las *Mitriacas*, y que antaño era propio de los esclavos libertados, sería un símbolo masónico y la señal suprema de la Iniciación.

No hay que admirarse, pues, de verlo figurar en nuestras monedas y en nuestros monumentos públicos.

Tocado con el gorro frigio, atributo del Adepto (4), negligentemente colocado sobre los largos cabellos de espesos bucles, el sabio, envuelto en la capa ligera del laboratorio, se apoya con una mano en la balaustrada, mientras se acaricia *con* la otra la barba poblada y sedosa. No medita; observa. Tiene los ojos fijos, y, en la mirada, una agudeza extraña. Todo, en la actitud del Filósofo, revela una intensa emoción. La curvatura de los hombros, la proyección de la cabeza y del busto hacia delante, expresan, efectivamente, la mayor sorpresa. La mano petrificada se anima. ¿Será una ilusión? Uno aseguraría que la ve temblar...

¡Espléndida figura la del viejo maestro que escruta, interroga, ansioso y atento, la evolución de la vida mineral, y contempla al fin, deslumbrado, el prodigio que solamente su fe le había dejado entrever!

¡Y cuán pobres son las modernas estatuas de maestros sabios -ya estén fundidas en bronce o talladas en mármol-,

comparadas con esta imagen venerable, de tan formidable realismo en su sencillez!

II

El estilóbato de la fachada, que se desarrolla y se extiende bajo los tres arcos, está enteramente consagrado a nuestra ciencia; y este conjunto de imágenes, tan curiosas como instructivas, constituye un verdadero regalo para el descifrador de los enigmas herméticos.

Allí encontraremos el nombre lapidario del *tema de los Sabios*, - allí asistiremos a la elaboración del disolvente secreto; allí, en fin, seguiremos paso a paso el trabajo del Elixir, desde su calcinación primera hasta su última cocción.

Pero, a fin de observar cierto método en este estudio, observaremos siempre el orden de sucesión de las figuras, yendo desde el exterior hacia las hojas de la puerta, tal como lo haría un fiel al penetrar en el santuario.

Sobre las caras laterales de los contrafuertes que limitan el gran pórtico, encontraremos, a la altura del ojo, dos pequeños bajo relieves embutidos cada uno en una ojiva. El del pilar de la izquierda os presenta al alquimista descubriendo *la Fuente misteriosa* que Trevisano describe en la *Parábola* final de su libro sobre la *Filosofía natural de los metales* (1).

El artista ha caminado largo tiempo; ha errado por vías falsas y caminos dudosos; ¡pero al fin se ve colmado de

(1) Véase J. Mangin de Richebourg, *Bibliothèque des Philosophes Chiiniques*, París, 1741, t. 11, tratado VII.

gozo! El riachuelo de *agua viva* discurre a sus pies; brota, a borbotones, del *roble hueco* (2). Nuestro Adepto ha dado en el blanco. Y así, desdeñando el arco y las flechas con las cuales, a la manera de Cadmo, traspasó el dragón, mira ondear el límpido caudal cuya virtud disolvente y cuya esencia volátil le son atestiguadas por un pájaro posado en el árbol.

Pero, ¿cuál es esta *Fuente* oculta? ¿Cuál es la naturaleza de este poderoso disolvente capaz de penetrar todos los metales -el oro, en particular- y de cumplir, con la ayuda del cuerpo disuelto, la gran obra en su totalidad? Estos son enigmas tan profundos que han desanimado a un número considerable de investigadores; todos, o casi todos, han dado de cabeza contra este muro impenetrable, levantado por los Filósofos para servir de recinto a su ciudadela.

La mitología la llama *Libethra* (3), y nos cuenta que era una fuente de *Magnesia*, cerca de la cual había otra fuente llamada *la Roca*. *Ambas brotaban de una gran roca* que tenía la forma de un seno de mujer; de suerte que el agua parecía *brota como leche de dos senos*. Ahora bien, sabemos que los autores antiguos llaman a la materia de la Obra *nuestra Magnesia* y que el licor extraído de esta magnesia recibe el nombre de *Leche de la Virgen*. *Esto es ya un indicio*. En cuanto a la alegoría de la mezcla o de la combinación de esta *agua primitiva brotada del Caos* de los Sabios con una segunda agua de naturaleza diferente (aunque del mismo género), resulta bastante clara y suficientemente expresiva. De esta combinación resulta una tercera *agua que no moja las manos* y que los Filósofos han llamado, ora *Mercurio*, ora *Azufre*, según atendiesen a su *cualidad* o su aspecto físico.

En el tratado del *Azoth* (4), atribuido al célebre monje de Erfurth, Basilio Valentin, pero que más bien parece obra de Senior Zadith, puede verse una figura grabada en madera

(2) «Advierte este roble», dice simplemente Flamel en el *Livre des Figures hiéroglyphiques*.

(3) Véase Noel, *Dictionnaire de la Fable*, París, Le Normant, 1801.

(4) *Azoth o Moyen de faire l'Or caché des Philosophes*, por el Hermano Basile Valentin. París, Pierre Moët, 1659, pág. 51.

que representa una ninfa o sirena coronada, nadando en el mar y haciendo brotar de sus senos rollizos dos chorros de leche que se mezclan con las aguas.

Los autores árabes dan a esta fuente el nombre de *Holmal* y nos enseñan, además, que sus aguas dieron la inmortalidad al profeta Elías (Hátog, sol). Sitúan la famosa fuente en el Modhallam, término cuya raíz significa *Mar oscuro y tenebroso*, señalando muy bien la confusión elemental que los Sabios atribuyen a su *Caos* o materia prima.

Una pintura de la fábula que acabamos de citar se encontraba en la pequeña iglesia de Brixen (Tirol). Este curioso cuadro, descrito por Misson y citado por Witkowski (5), parece ser la versión religiosa del mismo tema químico. «Jesús vierte en una gran taza de fuente la sangre de su costado, abierto por la lanza de Longinos; la Virgen se oprime los pechos, y la leche que brota de ellos cae en el mismo recipiente. El sobrante va a caer a una segunda taza y se pierde en el fondo de un abismo de llamas, donde las almas del Purgatorio, de ambos

sexos, con los bustos desnudos, se apresuran a recibir este precioso licor que las consuela y las refresca.»

Al pie de esta antigua pintura, léese una inscripción en latín de sacristía:

Dum fluit e Christi benedicto vulnere sanguis,

Et dum Virgineum lac pia Virgo premít,

Lac fuit et sanguís, sangulv conjungitur et lac,

Et sit Fons Vitae, Fons et Otigo boni (6).

Entre las descripciones que acompañan a las *Figuras simbólicas de Abraham el Judío*, libro que, según dicen, perteneció a Nicolas Flamel (7) y tuvo este Adepto expuesto en su gabinete de escritor, citaremos dos que tienen relación con

(5) G. J. Witkowski, *L'atl profane á l'Eglise*, Extranjero, pág. 63.

(6) «Mientras la sangre brota de la herida bendita de Cristo y la santa

Virgen oprime su seno virginal, la leche y la sangre manan y se mezclan, y se convierten en Fuente de Vida y en Manantial del bien.»

(7) *Recueil de Sept Figures peintes*. Bibl. de l'Arsenal, número 3.047 (153 S.A.F.).

la Fuente misteriosa y con sus componentes. He aquí los textos originales de estas dos notas explicativas:

«Tercera figura. -En ella está pintado y representado un jardín cercado con setos, donde hay varios cuadros. En el centro, hay un *roble hueco*, al pie del cual, a un lado, hay un rosal de hojas de oro y de *rosas blancas y rojas*, que rodea el dicho roble hasta lo alto, cerca de sus ramas. Y *al pie de dicho roble hueco hierva una fuente* clara como plata, que se va perdiendo en tierra; y entre varios que la andan buscando, están cuatro ciegos que remueven la tierra y otros cuatro que la buscan sin cavar, estando la dicha fuente *delante de ellos*, y no pueden encontrarla, excepto uno que la pesa en su

mano.»

Este último personaje es el que constituye el tema del motivo esculpido de Nôtre-Dame de París. La preparación del disolvente en cuestión aparece relatada en la explicación que acompaña a la imagen siguiente:

«Cuarta figura. -Representa un campo, en el cual hay un *rey coronado, vestido de rojo* al estilo judío, y que sostiene una espada desenvainada; dos soldados que matan a los hijos de *dos madres*, que están sentadas en el suelo, llorando a sus hijos; y otros dos soldados que arrojan la sangre en una gran cuba llena de la dicha sangre, donde *el sol y la luna* bajando del cielo o de las nubes, *vienen a bañarse*. Y son seis soldados armados de armadura blanca, y el rey hace el séptimo, y *siete inocentes* muertos, y *dos madres, una vestida de azul* que llora, enjugándose la cara con un pañuelo, y la otra, que también llora, *vestida de rojo*.»

Citemos también una figura del libro de Trismosin (8), que es muy parecida a la tercera de Abraham. Vemos en ella un roble al pie del cual, ceñido con una corona de oro, brota un riachuelo oculto que se vierte en el campo. Entre las hojas del árbol, revolotean unos pájaros blancos, mientras un cuervo, que parece dormido, está a punto de ser apresado por un hombre pobremente vestido y encaramado en una escalera. En primer término de este cuadro rústico, dos so-

(8) Véase Trismosin, *La Toyson dOr*. París, Ch. Sevestre, 1612, página 52.

fistas, vistiendo suntuosos trajes, discuten y razonan sobre este punto científico, sin advertir el roble que tienen a su espalda, ni ven la Fuente que discurre a sus pies...

Digamos, por último, que la tradición esotérica de la *Fuente de Vida o Fuente de Juventud* se encuentra materializada en

los *Pozos sagrados que poseían* en la Edad Media, la mayoría de las iglesias góticas. El agua que se extraía de aquéllos pasaba, en muchas ocasiones, por poseer virtudes curativas, y era empleada en el tratamiento de varias enfermedades. Abbon, en su poema sobre el sitio de París por los normandos, refiere varios hechos que acreditan las propiedades maravillosas del agua del pozo de Saint-Germain-desPrés, el cual se abría al fondo del santuario de la célebre abadía. De igual manera, el agua del pozo de Saint-Marcel, de París, excavado en la iglesia, cerca de la losa sepulcral del venerable obispo, era, según Grégoire de Tours, un eficaz específico contra varias dolencias. Y, todavía hoy, existe en el interior de la basílica ojival de Nôtre-Dame de Lépine (Marne) un pozo milagroso, llamado Pozo de la Santa Virgen, y, en la mitad del coro de Nôtre-Dame de Limoux (Ande), un pozo análogo cuya agua cura, según dicen, todas las enfermedades, y en el que puede verse esta inscripción:

Omnis qui bibit hanc aquam, si fidem addit, salvus erit.

Cuantos beban de esta agua, si además tienen fe, gozarán de buena salud.

Pronto tendremos ocasión de referirnos de nuevo a esta *agua pòntica*, a la que dieron los Filósofos multitud de epítetos

más o menos sugestivos.

Frente al motivo esculpido que expresa la naturaleza del agente secreto, vamos a presenciar, en el contrafuerte opuesto,

la cocción del *compuesto* filosofal. Aquí, el artista vela por el producto de su labor. Cubierto con su armadura, protegidas las piernas con espinilleras, y embrazado el escudo, nuestro caballero se encuentra plantado en la terraza de una fortaleza, a juzgar por las almenas que le rodean. En un movimiento defensivo, apunta su lanza a una forma imprecisa (¿un rayo de luz? ¿un haz de llamas?), desgraciadamente imposible de identificar, tan mutilado está el relieve. Detrás del combatiente, un pequeño y extraño edificio formado por un basamento almenado y apoyado en cuatro pilares, aparece rematado por una cúpula segmentada de llave esférica. Bajo el arco inferior, una masa aculeiforme e inflamada nos da la explicación de su destino. Este curioso pabellón o fortaleza en miniatura es el instrumento de la Gran Obra, el *Atanor*, el hornillo oculto de dos llamas -potencial y virtual- qu todos los discípulos

conocen y que ha sido vulgarizado por numerosas descripciones y grabados (lám. V).

Inmediatamente encima de estas figuras están representados dos temas que parecen constituir su complemento. Pero, como el esoterismo se oculta aquí bajo apariencias sagradas y escenas bíblicas, nos abstendremos de hablar de ellos, para que no se nos reproche una interpretación arbitraria. Hubo grandes sabios, entre los maestros antiguos, que no temieron explicar alquímicamente las parábolas de la Sagrada Escritura, tan susceptible en su sentido de interpretaciones diversas. La Filosofía hermética apela a menudo al testimonio del Génesis para servir de analogía al primer trabajo de la Obra; muchas alegorías del Viejo y del Nuevo Testamento adquieren un relieve imprevisto en contacto con la alquimia. Tales precedentes deberían animarnos y, al propio tiempo, servirnos de excusa; preferimos, sin embargo, limitarnos a los motivos cuyo carácter profano es indiscutible, dejando a los investigadores benévolos la facultad de ejercitar su sagacidad con los restantes.

III

Los temas herméticos del estilóbato se desarrollan en dos hileras superpuestas, a derecha e izquierda del pórtico. La hilera inferior comprende doce medallones, y la superior, doce figuras. Estas últimas representan personajes sentados en zócalos adornados con estrías, de perfil ora cóncavo, ora angular, y colocados en los intercolumnios de arcadas trilobuladas. Todos presentan discos con emblemas variados, pero siempre referentes a la labor alquímica.

Si empezamos por la izquierda de la hilera superior, el primer bajo relieve nos muestra la imagen del *cuervo*, símbolo del *color negro*. La mujer que lo tiene sobre las rodillas simboliza la *Putrefacción* (lám. VI).

Séanos permitido detenernos un instante en el jeroglífico *del Cuervo*, puesto que oculta un punto importante de nuestra ciencia. Expresa, en efecto, en la cocción del *Rebis* filosofar, *el color negro*, primera apariencia de la descomposición consecutiva a la mixtión perfecta de las materias del *Huevo*. Es, según los Filósofos, la señal segura del éxito futuro, el signo evidente de la preparación exacta del compuesto. El *cuervo* es, en cierto modo, el sello canónico de la Obra, como la estrella es la firma del tema inicial.

Pero esta negrura que aguarda el artista, que éste espera con ansiedad y cuya aparición viene a colmar sus anhelos y lo llena de gozo, no se manifiesta únicamente en el curso de la cocción. El pájaro negro aparece en diversas ocasiones, y esta frecuencia permite a los autores sembrar confusión en el orden de las operaciones.

Según Le Breton (1), «*hay cuatro putrefacciones en la Obra filosófica. La primera, en la primera separación; la segunda, en la primera conjunción; la tercera, en la segunda conjunción, que se produce entre el agua pesada y su sal; por último, la cuarta, en la fijación del azufre. En cada una de estas putrefacciones se produce negrura*».

Resultó, pues, fácil a nuestros viejos maestros cubrir el arcano con tupido velo, mezclando las cualidades específicas de las diversas sustancias, en el curso de las cuatro operaciones que producen el color negro. De esta manera, es muy laborioso separarlas y distinguir claramente lo que corresponde a cada una de ellas.

He aquí algunas citas que pueden ilustrar al investigador y permitirle encontrar su camino en este tenebroso laberinto «En la segunda operación -escribe el Caballero Descubierto (2)-, el prudente artista fija el alma general del mundo en el oro común y purifica el alma terrestre e inmóvil. En la citada operación, la putrefacción, a la que llaman *Cabeza de cuervo*, es muy larga. Esta va seguida de una tercera multiplicación al añadir la materia filosófica o el alma general del mundo.»

Con esto se indican claramente dos operaciones sucesivas, la primera de las cuales termina, empezando la segunda después de aparecer la coloración negra, cosa diferente de la cocción.

Un valioso manuscrito anónimo del siglo xviii (3) nos habla también de esta primera putrefacción, que no hay que confundir con las otras:

«Si la materia no es corrompida y mortificada -dice esta obra-, no podréis extraer nuestros elementos y nuestros principios; y, para ayudaros en esta dificultad, os daré señales

(1) Le Breton, *Clefs de la Philosophie Spagyrique*. París, Jombert, 1722, página 282.

(2) *La Nature á découvert*, por el Chevalier Inconnu, Aix, 1669.

(3) *La Clef du Cabinet hermétique*. Mans. del siglo xviii, Anón., s. 1. n. f.

para conocerla. Algunos filósofos lo han observado también. Morien dice: es preciso que se advierta *cierta acidez* y que aquella tenga *cierto olor de sepulcro*. Philaléthe dice que tiene que parecer como *ojos de pescado*, es decir, pequeñas burbujas en la superficie, y dar la impresión de que produce espuma; pues esto es señal de que la materia fermenta y bulle. Esta fermentación es muy larga, y hay que tener mucha paciencia, puesto que se realiza por nuestro *fuego secreto*, que es el único agente capaz de abrir, sublimar y pudrir.»

Pero, entre todas estas descripciones, las más numerosas y más consultadas son las que se refieren al *cuervo* (o color

negro), puesto que engloban todos los caracteres de las otras operaciones.

Bernardo Trevisano (4) se expresa en estos términos:

«Notad, pues, que, cuando nuestro compuesto empieza a estar embebido de nuestra agua permanente, entonces todo el

compuesto se convierte en una especie de pez fundida, y queda ennegrecido como carbón. Y al llegar a este punto, nuestro compuesto se llama: la *pez negra*, la *sal quemada*, el *Plomo fundido*, el *latón no puro*, la *Magnesia* y el *Mirlo de Juan*. Pues entonces se ve una *nube negra*, flotando en la región media de la redoma— y en el fondo de ésta queda la materia fundida a manera de pez, y permanece totalmente disuelta. De la cual nube habla Jaques del burgo S. Saturnin, al decir: ¡Oh, bendita nube que vuelas en nuestra redoma! Allí está el eclipse de sol, de que habla Raimundo (5). Y cuando esta masa está así ennegrecida, entonces se dice muerta y privada de su forma... Entonces, se manifiesta la humedad en color de azogue negro y hediondo, el cual era anteriormente seco, blanco, oloroso, ardiente, depurado de azufre por

la primera operación, y ahora a depurar por esta segunda operación. Y por esto, queda privado este cuerpo de su alma, que ha perdido, y de su

(4) Bernardo Trevisano, *La Parole délaissée*. París, Jean Sara, 1618, página 39.

(5) Con este solo nombre designa el autor a *Raimundo Luijo (Doctor Illuminatus)*.

resplandor y de la maravillosa luminosidad que tenía anteriormente, y es ahora negro y afeado... Esta masa negra o así ennegrecida es la *llave* (6), principio y señal de la perfecta invención de la manera de obrar del segundo régimen de nuestra piedra preciosa. Por lo cual, dice Hermes, si veis la negrura, pensad que habéis ido por buena senda y seguido el buen camino.»

Batsdorff, presunto autor de una obra clásica (7) que otros atribuyen a Gaston de Claves, enseña que la putrefacción se declara cuando aparece la negrura, y que ahí está la señal de un trabajo regular y conforme a naturaleza. Y añade: «Los Filósofos le han dado diversos nombres y la han llamado *Occidente, Tinieblas, Eclipse, Lepra, Cabeza de cuervo, Muerte, Mortificación del Mercurio*... Resulta, pues, que por esta putrefacción se hace la separación de lo puro y de lo impuro.

Ahora bien, los signos de una buena y verdadera putrefacción son una *negrura* muy negra o muy profunda, un *olor* hediondo, malo e infecto, llamado por los Filósofos *toxicum et venenum*, olor que *no es sensible* para el olfato, sino sólo para el entendimiento.»

Terminemos aquí las citas, que podríamos multiplicar sin mayor provecho para el estudioso, y volvamos a las figuras

herméticas de Nôtre-Dame.

El segundo bajo relieve nos muestra la efigie del Mercurio filosofal: una serpiente enroscada en una vara de oro. Abraham el Judío, conocido también por el nombre de Eleazar, la empleó en el libro que vino a manos de Flamel, cosa que nada tiene de sorprendente, pues volvemos a encontrar este símbolo durante todo el período medieval (lámina VII).

La serpiente indica la naturaleza incisiva y disolvente del Mercurio, que absorbe ávidamente el azufre metálico y lo retiene con tanta fuerza que la cohesión no puede ser ya vencida ulteriormente. Es el «gusano emponzoñado que lo infecta todo con su veneno», de que nos habla la *Antigua Guerra de los Caballeros* (8). Este reptil es el tipo del *Mercurio en su estado*

(6) Se da el nombre de *llave* a toda disolución alquímica radical (es *decir, irreductible*), y a veces se extiende a este término a los *monstruos* o disolventes capaces de efectuarla.

(7) *Le Filet d'ariadne*. París, d'Houry, 1695, pág. 99.

primero, y la vara de oro, el azufre corpóreo que se le añade. La disolución del azufre o, dicho en otros términos, su absorción por el mercurio, ha dado pretexto a emblemas muy diversos; pero el cuerpo resultante, homogéneo y perfectamente preparado, conserva el nombre de *Mercurio filosófico* y la imagen del caduceo. Es la materia o el

compuesto del primer orden, el *huevo sulfatado* que sólo exige ya una cocción graduada para transformarse primero en *azufre rojo*, después en *elixir* y, por último, en el tercer período, en *Medicina universal*. «En nuestra Obra -afirman los los filósofos-, basta con el Mercurio.»

Sigue a continuación una mujer, de largos cabellos]antes como llamas. Personifica la *Calcinación* y aprieta sobre su pecho el disco de la *salamandra*, «que vive en el fuego y se alimenta de fuego» (lám. VIII). Este lagarto fabuloso no designa otra cosa que la *sal central*, incombustible y fija, que conserva su naturaleza hasta en las cenizas de los metales calcinados, y que los antiguos llamaron *simiente metálica*. En la violencia de la acción ígnea, las porciones combustibles de los cuerpos se destruyen; sólo resisten las partes puras, inalterables, y, aunque muy fijadas, pueden extraerse por lixiviación.

Tal es, al menos, la expresión *espagírica* de la calcinación, similitud de la que se sirven los Autores para servir de ejemplo a la idea general que hay que tener del trabajo hermético.

Sin embargo, nuestros maestros en el Arte cuidan muy bien de llamar la atención del lector sobre la diferencia fundamental existente entre la calcinación vulgar, tal como se realiza en los laboratorios químicos, y la que practica el Iniciado en el gabinete de los filósofos. Ésta no se realiza por medio de un fuego vulgar, no necesita en absoluto el auxilio del reverbero, pero requiere la ayuda de un *agente*

(8) Con la adición de un comentario de Limojon de Saint-Didier, en el *Triunfo hermético* o la *Piedra filosofal victoriosa*. Amsterdam, Weitsten, 1699, y Desbordes, 1710. Esta obra ha sido reeditada por *Atlantis*, comprendidos el frontispicio

simbólico y su explicación, que a menudo faltan en los ejemplares antiguos.

oculto, de un *fuego secreto*, el cual, para dar una idea de su forma, se parece más a un agua que a una llama. Este *fuego*, o esta *agua ardiente*, es la chispa vital comunicada por el Creador a la materia inerte; es el *espíritu* encerrado en las cosas, el *rayo ígneo*, imperecedero, encerrado en el fondo de la sustancia oscura, informe y frígida. Rozamos aquí el más alto secreto de la Obra; y nos complacería cortar este nudo gordiano en favor de los aspirantes a nuestra Ciencia -recordando, ¡ay!, que nos vimos detenidos por esta misma dificultad durante más de veinte años-, si nos estuviera permitido profanar un misterio cuya revelación depende del *Padre de las Luces*. Por más que nos pese, sólo podemos señalar el escollo y aconsejar, con los más eminentes filósofos, la atenta lectura de Artephius (9), de Pontano (10) y de la obrita titulada *Epístola de Igne Philosophorum* (11). En ellos se encontrarán valiosas indicaciones sobre la naturaleza y las características de *este fuego acuoso* o de esta *agua ígnea*, enseñanzas que podrán completarse con los dos textos siguientes.

El autor anónimo de los *preceptos del Padre Abraham*

dice: «Hay que extraer esta *agua primitiva* y celeste del cuerpo en que se halla, y que se expresa con siete letras según nosotros, significando la simiente primera de todos los seres, y no especificada ni determinada en la casa de Aries para engendrar a su hijo. Es el agua a la que tantos nombres han dado los Filósofos, y es el disolvente universal, la vida y la salud de todas las cosas. Dicen los Filósofos que el sol y la luna se bañan en esta agua, y que se resuelven por ellos mismos en agua, su origen primero. A causa de esta resolución, dicese que mueren, pero sus espíritus son llevados sobre las aguas

de este mar donde estaban enterrados... Por mucho que digan, hijo mío, que hay otras maneras de resolver estos cuerpos en su materia primera, atente a la que yo te declaro, porque la he conocido por experiencia y según lo que nos transmitieron nuestros antepasados.»

(9) *Le Secret Livre d'artephius, en Trois Traitez de la Philosophie naturell*£. París, Marette, 1612.

(10) Pontano, *De Lapide Philosophico*, Francofurti, 1614.

(11) Manuscrito de la Biblioteca Nacional, 19.969.

Limojon de Saint-Didier escriben también: «... *El fuego secreto* de los Sabios es un fuego que el artista prepara según el

Arte, o, al menos, que puede hacer preparar por aquellos que tienen perfecto conocimiento de la química. Este fuego no es realidad caliente, sino que es un *espíritu ígneo* introducido en un sujeto de la misma naturaleza de la Piedra; y, al ser medianamente excitado por el fuego exterior, la *calcina*, la disuelve, la sublima *Y la resuelve en agua seca*, tal como dice el Cosmopolita.»

Por lo demás, no tardaremos en descubrir otras figuras relacionadas, ya con la fabricación, ya con las cualidades de *este*

fuego secreto encerrado en un agua, que constituye el disolvente universal. Ahora bien, la materia que sirve para prepararlo es precisamente objeto del cuarto motivo: un hombre muestra la imagen del *Cordero* y sostiene, con la diestra, un objeto desgraciadamente imposible de determinar en la actualidad (lám. IX). ¿Es un mineral, un fragmento de atributo, un utensilio o incluso un pedazo de tela? No lo sabemos. El tiempo y el vandalismo pasaron por allí. Sin embargo, subsiste el *Cordero*, y el hombre, jeroglífico del principio metálico macho, nos muestra su figura. Esto nos ayuda a comprender las palabras de Pernety: «Dicen los Adeptos que extraen su *acero* del vientre de *Aries*, - y llaman también a *este acero su imán*.»

Sigue la Evolución que nos muestra la oriflama tripartita -triplicidad correspondiente a los Colores de la Obra- que se

describe en todas las obras clásicas (lám. X).

Estos colores, en número de tres, siguen un orden invariable que va del *negro al rojo* pasando por el *blanco*. *Pero*,

como la Naturaleza, según el viejo adagio *-Natura non facit saltus-*, no actúa nunca brutalmente, existen muchos Otros colores intermedios que aparecen entre los tres principales. El artista les presta poca atención, porque son superficiales y pasajeros. Sólo aportan un testimonio de continuidad y de progresión de las mutaciones internas. En cuanto a los colores esenciales, duran más tiempo que estos matices transitorios y afectan profundamente a la materia misma, señalando un cambio de estado en su composición química. No son tonos fugaces, más o menos brillantes, que juegan en la superficie del baño, sino colocaciones *en la masa* que se manifiestan exteriormente y reabsorben todas las demás. Creemos que convenía concretar este punto importante.

Estas fases coloreadas, específicas de la cocción en la práctica de la Gran Obra, han servido siempre de prototipo simbólico; atribúyese a cada una de ellas una significación precisa, y a menudo bastante extendida, a fin de expresar veladamente ciertas verdades concretas. Por esto existe, desde siempre, un *lenguaje de los colores*, íntimamente unido a la religión, según dice Portal (12), y que reaparece, durante la Edad Media, en los vitrales de las catedrales góticas.

El color negro fue atribuido a Satumo, el cual se convirtió, en espagiria, en jeroglífico, del *plomo*, - en astrología, en planeta maléfico; en hermético, en el *dragón negro* o *Plomo de los Filósofos*, - en magia, en la *Gallina negra*; etcétera. En los templos de Egipto, cuando el recipiendario estaba a punto de sufrir las pruebas de la iniciación, un sacerdote se acercaba a él y le murmuraba al oído esta frase misteriosa: «¡Acuérdaté de que Osiris es un *dios negro!*» Es el color simbólico de las Tinieblas y de las *Sombras cimerias*, el de Satán, a quien se *ofrecían rosas negras*, y también el del *Caos primitivo*, donde las semillas de todas las cosas se mezclan y confunden; es el *sable* de la ciencia heráldica y el emblema de la *tierra*, de la *noche* y de la *muerte*.

Lo mismo que, en el *Génesis*, el día sucede a la noche, así la luz sucede a la oscuridad. La luz tiene por signo el color *blanco*. Al llegar a este grado, aseguran los Sabios que su materia se ha desprendido de toda impureza y ha quedado perfectamente lavada y exactamente purificada. Preséntase, entonces bajo el aspecto de granulaciones sólidas de corpúsculos brillantes, con reflejos diamantinos y de una blancura resplandeciente. El blanco ha sido también aplicado a la pureza, a la sencillez, a la inocencia. El color blanco es el de los Iniciados, porque el hombre que abandona las tinieblas para seguir la luz pasa del estado profano al de *Iniciado*, al de *puro*. Queda, espiritualmente renovado.

(12) Frédéric Portal. *Des Couleurs Symboliques*. París, Treuttel y Würtz, 1957. página 2.

«El término Blanco -dice Pierre Dujols- fue elegido por razones filosóficas muy profundas. El color blanco, según

atestiguan la mayoría de las lenguas, ha designado siempre la *nobleza*, el *candor*, la *pureza*. En el célebre *Diccionario-Manual hebreo y caldeo* de Gesenius, *hur*, *heur*, *significa ser blanco*, - *hurim*, *heurim*, designa a los *nobles*, a los *blancos*, a los *puros*. Esta transcripción del hebreo más o menos variable (*hur*, *heur*, *hurim*, *heurim*) nos lleva a la palabra *heureux* (feliz). Los *bienheureux* (bienaventurados), los que han sido regenerados y lavados por la sangre del Cordero, aparecen siempre representados con vestiduras blancas. Nadie ignora que *bienaventurado* es, además, equivalente o sinónimo de *Iniciado*, de *noble*, de *puro*. Ahora bien, los *Iniciados* vestían de blanco. De igual manera se vestían los nobles. En Egipto, los Manes vestían también de blanco. Path, el *Regenerador*, llevaba una ceñida vestidura *blanca*, para indicar el renacimiento de los *Puros* o de los *Blancos*. Los *Cátaros*, secta a la que pertenecían los *Blancos* de Florencia, eran los *Puros* (del griego $\text{Ka}\alpha\text{pog}$). En latín, en alemán, en inglés, las palabras *Weiss*, *White*, quieren decir *blanco*, *feliz*, *espiritual sabio*. Por el contrario, en hebreo, *schher* caracteriza un color negro de transición; es decir, el *profano buscando la iniciación*. El Osiris negro, que aparece al comienzo del ritual funerario, representa, dice Portal, ese estado del alma que pasa de la *noche al día*, de la *muerte a la vida*.»

En cuanto al *rojo*, símbolo del fuego, señala la exaltación, el predominio del espíritu sobre la materia, la soberanía, el

poder y el apostolado. Obtenida en forma de cristal o de polvo rojo, *volátil* y fusible, la piedra filosofal se vuelve penetrante e idónea para *curar a los leprosos*, es decir, para transmutar en oro los metales vulgares, a los cuales su oxidabilidad hace inferiores, imperfectos, «enfermos o achacosos».

Paracelso, en el *Libro de las imágenes*, habla en estos términos de las colocaciones sucesivas de la Obra: «Aunque haya

-dice- algunos colores elementales -pues el color azulado corresponde particularmente a la tierra, el verde al agua, el amarillo al aire, el rojo al fuego-. con todo, los colores blanco y negro se refieren directamente al arte espagírico, en el cual encontramos así los cuatro colores primitivos, a saber, el *negro*, el *blanco*, el *amarillo* y el *rojo*. Ahora bien, *el negro es la raíz y el origen de los otros colores*, pues toda materia negra puede ser reverberada durante el tiempo que le sea necesario, de manera que los otros colores aparecerán sucesivamente y cada cual cuando le corresponda. El color blanco sucede al negro, el amarillo al blanco, y el rojo al amarillo. Ahora bien, toda materia llegada al cuarto color por medio de la reverberación es la *tintura* de las cosas de su género, es decir, de su naturaleza.»

Para dar una idea del alcance que toma el simbolismo de los colores -y en particular de los tres colores mayores de la Obra-, observemos que siempre se representa a la *Virgen* vestida de azul (equivalente al *negro*, como veremos a continuación); a *Dios*, de *blanco*, y a *Cristo*, de *rojo*. Aquí encontramos los colores nacionales de la bandera francesa, la cual, dicho sea de paso, fue compuesta por el masón Louis David. Para éste, el *azul oscuro* o el *negro* representan la burguesía; el blanco está reservado al pueblo, a los *pierrrots* o campesinos, y el rojo, a la *baillía* o realeza. En Caldea, los zigurats, generalmente torres de tres pisos, a cuya categoría perteneció la famosa *Torre de Babel* estaban pintados de tres colores: *negro*, *blanco* y *rojo púrpura*.

Hasta aquí hemos hablado de los colores a la manera de los teóricos, como lo hicieron los Maestros antes que nosotros, a fin de acatar la doctrina filosófica y la expresión tradicional. Tal vez convendría a partir de ahora escribir, en bien de los Hijos de la Ciencia, en un tono que fuese más práctico que especulativo, y descubrir así lo que diferencia el símil de la realidad.

Pocos filósofos han osado aventurarse por este terreno resbaladizo. Etteilla (13), al hablarnos de un cuadro hermético (14) que debió de tener en su poder, nos transmitió algunas inscripciones que figuraban al pie de aquél; entre éstas, leemos, no sin sorpresa, este consejo digno de ser *seguido*: *No os fiéis demasiado del color*. ¿Qué quiere decir esto? ¿Acaso los viejos autores engañaron deliberadamente

(13) Véase *Denier du Pauvre* o la *perfección des métaux*, París (1785, aproximadamente), pág. 58.

(14) Este cuadro se supone pintado a mediados del siglo XVII.

a sus lectores? ¿Y con qué indicaciones deberían los discípulos de Hermes sustituir los colores rebeldes para reconocer y seguir el camino recto?

Buscad, hermanos, sin desanimaros, pues deberéis hacer aquí, como en otros puntos oscuros, un enorme esfuerzo. Sin duda, habréis leído, en diversos pasajes de vuestras obras, que los filósofos sólo hablan claramente cuando quieren alejar a los profanos de su *Tabla redonda*. Las descripciones que dan de sus regímenes, a los que atribuyen coloraciones emblemáticas, son de una nitidez perfecta. Debéis, pues, sacar la conclusión de que estas observaciones tan bien descritas son falsas y quiméricas. Vuestros libros están cerrados, como el Apocalipsis, con sellos cabalísticos. Tendréis que romper éstos, uno a uno. Reconocemos que la tarea es dura; pero, quien vence sin peligro, triunfa sin gloria.

Aprended, pues, no ya lo que distingue un color de otro, sino más bien en qué se diferencia un régimen del que le sigue. Pero, ante todo, ¿qué es un régimen? Sencillamente, la manera de *hacer vegetar*, de mantener y aumentar la vida que vuestra piedra recibió en el momento de nacer. Es, pues, un *modus operandi* que no se traduce forzosamente en una sucesión de colores diversos. «El que llegue a conocer el *Régimen* -escribe Philaléthe-, será honrado por los príncipes y por los grandes de la tierra.» Y añade el mismo autor: «No os ocultamos nada, salvo el *Régimen*. Así, pues, para no atraer sobre nuestra cabeza la maldición de los filósolos, revelando lo que ellos creyeron que habían de dejar en la sombra, nos limitaremos a advertir que el *Régimen de la Piedra*, es decir, su cocción, *contiene otros varios*, o, dicho de otro modo, varias repeticiones de una misma manera de operar. Reflexionad, apelad a la analogía y, sobre todo, no os apartéis jamás de la sencillez natural. Pensad que tenéis que comer todos los días, a fin de *conservar vuestra vitalidad*. que el descanso os es indispensable porque favorece, de una parte, la digestión y la asimilación del alimento, y, de otra, la renovación de las células gastadas por el trabajo cotidiano. ¿Y acaso no debéis expulsar también, con gran frecuencia, ciertos productos heterogéneos, desperdicios o residuos no asimilables?

De la misma manera, vuestra piedra necesita alimento para aumentar su fuerza, y este alimento debe ser graduado, es decir, cambiado en cierto momento. Ante todo dadle leche; el régimen a base de carne, más sustancioso, vendrá después. Y no olvidéis separar los excrementos cada digestión, pues vuestra piedra podría infectarse... Seguid pues, el orden de la Naturaleza y obedecedla con la mayor fidelidad que os sea posible. Y comprenderéis de qué manera conviene efectuar la cocción cuando hayáis adquirido un conocimiento perfecto del Régimen. Así captaréis mejor el apóstrofe que Tollius (15) dirige a los alquimistas esclavos de la letra:

«Id, marchaos, vosotros que buscáis con extremada aplicación vuestros diversos colores en las redomas de vidrio.

Vosotros, que fatigáis mis oídos con vuestro *cuervo* negro, estáis tan locos como aquel hombre de la antigüedad que tenía la costumbre de aplaudir en el teatro, aunque estuviera solo en él, porque siempre se imaginaba tener ante los ojos algún nuevo espectáculo. Lo mismo hacéis vosotros, cuando vertiendo lágrimas de gozo, os imagináis que veis en vuestras redomas la blanca *paloma*, el *águila* amarilla y el *faisán* rojo. Id, os digo, y alejaos de mí, si buscáis la piedra filosofal en una cosa fija; pues ésta no penetrará los cuerpos metálicos más de lo que podría penetrar el cuerpo humano las más sólidas murallas...

sólidas murallas...

»Esto es lo que tenía que deciros acerca de los colores, a fin de que en el porvenir dejéis de hacer trabajos inútiles; a lo

cual añadiré unas palabras con referencia al olor.

»La Tierra es negra, el agua es blanca; el aire se vuelve más amarillento cuando más se acerca al Sol; el éter es

completamente rojo. También la muerte, según se dice, es negra; la vida está llena de luz; cuanto más pura es la luz, más se aproxima a la naturaleza angélica, y los ángeles son puros espíritus de fuego. Ahora bien, ¿acaso el olor de

(15) J. Tollius, *Le Chemin du Ciel Chymique*. Trad. del *Manductio Coelum Chemicum*. Amstelaedami, Janss. Waesbergios, 1688.

muerto o de un cadáver no es fastidioso y desagradable al olfato? De la misma manera, el olor hediondo denota, a los filósofos, la fijación; por el contrario, el olor agradable indica volatilidad, porque se acerca a la vida y al calor.»

Volviendo al basamento de Nôtre-Dame, encontraremos, en sexto lugar, la *Filosofía*, cuyo disco tiene grabada una cruz. Aquí tenemos la expresión de la cuatremidad de los elementos y la manifestación de los dos principios metálicos, *sol y luna* -ésta machacada-, o azufre y mercurio, parientes de la piedra, según Hermes (lám. XI).

IV

Los motivos que adornan el lado derecho son de lectura más ingrata; ennegrecidos y corroídos, deben sobre todo su

deterioro a la orientación de esta parte del pórtico. Azotados por los vientos de Poniente, siete siglos de ráfagas lo han desgastado hasta el punto de reducir algunos de ellos al estado de siluetas romas y vagas.

En el séptimo bajo relieve de esta serie -primero a la derecha-, observamos el corte longitudinal del atañor y el aparato

interno destinado a sostener el huevo filosófico; el personaje tiene una piedra en la mano derecha (Lám. XII).

En el círculo siguiente vemos la imagen de un grifo. El monstruo mitológico, que tiene la cabeza y el pecho de *águila* y

toma del *león* el resto del cuerpo, inicia al investigador en las cualidades contrarias que hay que agrupar necesariamente en la materia filosófica (Lám. XIII). Encontramos en esta imagen el jeroglífico de la *primera conjunción*, la cual se produce únicamente poco a poco, a medida que se desarrolla la penosa y fastidiosa labor que los filósofos llamaron sus *águilas*. La serie de operaciones cuyo conjunto conduce a la unión íntima del azufre y del mercurio lleva también el nombre de *sublimación*. Gracias a la reiteración de las *águilas* o *sublimaciones filosóficas*, se despoja el mercurio exaltado de sus partes groseras y terrestres, de su humedad superflua, y se apodera de una porción del cuerpo fijo, el cual disuelve, absorbe y asimila. *Hacer volar el águila* significa, según la expresión hermética, *hacer salir la luz* de la tumba y *llevarla a la superficie*, que es lo propio de toda *sublimación verdadera*. Es lo que nos enseña la fábula de Teseo y Ariadna. En este caso, Teseo es OEu-Eζog, la *luz organizada, manifiesta*, que se separa de *Ariana, la araña* que está en el centro de su tela, el *guijarro, la cáscara vacía*, el *capullo* del gusano de seda, el

despojo de la mariposa (Psique). «Sabed, hermano mío -escribe Philaléthe (I)-, que la preparación exacta de las *águilas voladoras* es el primer grado de la perfección, y, para conocerlo, se precisa un genio industrial y hábil... Nosotros, para lograrlo, hemos sudado y trabajado mucho. Por consiguiente, vos, que no hacéis más que empezar, estad persuadido de que no triunfaréis en la primera operación sin un gran esfuerzo...

«Comprended, pues, hermano mío, lo que dicen los Sabios. al observar que conducen sus águilas para devorar al león; y, cuanto menos águilas se emplean, más duro es el combate y más dificultades se encuentran para lograr la victoria. Mas, para perfeccionar nuestra Obra, se necesitan al menos *siete águilas*, e incluso deberían emplearse hasta *nueve*. Y nuestro Mercurio filosófico es el *pájaro de Hermes*, al cual se da también el nombre de *Oca* o de *Cisne*, y a veces el de *Faisán*.» Son estas *sublimaciones* las que describe Calímaco en el *Himno a Delos*, cuando dice, hablando de los *cisnes*.-

eXvX,\coaavTo Άζιροvrçg

E,83oiuaXζ9 7rEpζ A-qXop...

O-yboov OVX Er aEζUav, 0 5'CXOOPEV.

«(Los cisnes) giraron *siete veces* alrededor de Delos... y no habían cantado todavía por octava vez, cuando Apolo

nació.»

Es una variante de la procesión que Josué hizo desfilar *siete veces* alrededor de Jericó, cuyas murallas se derrumbaron antes de la octava vuelta (Josué, c. VI, 16).

(1) Lenglet-Dufresnoy, *Histoire de la Philosophie Hermétique*. -*L'entrée au Palais Fermé du Roy*, t. 11, pág. 35. París, Cousteliler, 1742.

A fin de señalar la violencia del combate que precede a nuestra conjunción, los sabios simbolizaron las *dos naturalezas*

con el *águila* y el león iguales en fuerza, pero de complexión contraria. El león representa la fuerza terrestre y fija, mientras que el águila expresa la fuerza aérea y volátil. Puestos frente a frente, los dos campeones se atacan, se repelen, se desgarran mutuamente con energía, hasta que, al fin, después de perder el águila sus alas y el león su melena, ambos antagonistas no forman más que un solo cuerpo, de calidad intermedia y de sustancia homogénea, el *Mercurio animado*.

En el tiempo ya lejano en que, estudiando la sublime Ciencia, nos inclinábamos sobre el misterio repleto de pesados

enigmas, recordamos haber visto construir un bello inmueble cuya decoración nos sorprendió, porque reflejaba nuestras preocupaciones herméticas. Encima de la puerta de entrada, dos niños enlazados, varón y hembra, separan y levantan un velo que los cubría. Sus bustos emergen de un montón de flores, de hojas y de frutos. Un bajo relieve domina el coronamiento angular; representa el combate simbólico del águila y el león de que acabamos de hablar, y se adivina fácilmente que el arquitecto debió de tener bastante trabajo

para situar el enojoso emblema, impuesto por una voluntad intransigente y superior (2)...

(2) Este inmueble, construido con piedra tallada y de una altura de seis Pisos, está situado en el distrito XVII, en la esquina del bulevar Péreire y de la calle de Monbel. En Tousson, cerca de Malesherbes (Seine-et-oise), una antigua mansión del siglo XVIII, de aspecto bastante señorial, muestra en su fachada, grabada en caracteres de la época, la inscripción siguiente, cuya disposición y Ortografía respetamos:

Por un *Labrador*

fui construida

sin interés y con un don celoso,

me Bamó PIEDRA BELLA,

1762.

(La alquimia nevaba todavía el nombre de *Agricultura celeste*, y sus Adeptos el de *Labradores*).

El noveno tema nos permite penetrar - más aún en el secreto de fabricación del *Disolvente universal*. Una mujer señala

en él -alegóricamente- los materiales necesarios para la construcción del vaso hermético; levanta una pequeña plancha de madera, parecida en cierto modo a una duela de tonel, cuya esencia nos es revelada por la rama de *roble* que ostenta el escudo. Volvemos a encontrar aquí la *fente misteriosa* esculpida en el contrafuerte del pórtico, pero el ademán de nuestro personaje delata la espiritualidad de esta sustancia, de este *fuego de la Naturaleza* sin el cual nada puede crecer ni vegetar aquí abajo (lám. XIV). Es este espíritu, extendido en la superficie del globo, lo que el artista sutil e ingenioso debe captar a medida que se materializa. Añadiremos, una vez más, que hace falta un cuerpo particular que sirva de receptáculo, una tierra atractiva donde pueda encontrar un principio susceptible de recibirle y de darle «corporeidad». «La raíz de nuestros cuerpos está en el aire -dicen los Sabios-, y su cabeza, en tierra.» Ahí está ese imán encerrado en el vientre de Aries, el cual hay que tomar en el instante de su nacimiento, con tanta destreza como habilidad.

«El agua que empleamos -escribe el autor anónimo de *la Llave del gabinete hermético* -es un agua que encierra todas las virtudes del cielo y de la tierra; por eso es el *Disolvente general de toda la Naturaleza*, - ella abre las puertas de nuestro gabinete hermético y real; en ella están encerrados nuestro Rey y nuestra Reina, y ella es también su baño... Es la Fuente del Trevisano, donde el Rey se despoja de su manto de púrpura para vestir hábito negro... Cierta que esta agua es difícil de obtener; lo cual hizo decir al Cosmopolita, en su Enigma, que era rara en la isla... Este autor nos la señala más particularmente con estas palabras: no se parece al agua de la nube, pero tiene de ella toda la apariencia. En otro lugar, la designa con el nombre de *acero* y de imán, pues es realmente un imán que atrae hacia sí todas las influencias del cielo, del sol, de la luna y de los astros, para comunicarlas a la tierra. Dice que este *acero* se encuentra en *Aries*, y que señala el comienzo de la primavera, cuando el sol recorre el signo del *Carnero*.. Flamel nos da una descripción bastante exacta en las *Figuras de Abraham el Judío*; nos describe un *roble hueco* (3), de donde

brotan una fuente, y con la misma agua, un jardinero riega las plantas y las flores de un parterre. El *roble*, que está hueco, representa el *tonel* que se construye con madera de roble, en el que hay que corromper el agua que reserva para regar las plantas y que es mucho mejor que el agua cruda... Ahora bien, aquí llega el momento de descubrir uno de los grandes secretos de este Arte, ocultado por los Filósofos, y sin cuyo *vaso* no podréis hacer esta putrefacción y purificación de nuestros elementos, de la misma manera que no podríamos hacer vino sin que antes hirviese en el tonel. Ahora bien, así como el tonel está hecho de madera de roble, así el vaso debe ser de madera de viejo roble, redondeado por dentro, como un hemisferio, con los bordes muy gruesos y escuadrados; a falta de esto, un barrilillo y otro parecido para cubrirlo. Casi todos los Filósofos han hablado de ese *vaso* absolutamente necesario para esta operación. Philatéthe lo describe valiéndose de la fábula de la serpiente pitón, que Cadmo atravesó de parte a parte contra un roble. Hay una figura en el libro de las *Doce llaves* (4) que representa esta misma operación y el *vaso* en que ésta se hace, del cual sale una gran humareda, que denota la fermentación y la ebullición de esta agua; y esta humareda termina en una ventana, por la que se ve el cielo, en el que aparecen el sol y la luna, que señala el *origen de esta agua* y las virtudes que contiene. Es nuestro *vinagre mercurial que baja del cielo a la tierra y sube de la tierra al cielo.*»

Hemos dado este texto porque puede ser de utilidad, a condición, empero, de que sepamos leerlo con prudencia y comprenderlo con lucidez. Debemos aquí repetir una vez más la máxima tan cara a los Adeptos: el espíritu vivifica, pero la letra mata.

Y hemos ahora frente a un símbolo muy complejo: el del *León*. Complejo porque no podemos, ante la actual desnudez de la piedra, contentarnos con una sola explicación. Los Sabios han añadido al león diversos calificativos, ya para

(3) Vide supra, pág. 113.

(4) Véase *Douze Clefs de Philosophie* del Hermano Basile Valentin. París, Moët, 1659, llave 12. (Reeditadas por Les Editions de Minuit, 1956.)

expresar el aspecto de las sustancias sobre las que actúan, ya para designar una cualidad especial y preponderante. En el emblema del Grifo (motivo octavo), hemos visto que el León, rey de los animales terrestres, representaba la parte fija, básica, de un compuesto, fijeza que, en contacto con la volatilidad adversa, perdía la mejor parte de sí misma, la que caracterizaba su forma, es decir, en lenguaje jeroglífico, la cabeza. Esta vez debemos estudiar el animal sólo, e ignoramos de qué color estaba originariamente revestido. En general, el *León* es el *signo del oro*, tanto alquímico como natural; expresa, pues, las propiedades fisicoquímicas de estos cuerpos. Pero los textos dan el mismo nombre a la materia receptiva *del Espíritu universal, del fuego secreto* en la elaboración del disolvente. En ambos casos, trátase siempre de una interpretación de poder, de incorruptibilidad, de perfección, como, indica por lo demás, con bastante elocuencia, el caballero de enhiesta espada y cubierto con cota de malla que nos presenta al rey de la fauna alquímica (lám. XV).

El primer agente magnético empleado para preparar el disolvente -que algunos han llamado *Alkaest*- recibe el nombre de

León verde, debido no tanto a su coloración verde como al hecho de que no ha adquirido todavía las características minerales que distinguen químicamente el estado adulto del estado naciente. Es un fruto *verde y acerbo*, comparado con

el fruto *rojo y maduro*. Es la juventud metálica, sobre la que todavía no ha actuado la Evolución, pero, que contiene el germen latente de una energía real, llamada a desarrollarse más adelante. Es el arsénico y el plomo con respecto a la plata y el oro. Es la imperfección actual de 1a que saldrá la mayor perfección futura; el rudimento de nuestro embrión, el embrión de nuestra piedra, la piedra de nuestro elixir. Algunos adeptos, entre ellos Basilio Valentin, lo llamaron *Vitriolo verde*, para expresar su naturaleza cálida, ardiente y salina; otros, *Esmeralda de los Filósofos*, *Rocío del mayo*, *Hierba saturnina*, *Piedra vegetal*, etcétera. «Nuestra agua toma los nombres de las hojas de todos los árboles, de los árboles mismos y de todo lo que presenta un color verde, a fin de engañar a los insensatos», dice el Maestro Arnau de Vilanova.

En cuanto al *León rojo*, no es otra cosa, según los filósofos, que la misma materia, o *León verde*, llevada por determinados procedimientos a esta calidad especial que caracteriza al oro hermético o *león rojo*. Esto movió a Basilio Valentin a darnos el siguiente consejo: «Disuelve y alimenta al verdadero León con la sangre del León verde, pues la sangre fija del León rojo está hecha de sangre volátil del verde, porque ambos son de la misma naturaleza.»

De estas interpretaciones, ¿cuál es la verdadera? He aquí una cuestión que nos confesamos incapaces de resolver. El león simbólico había sido, sin duda alguna, pintado o dorado. Cualquier vestigio de cinabrio, de malaquita o de metal nos sacaría de apuros. Pero no queda nada, salvo la piedra calcárea corroída, grisácea y gastada por el tiempo. ¡El león de piedra guarda su secreto!

La extracción del Azufre rojo e incombustible aparece manifestada por la figura de un monstruo mezcla de gallo y de zorra. Es el mismo símbolo de que se sirvió Basilio Valentin en la tercera de sus *Doce llaves*. «Es este soberbio manto con la Sal de los Astros, dijo el Adepto, que sigue a este azufre celeste, guardado cuidadosamente por miedo de que se gaste, y los hace volar como un pájaro, mientras sea necesario, y el gallo se comerá la zorra, y se ahogará y asfixiará en el agua; después, volviendo a la vida por el fuego, será (a fin de que a cada uno le llegue su vez) devorado por la zorra» (lám. XVI).

Después de la zorra-gallo, viene el *Toro* (lám. XVIII).

Considerado como signo zodiacal, es el segundo mes de las operaciones preparatorias en la primera obra, y el primer régimen del fuego elemental en la segunda. Como figura de carácter práctico, y puesto que el toro y el buey están consagrados al sol, como la vaca lo está a la luna, representa el Azufre, principio masculino, dado que el sol es llamado metafóricamente por Hermes, Padre de la piedra. El toro y la vaca, el sol y la luna, el azufre y el mercurio, son, Pues, jeroglíficos de idéntico sentido y designan las naturalezas primitivas contrarias, *antes de su conjunción*, naturaleza que el Arte extrae de cuerpos mixtos imperfectos.

V

De los doce medallones que adoman la hilera inferior del basamento, diez recabarán nuestra atención; hay, efectivamente,

dos que han sufrido mutilaciones demasiado profundas para que nos sea posible rehacer su sentido. Prescindiremos, pues, mal que nos pese, de los restos informes del quinto medallón (lado izquierdo) y del undécimo (lado derecho).

Cerca del contrafuerte que separa el pórtico central de la fachada norte, el primer motivo nos presenta un caballero

desarzonado agarrándose a la crin de un fogoso caballo (lámina XVIII). Esta alegoría se refiere a la extracción de las partes fijas, centrales y puras, por los volátiles o etéreos en *la Disolución* filosófica. Es, propiamente, la rectificación del espíritu obtenido y la *cohobación* de este espíritu sobre la materia pesada. El corcel, símbolo de rapidez y de ligereza, representa la sustancia espiritosa; el caballero indica la ponderabilidad del cuerpo metálico grosero. A cada cohobación, el caballo derriba a su jinete, lo volátil abandona lo fijo; pero el caballero vuelve inmediatamente por sus fueros, y se aferra a ellos hasta que el animal, extenuado, vencido y sumiso, consienta en llevar su obstinada carga y no pueda ya desprenderse de ella. La absorción de lo fijo por lo volátil se efectúa lenta y trabajosamente. Para lograrla, hay que tener mucha paciencia y mucha perseverancia y repetir a menudo la afusión del agua sobre la tierra, del espíritu sobre el cuerpo.

Y sólo mediante esta técnica -larga y fastidiosa, en verdad- se llega a extraer la *sal* oculta del *León rojo*, con la ayuda *del espíritu del León verde*. El corcel de Nôtre-Dame es igual *al Pegaso* alado de la fábula (raíz 7r7l'Y71, fuente). Como él, arroja al suelo a sus jinetes, llámense Perseo o Belerofonte. Es él quien transporta a *Perseo* por los aires hasta la morada de las *Hespérides*, y hace brotar, de una coza, la *fuelle Hipocrene* en el monte Helicón, fuente que, según se dice, fue descubierta por *Cadmo*.

En el segundo medallón, el Iniciador nos presenta un *espejo* con una mano, mientras sostiene con la otra el cuerno de Amaltea; a su lado, vemos el *Árbol de Vida* (lám. XIX). El espejo simboliza el comienzo de la obra; el Arbol de Vida indica su final, y el cuerno de la abundancia, el resultado.

Alquímicamente, la materia prima, la que el artista debe elegir para empezar la Obra, se denomina *Espejo del Arte* «Ordinariamente, es llamada *Espejo del Arte* por los Filósofos -dice Moras de Respour (1)- porque ha sido principalmente gracias a ella que hemos aprendido la composición de los metales en las vetas de la tierra... También se dice que la sola indicación de naturaleza puede instruirnos.» Es lo mismo que enseña el Cosmopolita (2) cuando, hablando del Azufre, nos dice: «En su reino, hay un *espejo* en el cual se ve todo el mundo. Quienquiera que mire en este *espejo* puede ver y aprender las tres partes de la Sapiencia de todo el mundo, y, de esta manera, será sapientísimo en estos tres reinos, como lo fueron Aristóteles, Avicena y otros varios, los cuales, al igual que sus predecesores, vieron en este *espejo* cómo fue creado el mundo.» Basilio Valentin dice también en su *Testamentum* «El cuerpo entero de *Vitriolo* debe reconocerse únicamente mediante un *Espejo de la Ciencia filosófica*... Es un Espejo en el que se ve brillar y aparecer nuestro Mercurio, nuestro Sol y Luna, y mediante el cual podemos mostrar en

(1) De Respour, *Rares Expériences sur l'Esprit minéral*. Paris, Langlois et Barbin, 1668.

(2) *Nouvelle Lumière chymique. Traité du Soufre*, pág. 78. Paris, D'Houry, 1649.

un instante y probar al incrédulo Tomás la ceguera de su crasa ignorancia.» Pernety, en su *Diccionario mito-hermético*, no citó este término, ya sea porque no lo conociese, o porque lo omitiese deliberadamente. Este sujeto, tan vulgar y tan despreciado, se convierte seguidamente en el *Arbol de Vida*, Elixir o Piedra filosofal, obra maestra de la Naturaleza ayudada por el trabajo humano,

pura y rica joya de la alquimia. Síntesis metálica absoluta, asegura al feliz poseedor de este tesoro el triple gaje del saber, de la fortuna y de la salud. Es el cuerno de la abundancia, fuente inagotable de las dichas materiales de nuestro mundo terrestre. Recordemos, por último, que el *espejo* es el *atributo de 1a Verdad, de la Prudencia y de la Ciencia* según todos los poetas y mitólogos griegos.

Veamos ahora la alegoría del *peso natural* el alquimista retira el velo que cubría la balanza (lám. XX).

La mayoría de los filósofos han sido poco prolijos en lo tocante al secreto de los pesos. Basilio Valentin se limitó a decir que había que «entregar un cisne blanco al hombre doble ígneo» lo cual parece corresponder al *Sigillum Sapientum* de Huginus de Barma, en que el artista sostiene una balanza, uno de cuyos platillos se inclina en una aparente proporción de dos a uno con respecto al otro. El Cosmopolita, en su *Tratado de la Sal* es todavía menos preciso: «El peso del agua -dice- debe ser plural, y el de la tierra rameada de blanco o de rojo debe ser singular.» El autor de los *Aforismos basilianos, o Cánones herméticos del Espíritu y del Alma* (3), escribe en el canon XVI: «Comenzamos nuestra obra hermética con la conjunción de los tres principios preparados según determinada proporción, la cual consiste en el peso del cuerpo, que debe ser casi igual a la mitad del espíritu y el alma.» Si Raimundo Lulio y Philaléthe hablaron de ello, la mayoría prefirió guardar silencio; algunos pretendieron que la Naturaleza, por sí sola, distribuía las cantidades según una armonía misteriosa e ignorada por el Arte. Estas contradicciones apenas si resisten al examen. En efecto, sabemos que el mercurio filosófico resulta de la absorción de cierta parte de azufre por

(3) Impresos a continuación de las *OEuvres tani Médicinales que Chymiques*, del R. P. de Castaigne. París, de la Nove, 1681.

una cantidad determinada de mercurio; es, pues, indispensable conocer exactamente las proporciones recíprocas de los componentes, si operamos a la manera antigua. Huelga añadir que estas proporciones aparecen envueltas en símiles y llenas de oscuridad, incluso en los autores más sinceros. Pero debemos recalcar, por otra parte, que es posible sustituir con oro vulgar el azufre metálico; en este caso, como el exceso de disolvente puede eliminarse siempre por destilación, el peso queda reducido a una sencilla apreciación de consistencia. La balanza constituye, como vemos, un indicio valioso para la determinación del procedimiento antiguo, del cual parece que debemos excluir el oro. Nos referimos al oro vulgar que no ha sufrido la *exaltación* ni la *transfusión*, operaciones que, al modificar sus propiedades y sus caracteres físicos, lo hacen propio para el trabajo.

Uno de los cartones que estudiamos nos muestra una disolución especial y poco empleada. Es la del azogue vulgar con el fin de obtener el *mercurio común* de los filósofos, al cual llaman éstos «nuestro» mercurio, para diferenciarlo del metal fluido de que procede. Aunque encontramos con frecuencia descripciones bastante extensas sobre este tema, no ocultaremos que semejante operación nos parece aventuradas si no sofisticado. Según los autores que han hablado de ello, el mercurio vulgar, limpiado de toda impureza y perfectamente exaltado, adquiriría una calidad ígnea que no posee y podría convertirse a su vez en disolvente. Una reina, sentada en un trono, derriba de un puntapié al paje que, con una copa en la mano, ha venido a ofrecerle sus servicios (lám. XXI). No debemos ver, pues, en esta técnica, suponiendo que pueda proporcionar el disolvente esperado, más que una modificación del sistema antiguo, y no una práctica especial, puesto que el agente sigue siendo

el mismo. Ahora bien, no comprendemos qué ventaja nos reportaría una solución de mercurio con ayuda del disolvente filosófico, habida cuenta de es el agente principal y secreto por excelencia. Sin embargo así lo pretende Sabine Stuart de Chevalier (4). «Para obtener

(4) Sabine Stuart de Chevalier, *Discours philosophique sur les Trois Principes, o la Clef du Sanctuaire philosophique*. París, Quillau, 1781.

el mercurio filosófico -escribe este autor- hay que disolver el mercurio vulgar sin que éste pierda nada de su peso, pues toda su sustancia debe ser convertida en agua filosófica. Los filósofos conocen un fuego natural que penetra hasta el corazón del mercurio y que lo apaga interiormente; conocen también un disolvente que lo convierte en agua argentina pura y natural; ésta no contiene ni debe contener ningún corrosivo. En cuanto el mercurio se ha librado de sus ligaduras y es vencido por el calor... toma la forma del agua, y esta misma agua es la cosa más valiosa que puede haber en el mundo. Se necesita muy poco tiempo para hacer tomar esta forma al mercurio vulgar.» Se nos perdonará que no seamos de la misma opinión, pues tenemos buenas razones, apoyadas en la experiencia, para no creer que el mercurio vulgar, desprovisto de agente propio, pueda convertirse en *agua útil* para la Obra. El *servus fugitivus* que nos hace falta es un *agua mineral* y metálica, *sólida*, cortante, con el aspecto de una *pedra*, y de fácil licuefacción. Esta *agua coagulada*, en forma de masa pétreo, es el *Alkaest* y el *Disolvente universal*. Si conviene leer los filósofos -según el consejo de Philaléthe- con un grano de sal, tendríamos que utilizar la salina entera para el estudio de Stuart de Chevalier.

Un anciano transido de frío, encorvado bajo el arco del medallón siguiente, se apoya, cansado y desfallecido, en un bloque de piedra; una especie de manguito envuelve su mano izquierda (lám. XXII).

Es fácil reconocer aquí la primera fase de la segunda Obra, cuando el *Rebis* hermético, encerrado en el centro del atanor, sufre la dislocación de sus partes y tiende a mortificarse. Es el principio, activo y suave, *del fuego de rueda* simbolizado por el frío y por el invierno, período embrionario en que las semillas, encerradas en el seno de la tierra filosófica, experimentan la influencia fermentadora de la humedad. Va a aparecer el *reino de Satumo*, emblema de la disolución radical, de la descomposición y del color negro. «Soy viejo, estoy débil y enfermo -le hace decir Basilio Valentin-; por esta causa me veo encerrado en una fosa... El fuego me atormenta en gran manera, y la muerte quebranta mi carne y mis huesos.» Un tal Demetrius, viajero citado por Plutarco -los griegos fueron maestros en todo, incluso en la exageración-, refiere con toda seriedad que, en una de las islas que visitó en la costa de Inglaterra, se encuentra Satumo encarcelado y sumido en profundo sueño. El gigante Briareo (Egeón) hace el papel de guardián de su prisión. ¡Y he aquí cómo, con la ayuda de fábulas herméticas, escribieron la Historia célebres autores!

El sexto medallón no es más que una reproducción fragmentaria del segundo. Volvemos a encontrar en él al Adepto, quien, juntas las manos, en actitud orante, parece dirigir su acción de gracias a la Naturaleza, representada por los rasgos de un busto femenino reflejado en un *espejo*. Reconocemos aquí el jeroglífico del *tema de los Sabios*, el espejo en el que «vemos toda la Naturaleza al descubierto» (lám. XXIII).

A la derecha del pórtico, el séptimo medallón nos muestra a un anciano disponiéndose a franquear el umbral del *Palacio misterioso*. Acaba de arrancar el velo que ocultaba la entrada a las miradas de los profanos. Es el primer

paso dado en la práctica, el descubrimiento del agente capaz de producir la reducción del cuerpo fijo, de *recrudescerlo*, según la expresión empleada, hasta darle una forma análoga a la de su sustancia prima (lám. XXIV). Los alquimistas aluden a esta operación cuando nos hablan de *reanimar las materializaciones*, es decir, de dar vida a los metales muertos. Es la *Entrada al Palacio cerrado del Rey*, de Philaléthe, la primera puerta de Ripley y de Basilio Valentin, puerta que es preciso saber abrir. El anciano no es otro que nuestro *Mercurio*, agente secreto del cual muchos bajo relieves nos han revelado la naturaleza, el modo de actuar, los materiales y el tiempo de la preparación. En cuanto al *Palacio*, representa el oro vivo, o filosófico, oro vil, despreciado por el ignorante, oculto bajo harapos que lo hurtan a los ojos, aunque sea preciosísimo para el que conoce su valor. Nosotros debemos ver en este motivo una variante de la alegoría de los *Leones verde y rojo*, del disolvente y del cuerpo a disolver. En efecto, el anciano, que los textos identifican con Saturno -el cual, según se dice, *devoraba a sus hijos*- estaba antaño pintado de verde, mientras que el interior visible del Palacio presentaba una coloración *purpúrea*. Más adelante citaremos las fuentes a que podemos acudir para averiguar, gracias al colorido original, el sentido de Saturno, considerado como disolvente, es muy antiguo. En un sarcófago del Louvre, que contuvo la momia de un sacerdote hierogramático de Tebas, llamado Poeris, podemos observar, en el lado izquierdo, al dios Shu, sosteniendo el cielo con ayuda del dios Chnufis (el alma del mundo), mientras que, a su pies, se halla tumbado el dios Seb (Saturno), cuya carne es de *color verde*.

El círculo siguiente nos permite presenciar el encuentro del anciano y el rey coronado, del disolvente y el cuerpo, del

principio volátil y la sal metálica fija, incombustible y pura. La alegoría tiene un gran parecido con el texto parabólico de Bernardo Trevisano, en que «el sacerdote anciano y viejo en años» se muestra tan buen conocedor de las propiedades de la fuente oculta, de su acción sobre el «rey del país», al que imanta, atrae y absorbe. En esta operación, y cuando se produce la animación del mercurio, el oro o rey es disuelto poco a poco y sin violencia; no ocurre lo propio en la segunda, en la cual, contrariamente a la amalgama ordinaria, el mercurio hermético parece atacar el metal con un vigor característico y que se parece bastante a las efervescencias químicas. Los sabios dijeron a este respecto que, en la Conjunción, se producían violentas tormentas, grandes tempestades, y que las olas de su mar ofrecían el espectáculo de un «áspero combate». Algunos representaron esta reacción por una lucha a muerte entre animales diferentes: *águila y león* (Nicolás Flamel), *gallo y zorra* (Basilio Valentin), etc. Pero, a nuestro entender, la mejor descripción -y, sobre todo, la más iniciadora- es la que nos dejó el gran filósofo Cyrano Bergerac del espantoso duelo que sostuvieron ante sus ojos la *Rémora* y la *Salamandra*. Otros -y son los más numerosos- buscaron los elementos de sus figuras en el génesis primario y tradicional de la Creación; describieron éstos la formación del compuesto filosofal asimilándola a la del caos terrestre, producto de las conmociones y de las reacciones del fuego y del agua, del aire y de la tierra.

Aunque más humano y más familiar, no por ello el estilo de Nôtre-Dame es menos noble ni menos expresivo. Las dos

naturalezas están representadas en él por niños agresivos y camorristas que, al venir a las manos, no escatiman los puñetazos. En lo más fuerte del pugilato, uno de ellos deja caer un pote, y el otro, una piedra (lám. XXV). Imposible describir con mayor claridad y sencillez la acción del *agua pónica* sobre la materia grave: este medallón honra al maestro que lo concibió.

De esta serie de temas con que terminaremos la descripción de las figuras del pórtico central, se infiere claramente que la idea rectora tuvo como objetivo la agrupación de los puntos variables en la práctica de la solución. Efectivamente, ella nos basta para identificar el procedimiento seguido. La disolución del oro alquímico por el Disolvente Alkaest caracteriza el primer sistema; la del oro vulgar por *nuestro mercurio* indica el segundo. Mediante ella, realizamos el *mercurio animado*.

Por último, una segunda solución, la del Azufre -rojo o blanco- por el agua filosófica, constituye el objeto del duodécimo y último bajo relieve. Un guerrero deja caer su espada y se detiene, sobrecogido, ante un árbol al pie del cual aparece *un cordero*, el árbol muestra tres enormes frutos redondos, y, entre sus ramas, aparece la silueta de un pájaro. Volvemos a encontrar aquí el *árbol solar* que describe el Cosmopolita en la parábola del *Tratado de la Naturaleza*, el árbol del cual hay que extraer el agua. En cuanto al guerrero, representa al artista que acaba de cumplir el *trabajo de Hércules* que es nuestra preparación. El *cordero* atestigua que aquél supo elegir la estación favorable y la sustancia adecuada; el pájaro indica la naturaleza volátil del compuesto «más celeste que terrestre». Después, sólo tendrá que imitar a Satumo, el cual, dice el Cosmopolita, «tomó diez partes de esta agua, y seguidamente cogió el fruto del árbol solar y lo puso en esta agua... Porque esta agua es el *Agua de vida*, que tiene poder de mejorar los frutos de este árbol, de manera que, en lo sucesivo, no habrá ya necesidad de plantarlo ni de injertarlo, porque ella podrá, con su solo olor, dar a los otros seis árboles su misma naturaleza». Además, esta imagen es una representación de la famosa expedición de los Argonautas, ya que vemos en ella a Jasón junto al Vello de Oro y el árbol de preciosos frutos del Jardín de las Hespérides.

En el curso de este estudio, hemos tenido ocasión de lamentar no sólo las deterioraciones producidas por estúpidos inconoclastas, sino también la completa desaparición del polícromo revestimiento que antaño poseía nuestra admirable catedral. No nos queda ningún documento bibliográfico capaz de ayudar al investigador y de remediar, siquiera en parte, el daño de los siglos. Sin embargo, no tenemos necesidad de compulsar viejos pergaminos, ni de hojear en vano antiguas estampas: Notre-Dame conserva dentro de ella misma el prístino colorido de su pórtico central.

Guillermo de París, cuya perspicacia no nos cansaremos de alabar, supo prever el considerable perjuicio que el tiempo habría de infligir a su obra. Como maestro precavido que era, hizo reproducir minuciosamente los motivos de los medallones en los vitrales del rosetón central. El cristal viene así a completar la piedra, y, gracias al auxilio de la materia frágil, el esoterismo recobra su pureza primitiva.

Aquí descubriremos el sentido de los puntos dudosos de la estatuaria. Por ejemplo, en la alegoría de la *Cohobación* (primer medallón), el vitral nos presenta, no un jinete vulgar, sino un príncipe coronado de oro, con vestidura blanca y medias rojas; de los dos niños que riñen, uno es de color verde, y el otro, de un gris violeta; la reina que derriba al Mercurio lleva corona blanca, camisa verde y manto de púrpura. Incluso nos sorprende encontrar aquí ciertas imágenes desaparecidas de la fachada, como la del artesano, sentado a una mesa roja, que extrae grandes monedas de oro de un saco; o la de la mujer de verde corpiño y brial escarlata, que se alisa la cabellera ante un espejo; o la de los Gemelos, del zodíaco inferior, uno de los cuales tiene el color del rubí, y el otro, el de la esmeralda; etcétera.

¡Qué profundo tema de meditación nos ofrece la ancestral Idea hermética, en su armonía y en su unidad! Petrificada en la fachada, cristalizada en el círculo enorme del rosetón, pasa del mutismo a la revelación, de la gravedad al entusiasmo, de la inercia a la expresión viva. Borrosa, material y fría bajo la cruda luz del exterior, surge del cristal en haces de colores y penetra en las naves, vibrante, cálida, diáfana y Pura como la Verdad misma.

Y el alma no puede librarse de cierta turbación en presencia de esta otra antítesis, todavía más paradójica: «¡la antorcha

del pensamiento alquímico iluminando el templo del pensamiento cristiano!»

VI

Dejemos el pórtico principal y pasemos al pórtico norte o de la Virgen. En el centro del tímpano, y en la cornisa de en

medio, observad el sarcófago, accesorio de un episodio de la vida de Cristo. Veréis en él siete círculos: son los símbolos de los siete metales planetarios (lám. XXVI).

El sol indica el oro, y Mercurio, el azogue;

Venus es al bronce, lo que Saturno al plomo;

la Luna es imagen de la plata; Júpiter, del estaño,

y Marte, del hierro (1).

El círculo central aparece decorado de una manera particular, mientras que los otros seis se repiten a pares, cosa que jamás se produce en los motivos puramente ornamentales del arte ojival. Más aún: esta simetría se extiende desde el centro hacia las extremidades, tal como enseña el Cosmopolita. «Contempla el cielo y las esferas de los planetas -dice ese autor (2)- y verás que Saturno es el más alto de todos,

(1) *La Cabale Intellective*. Mans. de la Bibi. del Arsenal, S. y A. 72, página 15.

(2) *Nouvelle Lumière chymique. Traité du Mercure*, cap. IX, pág. 41. París, Jean d'Houry, 1649.

al cual sucede Júpiter, y después Marte, el Sol, Venus, Mercurio y, por último, la Luna. Considera ahora que las virtudes de los planetas no suben, sino que descienden; incluso la experiencia nos enseña que Marte se convierte fácilmente en Venus, y no Venus en Marte, pues ella es la esfera más baja. De la misma manera, Júpiter se transmuta fácilmente en Mercurio, porque Júpiter está más alto que Mercurio; aquél es el segundo a partir del firmamento, éste es el segundo encima de la Tierra; y Saturno es el más alto, y la Luna la más baja; el Sol se mezcla con todos, pero nunca es mejorado por los inferiores. Advertirás, pues, que hay una gran correspondencia entre Saturno y la Luna, en medio de los cuales está el Sol, como también entre Mercurio y Júpiter, y Marte y Venus, todos los cuales tienen el Sol en el medio.»

La concordancia de mutación de los planetas metálicos entre sí aparece, pues, señalada, en el pórtico de Nôtre-Dame, de la

manera más formal. El motivo central simboliza el Sol; los florones de los extremos representan Saturno y la Luna; después vienen, respectivamente, Júpiter y Mercurio; y, por último, a los lados del Sol, Marte y Venus.

Pero hay algo todavía más curioso. Si analizamos la singular hilera que parece unir las circunferencias de los rosetones, veremos que está formada por una sucesión de cuatro cruces y tres báculos, uno de los cuales es de espiral sencilla, y los otros, de doble voluta. Obsérvese, de pasada, que si se tratase de un propósito ornamental, los atributos hubieran debido ser, necesariamente, en número de seis o de ocho, a fin de obtener una simetría perfecta; sin embargo, no es así, y la circunstancia de que uno de los espacios, el de la izquierda, permanezca vacío, acaba de demostrar que se quiso dar al conjunto un sentido simbólico.

Las cuatro cruces representan, al igual que en la notación, espagírica, los metales imperfectos; los báculos de doble espiral, los dos metales perfectos, y el báculo sencillo, el mercurio, semimetal o semiperfecto.

Pero, si apartamos los ojos del tímpano y bajamos mirada hacia la parte izquierda del basamento, dividido cinco nichos, observaremos unas curiosas figuritas en el paco existente entre las pequeñas arcadas.

He aquí, yendo desde fuera hacia el pie derecho, el *perro* y las dos *palomas* (lám. XXVII), que hallamos descritos en la

animación del mercurio exaltado; el *perro de Corasceno*, del que hablan Artephius y Philaléthe, al cual hay que saber separar del compuesto en estado de polvo negro, y las *Palomas de Diana*, otro enigma desesperante bajo el cual se ocultan la espiritualización y la sublimación del mercurio filosofal. El *cordero*, emblema de la edulcoración del principio arsenical de la Materia; el *hombre doblado*, magnífica representación del apotegma alquímico *solve et coagula*, el cual enseña a realizar la conversión elemental volatilizando lo fijo y fijando lo volátil (lám. XXVIII):

Si lo fijo sabes disolver,

Y lo disuelto volatilizar,

Y lo volátil fijar luego en polvo,

tienes motivo de consolación.

En esta parte del pórtico hallábase esculpido antaño el jeroglífico principal de nuestra práctica: se trataba del *Cuervo*.

Figura principal del blasón hermético, el cuervo de Nôtre-Dame había ejercido, desde siempre, una atracción muy viva sobre los alquimistas; y es que una antigua leyenda lo designaba como única señal de un depósito sagrado. Decíase, en efecto, que Guillerino de París, «el cual -dice Victor Hugo ha sido sin duda condenado por haber agregado tan infernal frontispicio al santo poema que canta eternamente el resto del edificio», había escondido la piedra filosofal en uno de los Pilares de la inmensa nave. Y el lugar exacto de este escondrijo misterioso venía precisamente determinado por el ángulo visual del cuervo...

De esta manera, pues, según la leyenda, el pájaro simbólico señalaba antaño, desde fuera, el lugar ignorado del pilar secreto en que se hallaba encerrado el tesoro.

En la cara externa de los pilares sin imposta que sostienen el dintel y el arranque de las dovelas, se hallan representados los signos del zodiaco. En primer lugar, empezando por abajo, encontramos Aries, *después, Tauro*, y, en lo alto, *Géminis*. Son los meses primaverales que señalan el comienzo del trabajo y el tiempo adecuado para las operaciones.

Sin duda, objetarán algunos que el zodiaco puede no tener una significación oculta y representar únicamente la zona de las constelaciones. Es posible. Pero, en este caso, tendríamos que encontrar el orden astronómico, la sucesión cósmica de las figuras zodiacales, en modo alguno ignorada por nuestros antepasados. Sin embargo, *Leo* sucede a *Géminis*, usurpando el lugar de *Cáncer*, que ha sido desterrado al pilar opuesto. El *imaginero, quiso*, pues, indicar, valiéndose de esta hábil transposición, la conjunción del fermento filosófico -o *León*- con el compuesto mercurial, unión que debe producirse hacia el final del cuarto mes de la primera Obra. Observamos también, bajo este pórtico, un pequeño relieve cuadrangular sumamente curioso. Sintetiza y expresa *la condensación del Espíritu universal*, el cual forma, en cuanto se materializa, el famoso *Baño de los astros*, en el cual el sol y la luna químicos deben bañarse, cambiar la naturaleza y rejuvenecerse. Vemos en él a un niño que cae de un crisol grande como una cuba y sostenido por un arcángel en pie, nimbado, con un ala extendida, y que parece pegar al inocente. Todo el fondo de la composición lo ocupa un cielo nocturno y constelado (lám. XXXIX). Reconocemos en este tema una simplificación de la alegoría de la *Degollación de los Santos Inocentes*, tan cara a Nicolas Flamel y que pronto veremos en un vitral de la Sainte-Chapelle.

Sin entrar detalladamente en la técnica de la operación -cosa que ningún autor se ha atrevido a hacer-, diremos no obstante, que el *Espíritu universal* materializado en los minerales bajo el nombre alquímico de *Azufre*, constituye el principio y el agente eficaz de todas las tinturas metálicas. Pero este *Espíritu, esta sangre* roja de los niños, sólo puede obtenerse descomponiendo lo que la Naturaleza había antes reunido en ellos. Es, pues, necesario que el cuerpo perezca, que sea crucificado y que muera, si se quiere extraer el *alma, vida metálica* y *Rocío celeste*, que aquél tenía encerrada. Y de esta quintaesencia, trasvasada a un cuerpo puro, fijo, perfectamente cocido, nacerá una nueva criatura, más resplandeciente que cualquiera de aquéllas de quienes procede. Los cuerpos no tienen acción los unos sobre los otros; sólo el espíritu es activo y eficaz.

Por esto los Sabios, conocedores de que la sangre mineral que necesitaban para animar el cuerpo fijo e inerte del oro no era más que una condensación del Espíritu universal, alma de toda cosa; sabedores de que esta condensación en forma húmeda, capaz de penetrar y hacer vegetativos los cuerpos mixtos sublunares, sólo podía producirse de noche, a favor de las tinieblas, del cielo Puro y del aire tranquilo; sabedores, en fin, de que la estación durante la cual se manifiesta aquélla con mayor actividad y abundancia correspondía a la primavera terrestre; por todas estas razones combinadas, los Sabios le dieron el nombre de *Rocío de Mayo*. Así, Thomas Corneille (3) no nos sorprende cuando asegura que los grandes maestros de la Rosa Cruz eran llamados *Hermanos del Rocío Cocido**, significación que ellos Mismos daban a las iniciales de su orden: F. R. C. Quisiéramos poder decir algo más sobre este tema de extraordinaria importancia y mostrar cómo el *Rocío de Mayo* (Maya era madre de Hermes) -humedad vivificadora del mes de *María, la Virgen*

madre- se extrae fácilmente de un cuerpo particular, abyecto, despreciado y cuyas características hemos ya descrito; pero existen límites infranqueables... Rozamos aquí el más alto secreto de la Obra y deseamos cumplir nuestro juramento. Ahí está el *Verbum dimissum* de Trevisano, *la Palabra perdida* de los francmasones medievales, la que todas las Hermandades herméticas esperaban descubrir de nuevo y cuya búsqueda constituía el fin de sus trabajos y la razón de su existencia (4).

(3) *Dictionnaire des Arts et des Sciences*, art. Rose-Croix. París, Coignard, 1731.

* El sentido simbólico-burlesco de esta denominación se comprende mejor en el juego de palabras francés: *Frères de la Rose-croix* y *Frères de 1a Rosée Cuite (N del T)*

(4) Entre los más célebres centros de iniciación de esta clase, citaremos las órdenes de los *Iluminados*, de los *Caballeros del Águila negra*, de las *Dos Águilas, del Apocalipsis*; los *Hermanos iniciados de Asia, de Palestina, del Zodíaco*; las Sociedades de los *Hermanos negros*, de los *Elegidos Coëns, de los Mopses*, de las *Siete-Espadas, de los Invisibles*, de los *Príncipes de la Muerte.*, los *Caballeros del Cisne, instituidos por Elías, los Caballeros del perro del Gallo, los Caballeros de la Tabla redonda, de la Jineta, del Cardo, del Baño, de la Bestia muerta, del Amaranto, etc..*

Post tenebras lux. No lo olvidemos. La luz sale de las tinieblas; está difusa en la oscuridad, en la negrura, como el día lo está en la noche. De la oscuridad del *Caos fue* extraídas la luz y sus radiaciones reunidas, y si, el día de la Creación, el Espíritu divino se movía sobre las aguas del Abismo -*Spiritus Domini ferebatur super aquas*-, este espíritu invisible no podía ser al principio distinguido de la masa acuosa y se confundía con ella.

En fin, recordemos que Dios empleó *seis días* en realizar su Gran Obra; que la luz fue separada el primer día, y que los días siguientes se determinaron, como los nuestros, por intervalos regulares y alternativos de oscuridad y de luz.

A medianoche, una Virgen madre,

produce este *astro luminoso,*

en este momento milagroso

llamamos a Dios hermano nuestro.

VII

Volvamos sobre nuestros pasos y detengámonos ante la fachada sur, llamada todavía pórtico de Sainte-Anne. Este nos

ofrece un solo motivo, pero su interés es considerable, por cuanto describe la práctica más breve de nuestra Ciencia y merece, a este respecto, un lugar en la primera fila de los paradigmas lapidarios.

«Mira -dice Grillot de Givry (I)-, esculpido en el pórtico derecho de Nôtre-Dame de París, el obispo de pie sobre el

aludel en que se sublima, encadenado en el limbo, el mercurio filosofal. Él te enseña de dónde proviene el fuego sagrado, y el hecho de que el capítulo, siguiendo una tradición secular, mantenga esta puerta cerrada todo el año, te indica que aquí está el *camino no vulgar*, ignorado por la multitud y reservado al pequeño número de los elegidos de la Sabiduría (2).»

Pocos alquimistas se avienen a admitir la posibilidad de *dos caminos*, uno breve y fácil, llamado *vía seca*, y otro más largo y más ingrato, llamado *vía húmeda*. Esto puede deberse a la circunstancia de que muchos autores tratan exclusivamente

(1) Grillot de Givry, *Le Grand Oeuvre*. París, Chacomac, 1907, pág. 27.

(2) En San Pedro, de Roma, una puerta igual, llamada *Puerta santa o jubilar*, es *dorada* y está *tapiada*, - el Papa la abre a golpes de martillo cada veinticinco años, o sea, cuatro veces al siglo.

del procedimiento más largo, ya porque ignoran el otro, ya porque prefieren guardar silencio a enseñar sus principios. Per nety se niega a creer en esta duplicidad de medios, mientras que Huginus de Barma afirma, por el contrario, que los maestros antiguos, los Geber, los Lulio, los Paracelso, tenían, cada uno de ellos, un procedimiento que les era propio.

Químicamente, nada se opone a que un método a base de la *vía húmeda* pueda ser reemplazado por otro que utilice reacciones secas, llegándose con ambos al mismo resultado. Herméticamente, el emblema que nos ocupa constituye una prueba de ello. Otra prueba la encontramos en la Enciclopedia del siglo XVIII, donde se afirma que la Gran Obra puede lograrse por dos caminos, uno llamado *vía húmeda*, más largo y más practicado, y otro, *vía seca*, mucho menos apreciado. En éste, hay que «cocer la *Sal celeste*, que es el mercurio de los Filósofos, con un cuerpo metálico terrestre, en un crisol y a fuego simple, durante cuatro días».

En la segunda parte de una obra atribuida a Basilio Valentin (3), pero que diríase más bien debida a la pluma de Senior Zadith, el autor parece referirse a la *vía seca* cuando escribe que, «para llegar a este Arte, no se requiere gran trabajo ni esfuerzo, y los gastos son pequeños, y los instrumentos de poco valor. Pues este Arte puede ser aprendido en menos de doce horas, y, en el espacio de *ocho días*, llevado a la perfección, cuando tiene en sí su propio principio».

Philaléthe, en el capítulo XIX del *Introitus*, nos dice, después de hablar del camino largo, que afirma es enojoso y bueno solamente para las personas ricas: «Pero, siguiendo *nuestro camino*, no se necesita más de una semana; Dios ha reservado esta *vía rara y fácil* para los pobres despreciados y para sus santos cubiertos de abyección.» Y también Lenglet-Dufresnoy en sus *Observaciones* a este capítulo, opina que este camino emplea el *doble mercuRio* filosófico. De este modo -añade-, la Obra se realiza en *ocho días*, en vez de los casi dieciocho meses que se requieren con el primero de los caminos.»

Este camino abreviado, pero cubierto por tupido velo, ha

(3) *Azoth, o Moyen de faire l'Or caché des Philosophes*. París, Pierre Moët, 1659, página 140.

sido llamado por los Sabios *Régimen de Satumo*. La cocción de la Obra, en vez del empleo de un vaso de vidrio, requiere únicamente la utilización de un simple crisol. «Resolveré tu cuerpo en un *vaso de tierra* donde lo enterraré», escribe un autor célebre (4), quien añade más adelante: «Haz un fuego en tu vaso, es decir, en la tierra que lo tiene encerrado. Este breve método, sobre el cual te hemos liberalmente instruido, me parece el *camino más corto* y la verdadera sublimación filosófica para alcanzar la perfección de esta grave labor.» De este modo podría explicarse esta máxima fundamental de la Ciencia: *un solo vaso, una sola materia, un solo hornillo*.

Cyliani, en el Prefacio de su libro (5), relata los dos procedimientos en estos términos:

«Creo que debo advertir aquí que jamás hay que olvidar que sólo se necesitan dos materias del mismo origen, una volátil y la otra fija; que hay *dos caminos*, la vía seca y la vía húmeda. Yo sigo este último, preferentemente, *por deber*, aunque el primero me sea muy conocido: se hace con una materia única.»

Henri de Lintaut aporta igualmente un testimonio favorable a la vía seca cuando escribe (6): «Este secreto sobrepasa a todos los secretos del mundo, pues podéis en *poco tiempo*, sin gran cuidado ni trabajo, alcanzar una gran proyección, sobre la cual ved a Isaac el Holandés que habla de ello más ampliamente.» Desgraciadamente, nuestro autor no es más prolijo que sus colegas. «Cuando pienso -escribe Henckel (7)- que el artista Elías, citado por Helvetius, pretende que la preparación de la piedra filosofal se empieza y se termina en *cuatro días* de tiempo, y que ha mostrado efectivamente esta piedra todavía adherida a los cascotes del *crisol* me parece que no sería tan absurdo poner en duda si lo que los alquimistas llaman muchos meses no serán otros tantos

(4) Salomón Trismosin, *Le Toyson d'Or*. París, Ch. Sevestre, 1612, páginas 72 y 110.

(5) Cyliani, *Hermès dévoilé*. París, F. Locquin, 1832.

(6) H. de Lintaut, *L'Aurore*, Mans. de la Bibl. del Arsenal, S.A.F. 169, número 3.020.

(7) J.-F. Henckel, *Traité de l'Appropriation*. París, Thomas Hérisant, 1760, págs. 375 y 416.

días, lo cual sería un espacio de tiempo muy reducido; y no habrá un método en el cual toda la operación consista únicamente en mantener largo tiempo las materias en mayor grado de fluidez, cosa que se obtendría mediante fuego muy vivo, alimentado por la acción de fuelles; pero este método no puede ejecutarse en todos los laboratorios, además, tal vez no todos lo encontrarían practicable.» El emblema hermético de Notre-Dame, que, ya en siglo XVII, había llamado la atención del sagaz de Laborde (8), ocupa el entrepaño del pórtico, desde el estilóbato al arquitrabe, y está detalladamente esculpido sobre los tres lados del pilar empotrado. Es una alta y noble estatua de San Marcelo, tocado con la mitra, bajo un dosel con torre desprovista, a nuestro entender, de toda significación secreta. El obispo está en pie sobre un nicho oblongo y finamente tallado, con cuatro columnitas y un admirable dragón bizantino, todo ello sostenido por un zócalo guarnecido con un friso y unido al basamento por una moldura. Sólo el nicho y el zócalo tienen un verdadero valor hermético (lám. XXX).

Desgraciadamente, este pilar, tan magníficamente decorado, es casi nuevo: apenas doce lustros nos separan de su restauración, pues ha sido reconstruido y... modificado.

No queremos discutir aquí la procedencia de tales reparaciones, ni pretendemos sostener la necesidad de dejar crecer descuidadamente, la lepra del tiempo sobre un cuerpo espléndido; sin embargo, como filósofos, sólo podemos el desenfado de los restauradores cuando se trata de creaciones ojivales. Si convenía reemplazar al obispo por la intemperie y rehacer su base arruinada, la cosa era sencilla: bastaba con copiar el modelo, con reproducirlo fielmente. Poco hubiera importado que contuviese una significación oculta: la imitación servil la habría conservado. Pero quisieron hacerlo mejor y, si conservaron los rasgos del santo obispo y del bello dragón, en cambio adornaron el zócalo con follajes y cenefas románicos, en vez de las roelas y las flores que allí veíanse antaño.

(8) De Laborde, *Explications, de l'Enigme trouvée á un pilar de l'Eghe Nótredame de Paris*, París, 1636.

Esta segunda edición, revisada, corregida y aumentada, es ciertamente más rica que la primera; pero el símbolo ha quedado truncado; la ciencia, mutilada; la llave, perdida, y el esoterismo, extinto. El tiempo corroe, gasta, disgrega y desmorona la piedra caliza; su limpieza resulta perjudicada, pero el sentido permanece. Entonces surge el restaurador, el curandero de piedras; con unos cuantos golpes de cincel, amputa, cercena, oblitera, transforma, convierte una ruina auténtica en un arcaísmo artificial y brillante, hiere y cura, suprime y añade, poda y desfigura en nombre del Arte, de la forma o de la simetría, sin la menor preocupación por la idea creadora. ¡Gracias a esta prótesis moderna, nuestras damas venerables permanecerán eternamente jóvenes!

¡Ay! ¡Al tocar la envoltura, dejaron escapar el alma!

Id a la catedral, discípulos de Hermes, a ver el emplazamiento y la disposición del nuevo pilar, y seguid después la pista

del original. Cruzad el Sena, entrad en el museo de Cluny, y tendréis la satisfacción de encontrarlo allí, junto a la escalera de acceso al frigidario de las Termas de Juliano. Allí fue a parar el bello fragmento (9).

(9) Este itinerario no es actualmente valedero, ya que, hace unos seis años, el pilar simbólico, objeto de tan justificada veneración, volvió a Nótredame, a un lugar no muy apartado del que ocupó durante más de cinco siglos. Lo hallamos, en efecto, en una pieza de alto techo y con arcos de medio punto de la torre norte, la cual, tarde o temprano, será convertida en museo, y tiene su pareja en el lado sur, a su mismo nivel y al otro lado de la plataforma del gran órgano.

De momento, pues, no resulta ya tan fácil satisfacer la curiosidad, sea del género que fuese, del visitante; el cual se verá,

no obstante, impulsado hasta el nuevo refugio de la escultura imitativa. Pero, ¡ay!, le espera una triste sorpresa, que consiste en la amputación, infinitamente lamentable, de casi todo el cuerpo del dragón, reducida ahora a su parte anterior, aunque Provista aún de sus dos patas.

El monstruoso animal, con la gracia de un enorme lagarto, estrechaba el atañor, dejando en sus llamas al pequeño rey

triplemedte coronado, que es el hijo de sus obras violentas sobre la muerte adúltera. Sólo es visible el rostro del niño mientras que sufre los «lavados ígneos» de que habla Nicolas Flamel. Aquí aparece fajado y vestido según la moda medieval, como podemos verlo todavía en la figurita de porcelana del ditninito «bañista» que se suele introducir en la *galette* del día de Reyes. (Conf *Alchimie, op. cit.,* página 89.)

Este enigma del trabajo alquímico, solucionado de una manera exacta -al menos en parte- por François Cambriel, valióle a éste el ser citado por Champfleury en sus *Excéntricos*, y por Cherpakof en sus *Locos literarios*. ¿Mereceremos el mismo honor?

Observaréis en el zócalo cúbico, y en su lado derecho dos roeles en relieve, macizos y circulares; son las materias *o naturalezas metálicas* -sujeto y disolvente- con las que se debe empezar la Obra. En la cara principal, estas sustancias, modificadas por las operaciones preliminares, no aparecen ya representadas en forma de disco, sino como rosas de pétalos soldados. Hay que admirar, de paso, sin reserva alguna, la habilidad con que el artista supo expresar la transformación de los productos ocultos, libres de los accidentes externos y de los materiales heterogéneos que los envolvía en la mina. En el lado izquierdo, los roeles, convertidos en rosetas, adoptan la forma de flores decorativas de pétalos soldados, pero con el cáliz visible. Aunque muy corroídas y casi borradas, es fácil, empero, descubrir en ellas el rastro del disco central. Siguen representando los mismos objetos pero después de adquirir otras cualidades; el gráfico del cáliz indica que las raíces metálicas han sido abiertas y se hallan dispuestas a manifestar su principio seminal. Tal es interpretación esotérica de los pequeños motivos del zócalo. El nicho nos dará la explicación complementaria.

Las materias preparadas y unidas en un solo compuesto deben sufrir la sublimación o última purificación ígnea. En esta operación, las partes que se consumen con el fuego quedan destruidas, las materias terrosas pierden su cohesión y se disgregan, mientras que los principios puros, incombustibles, se elevan en una forma muy diferente de la que presentaba el compuesto. Ahí está la *Sal de los Filósofos*, el Rey coronado de gloria, que nace en el fuego y debe regocijarse en la boda subsiguiente, a fin, dice Hermes, de que las ocultas se hagan manifiestas. *Rex ab igne veniet, ac conjugio gaudebit et occulta patebunt.* En el nicho, vemos únicamente la cabeza de este rey, emergiendo de las llamas purificadoras. En el estado actual, sería imposible afirmar que la esculpida sobre la frente de la figura pertenece a una corona; igualmente podríamos ver en él una especie de bacinete o capacete, dado el volumen y el aspecto del cráneo. Pero, por fortuna, poseemos el texto de Esprit Gobineau de Montluisant, cuyo libro fue escrito «el miércoles 20 de mayo de 1640, víspera de la gloriosa Ascensión de Nuestro Salvador Jesucristo» (10), y que nos dice positivamente que el rey lleva una *triple corona*.

Después de la elevación de los principios puros y coloreados del compuesto filosófico, el residuo se halla ya en condiciones de proporcionar la *sal mercurial*, volátil y fusible, a la cual dieron a menudo los antiguos autores el epíteto de *Dragón babilónico*.

El artista creador del monstruo emblemático realizó una verdadera obra maestra, y, aunque mutilado -el plumaje de la izquierda está roto-, no deja por ello de constituir un notable fragmento estatuario. El fabuloso animal emerge

de las llamas, y su cola parece salir del ser humano cuya cabeza envuelve en cierto modo. Luego, en un movimiento de torsión que le hace combarse contra la bóveda, estira las potentes garras para sujetar el atamor.

Si examinamos la ornamentación del nicho, observaremos unas acanaladuras agrupadas, ligeramente huecas, curvilíneas en la parte superior y planas en la base. Las de la pared izquierda van acompañadas de una flor de cuatro pétalos separados, que representa la materia universal, cuaternaria, de los *elementos primeros*, según la doctrina de Aristóteles difundida en la Edad Media. Inmediatamente debajo, el dúo de las *naturalezas* que trabaja el alquimista y de cuya reunión resulta el *Saturno* de los Sabios, denominación anagramática de *naturas**. En el intercolumnio frontal, cuatro acanaladuras decrecientes, siguiendo la oblicuidad de la rampa flameada, simbolizan el cuaternario de los *elementos segundos*, - por último, a cada lado del atamor, y bajo las garras mismas del

(10) *Explication tres cuileuse des Enigmes et Figures hiéroglyphiques, Physiques, qui sont au gran portail de l'Eglise Cathédrale et Métropolitaine de Notre-Dame de Paris.*

* El anagrama, imperfecto en español, resulta exacto en francés: *Natures-Sturme*. (N. del T)

dragón, las cinco unidades de la *quintaesencia*, que comprenden los tres principios y las dos naturalezas, más su totalización bajo el número diez, «en el que todo fine y se termina.». L.-P. François Cambriel (11) sostiene que la multiplicación del Azufre -blanco o rojo- no aparece indicada en el jeroglífico estudiado; nosotros no nos atreveríamos a pronunciarnos de manera tan categórica. En efecto, la multiplicación sólo puede realizarse con ayuda del mercurio, que desempeña el papel de paciente en la Obra, y mediante cocciones o fijaciones sucesivas. Es, pues, en el dragón, imagen del mercurio, donde deberíamos buscar el símbolo representativo de la nutrición y de la progresión del Azufre o del Elixir. Pues bien, si aquel autor hubiera tenido más cuidado en el examen de las particularidades decorativas, con toda seguridad habría observado:

1.º Una franja longitudinal que, partiendo de la cabeza, sigue la línea de las vértebras hasta la extremidad de la cola.

2.º Dos franjas análogas, colocadas oblicuamente, sobre cada ala.

3.º Dos franjas más anchas, transversales, que ciñen la cola del dragón, al nivel del plumaje la primera, y la otra encima de la cabeza del rey. Todas estas franjas están adornadas con círculos llenos y que se tocan en un punto de su circunferencia.

En cuanto a su significación, nos la darán los círculos de las franjas caudales: el centro aparece claramente indicado en cada uno de ellos. Ahora bien, los hermetistas saben que el rey de los metales es representado por el signo solar; es decir, por una circunferencia, con o sin punto central. Nos parece, pues, acertado pensar que si el dragón está profusamente cubierto de símbolos áuricos -incluso los muestra en las garras de su pata derecha-, ello se debe a que es capaz de transmutar copiosamente; mas sólo puede adquirir este

(11) L.-P. François Cambriel, *Cours de Philosophie hermétique ou d'Alchimie en dix-neuf leçons*. París, Lacour et maistrasse, 1843.

poder mediante una serie de cocciones ulteriores con el *Azufre u Oro filosófico*, lo cual constituye las *multiplicaciones*.

Tal es, expuesto con la mayor claridad que nos ha sido posible, el sentido esotérico que hemos creído descubrir en el hermoso pilar de la puerta de Sainte-Anne. Tal vez otros, más eruditos o más sabios, ofrecerán una interpretación mejor, pues no pretendemos imponer a nadie la tesis que dejamos expuesta. Bástenos con decir que ésta concuerda, en general, con la de Cambriel. En cambio, no compartimos en modo alguno la opinión de este autor al querer extender, sin ninguna prueba, el simbolismo del nicho a la propia estatua.

Ciertamente, resulta siempre penoso tener que censurar un error manifiesto, y más enfadoso todavía sacar a relucir ciertas afirmaciones para destruirlas en bloque. Sin embargo, debemos hacerlo, mal que nos pese. La ciencia que estudiamos es tan positiva, tan real y tan exacta como la óptica, la geometría o la mecánica, y sus resultados, tan tangibles como los de la química. Si el entusiasmo y la fe íntima le sirven de estimulantes y de valiosos auxiliares; si intervienen, por una parte, en la dirección y en la orientación de nuestras investigaciones, debemos, sin embargo, evitar sus desviaciones, subordinarlos a la lógica, al razonamiento, y someterlos al criterio de la experiencia. Recordemos que sólo los trucos de los falsos y codiciosos alquimistas, las prácticas insensatas de los charlatanes y la inepticia de escritores ignorantes y sin escrúpulos, han arrojado el descrédito sobre la verdad hermética. Es preciso ver claro y decir bien; ni una palabra que no haya sido pensada, ni una idea que no haya pasado por el tamiz del juicio y de la reflexión. La Alquimia requiere una depuración; librémosla de las máculas con que incluso sus Partidarios la han ensuciado a veces: después será más robusta y más sana, sin perder ni un ápice de su encanto y de su misteriosa atracción.

François Cambriel, en la página 33 de su libro, se expresa en estos términos: «De este mercurio resulta la Vida, representada por el obispo que está encima de dicho dragón... Este obispo *se lleva un dedo a la boca*, para decírselos a los que van a verle y a enterarse de lo que representa... ¡callaos, no digáis una palabra ... !»

El texto va acompañado de un grabado, sacado de un pésimo dibujo -lo cual tendría poca importancia- ostensiblemente alterado -lo cual es mucho más grave-. En él aparece san Marcelo sosteniendo un báculo corto como el banderín de un guardabarrera; lleva la cabeza cubierta con una mitra de ornamentación cruciforme, y, formidable anacronismo, ¡el discípulo de Prudencio lleva barba! Un detalle gracioso: en el dibujo de frente, el dragón tiene la boca de perfil y muerde el pie del pobre obispo, el cual, por otra parte, parece preocuparse muy poco por ello. Tranquilo y sonriente, se limita a cerrarse los labios con el índice, en el ademán de un obligado silencio.

La comprobación es fácil, puesto que poseemos la obra original, y la superchería queda de manifiesto al primer golpe

de vista. El santo, de acuerdo con la costumbre medieval, va completamente afeitado; su mitra, muy sencilla, carece de todo adorno; el báculo, que sostiene con la mano izquierda se clava, por su extremo inferior, en las fauces del dragón.

En cuanto al famoso ademán de los personajes del Mutus *Liber* y de Harpócrates, es enteramente fruto de la desmedida

imaginación de Cambriel. San Marcelo fue representado impartiendo la bendición, en una actitud llena de nobleza, inclinada la frente, doblado el antebrazo, la mano al nivel del hombro y alzados los dedos medio e índice.

Resulta muy difícil creer que dos observadores pudieron ser juguete de una misma ilusión. ¿Emanó esta fantasía del

artista, o le fue impuesta por el texto? La descripción y la ilustración presentan una concordancia tal que nos permite dar escaso crédito a las cualidades de observación manifestadas en este otro fragmento del mismo autor:

«Al pasar un día ante la iglesia de Nôtre-Dame de París, examiné *con mucha atención* las bellas esculturas que adornan

las tres puertas, y vi en una de estas tres puertas un jeroglífico de los más hermosos, en el cual jamás había reparado, y *durante varios días seguidos fui a consultarlo* para poder dar el detalle de todo lo que representaba, cosa que conseguí. El

lector podrá convencerse de ello por lo que sigue, y mejor aún *si se traslada personalmente a aquel lugar.*»

Una actitud, en verdad, que no carece de audacia ni desfachatez. Si el lector de Cambriel acepta su invitación, no

encontrará en el entrepaño de la puerta de Sainte-Anne más que el exoterismo legendario de san Marcelo. Verá allí al obispo dando muerte al dragón al tocarle con su báculo, tal como cuenta la tradición. Que simbolice, como máximo, la vida de la materia, es una opinión personal que el autor es muy libre de expresar; pero que realice de hecho el *tacere de Zoroastro*, es falso y siempre lo ha sido.

Tales despropósitos son lamentables e indignos de un espíritu sincero, probo y recto.

VIII

Edificadas por los *Frimasons* medievales para asegurar la transmisión de los símbolos y de la doctrina herméticos, nuestras grandes catedrales ejercieron, desde su aparición, considerable influencia sobre gran número de muestras más modestas de la arquitectura civil o religiosa.

Flamel gustaba de revestir de emblemas y de jeroglíficos las construcciones que levantaba por doquier. El abate Villain nos informa de que el pequeño pórtico de Saint-Jacques-laBoucherie, que el Adepto hizo ejecutar en 1389, estaba lleno de figuras. «En la jamba occidental de la puerta -dice-, vemos un angelito esculpido que tiene en las manos un círculo de piedra; Flamel había hecho incrustar en él un disco de mármol negro con un filete de oro fino en forma de cruz ... » (1). Los pobres debían también a su generosidad dos casas que hizo construir para ellos en la calle del Cometiérede-Saint-Nicolas-des-Champs, la primera en 1407, y la otra en 1410. Estos inmuebles presentaban, según afirma Salmon, «gran cantidad de figuras grabadas en las piedras, con una N y una F góticas a cada lado». La capilla del hospital Saint-Gervais, reconstruida a su costa, no tenía nada que envidiar a las otras fundaciones. «La fachada y la puerta de

(1) Abate Villain, *Histoire critique de Nicolas Flamel*. París, Desprez, 1761.

la nueva capilla -escribe Albert Poisson (2)- estaba cubiertas de figuras y de inscripciones a la manera acostumbrada de Flamel.» El pórtico de Sainte-Geneviève-des-Ardents, emplazado en la calle de la Tixeranderie, conservó su interesante simbolismo hasta mediados del siglo xviii; en esta época, la iglesia fue convertida en vivienda, siendo destruidos los ornamentos de la fachada. Flamel levantó también dos arcadas conmemorativas en el Chamier des Innocents, una en 1389 y la segunda en 1407. Refiere Poisson que se veía en la primera, entre otras placas jeroglíficas, un escudo que el Adepto «parece haber imitado de otro atribuido a santo Tomás de Aquino». El célebre ocultista añade que figura al final de la *Annonía Química* de Lagneau. Véase a continuación la descripción que hace de él:

«El escudo está dividido en cuatro partes por una cruz; ésta lleva en el medio una corona de espinas que encierra en su centro un corazón sangrante del que surge una caña. En uno de los cuarteles, vemos la inscripción IEVE en caracteres hebraicos, en medio de una profusión de rayos luminosos, debajo de una negra nube; en el segundo cuartel, una corona, en el tercero, la tierra está cargada de copiosas mieses, y el cuarto aparece ocupado por globos de fuego.»

Esta relación, de acuerdo con el grabado de Lagneau, nos permite sacar la conclusión de que éste hizo copiar su imagen de la arcada del osario. No hay en ello nada imposible, puesto que, de cuatro placas, quedaban tres del tiempo de Gohorry -es decir, hacia el año 1572- y que la *Armonía Química* fue editada por Claude Morel en 1601. Sin embargo, hubiera sido preferible atenerse al escudo tipo, bastante diferente del de Flamel y mucho menos oscuro. Existía aún en la época de la Revolución, en una vidriera de la capilla de Saint-Thomas-d'Aquin, del convento de los dominicos. La iglesia de los Dominicos - que moraban y se habían establecido allí alrededor del año 1217- debió su fundación a Luis IX. Estaba emplazada en la calle de Saint-Jacques colocada bajo la advocación de San Jaime el Mayor.

(2) Albert Poisson, *Histoire de l'Alchimie, Nicolas FlameL* París, Chacornac, 1893.

Las Curiosidades de París, editadas en 1716 por Saugrain, denominado el Viejo, añaden que, al lado de aquella iglesia, se hallaban las escuelas del *Doctor angélico*.

El escudo, llamado de Santo Tomás de Aquino, fue dibujado y pintado con gran precisión en 1787 y, según consta en el propio vitral, por un hermetista apellidado Chaudet. Gracias a este dibujo, podemos describirlo (lám. XXXI).

El escudo francés, acuartelado, tiene como remate un segmento redondeado que lo domina. En esta pieza complementaria, vemos un matraz de oro boca abajo, rodeado de una corona de espinas de sinople sobre campo de sable. La cruz tiene tres esferas de azur en la punta y en los brazos diestro y siniestro, con un corazón de gules con ramo de sinople en el centro. Unas lágrimas de plata caen del matraz sobre este corazón, y se reúnen y fijan en él. Al cuartel superior derecho, dividido en una parte de oro con tres astros de púrpura y otra de azur con siete rayos de oro, se opone en la punta izquierda una tierra de sable con espigas de oro sobre campo tostado. En el cuartel superior izquierdo, una nube violeta sobre campo de plata, y tres flechas de este mismo color, con plumas de oro y apuntando al abismo. En la punta derecha, tres serpientes de plata sobre campo de sinople.

Este bello emblema es tanto más importante para nosotros cuanto que revela los secretos relativos a la extracción del mercurio y a su conjunción con el azufre, puntos oscuros de la práctica, sobre los cuales han preferido todos los autores guardar un silencio religioso.

La Sainte-Chapelle, obra maestra de Pierre de Montreuil, maravillosa urna de piedra erigida, de 1245 a 1248, para guardar las reliquias de la Pasión, presentaba también un conjunto alquímico muy notable. En la actualidad, si bien lamentamos vivamente la reparación del pórtico primitivo, en el que los parisienses de 1830 podrían admirar, con Víctor Hugo, «dos ángeles, uno de los cuales tiene la mano en un vaso, y el otro en una nube», nos cabe aún la satisfacción de poseer intactas las vidrieras sur del espléndido edificio. Sería difícil encontrar en otra parte una colección más importante que la de la Sainte-Chapelle sobre las fórmulas del esoterismo alquímico. Empezar, hoja por hoja, la descripción de semejante bosque de cristal, sería tarea ardua y suficiente para llenar varios volúmenes. Nos limitaremos, pues, a ofrecer una muestra extraída del quinto vano, primer crucero, y que se refiere a la Degollación de los Santos Inocentes, cuya significación dejamos explicada más arriba (lám. XXXII).

No nos cansaremos de recomendar a los amantes de nuestra antigua ciencia y a cuantos sienten curiosidad por lo oculto,

el estudio de los vitrales simbólicos de la capilla alta; encontrarán mucho que observar en ellas, así como en el gran rosetón, incomparable creación de color y de armonía.

AMIENS

A semejanza de París, Amiens nos ofrece un notable conjunto de bajo relieves herméticos. Circunstancia singular y digna de mención es que el pórtico central de Notre-Dame de Amiens -Pórtico del Salvador- es casi fiel reproducción, no sólo de los motivos que adoman el pórtico de París, sino también por el orden que siguen. Sólo ligeros detalles los diferencian: en París, los personajes sostienen discos; aquí, escudos. En Amiens, el emblema del mercurio es presentado por una mujer; en París, por un hombre. En ambos edificios, los mismos símbolos, los mismos atributos, y parecidos trajes y actitudes. No cabe duda de que la obra hermética de Guillermo el Parisiense ejerció verdadera influencia en la decoración del gran pórtico de Amiens.

Por lo demás, la obra maestra picarda, magnífica entre todas, sigue siendo uno de los más puros documentos que nos haya legado la Edad Media. Su conservación permite a los restauradores respetar la mayor parte de los temas; y de este modo, el admirable templo debido al genio de Robert de Luzarches, de Thomas y Renault de Cormont, conserva en la actualidad todo su esplendor original.

Entre las alegorías propias del estilo de Amiens, citaremos en primer lugar la ingeniosa representación del *fuego de rueda*. El filósofo, sentado y con el codo apoyado en la rodilla derecha parece meditar o vigilar (lám. XXXIII).

Sin embargo, este trébol de cuatro hojas, muy característico según nuestro punto de vista, ha sido interpretado por algunos autores de manera muy diferente, Jourdain y Duval, Ruskin (*The Bible- of Amiens*), el abate Roze y, después de ellos, Georges Durand (1), creyeron descubrir su sentido en la profecía de Ezequiel, el cual, dice G. Durand, «vio cuatro animales alados, como los vio más tarde san Juan, y unas ruedas introducidas la una dentro de

la otra. Lo que aquí se representaba es la visión de las ruedas. Tomando ingenuamente el texto al pie de la letra, el artista redujo la visión a su expresión más simple. El profeta está sentado en una roca y parece dormir apoyado en la rodilla derecha. Delante de él, aparecen dos ruedas de carruajes, y esto es todo».

Esta versión contiene dos errores. El primero delata un estudio incompleto de la técnica tradicional, de las fórmulas que observaban los *latomi* en la ejecución de sus símbolos., El segundo, más craso, proviene de una observación defectuosa.

En efecto, nuestros imaginemos tenían la costumbre de aislar o, al menos, de subrayar sus atributos sobrenaturales por

medio de un cordón de nubes. Tenemos una prueba evidente de ello en la cara de los tres contrafuertes del pórtico; en cambio, aquí, no observamos nada parecido. Por otra parte, nuestro personaje tiene los ojos abiertos; no está, pues, dormido, sino que parece vigilar, mientras se desarrolla cerca de él la lenta acción del *fuego de rueda*. Por si esto fuera poco, es bien sabido que, en todas las representaciones góticas de apariciones, el iluminado está siempre de cara al fenómeno; su actitud, su expresión, revelan invariablemente sorpresa o éxtasis, ansiedad o beatitud; lo cual tampoco se da en el caso que nos ocupa. Las dos ruedas no son, ni pueden ser más que una imagen, de significación oscura para el profano, encaminada expresamente a velar una cosa muy conocida, tanto del iniciado como de nuestro personaje. Por esto no vemos a éste absorto en preocupaciones de este género, sino velando y vigilando, paciente, pero un poco cansado.

(1) G. Durand, *Monographie de l'Eglise cathédrale d'Amiens, Paris, A. Picard, 1901.*

Terminados los penosos *trabajos de Hércules*, su labor ha quedado reducida al *ludus puerorum* de los textos, es decir, a mantener encendido el fuego, cosa que una mujer podría hacer fácilmente y con éxito mientras hila el copo.

En cuanto a la doble imagen del jeroglífico, debemos interpretarlo como signo de las dos revoluciones que deben actuar sucesivamente sobre el compuesto para asegurarle un alto grado de perfección. A menos que se prefiera ver en ella la indicación de las dos naturalezas en la *conversión*, la cual se consigue también mediante una cocción suave y regular. Esta última tesis fue sostenida por Pernety.

En realidad, la cocción *lineal y continua* exige la *doble rotación* de una misma rueda, movimiento imposible de expresar en piedra y que explica la necesidad de dos ruedas trabadas de madera que forman una sola. La primera rueda corresponde a *la fase húmeda* de la operación -denominada *elixación*-, en la cual el compuesto permanece fundido, hasta la formación de una película ligera, que, al aumentar poco a poco en espesor, gana en profundidad. El segundo período, caracterizado por la sequedad -o *asación*-, comienza a la segunda vuelta de la rueda, se realiza y se termina cuando el contenido del *huevo*, calcinado, aparece granulado o pulverulento, en forma de cristales, de arena o de ceniza.

El comentarista anónimo de una obra clásica (2) dice, a propósito de esta operación, que es verdaderamente el sello de la Gran Obra, que «el filósofo hace *cocer* a un calor dulce y solar, y en un solo vaso, un *solo vapor* que se espesa poco a poco». Pero, ¿cuál ha de ser la temperatura del fuego exterior

adecuada a esta cocción? Según los autores modernos, el calor inicial no debería superar la temperatura del cuerpo humano. Albert Poisson fija la base de 50°, con aumentos progresivos hasta unos 300° centígrados. Philaléthe, en sus *Reglas* (3), afirma que «el grado de calor que podrá tener del

(2) *La Lumiere sortant par soy-mesme des Ténèbres*, París, d'Houry, 1687, capítulo III, pág. 30.

(3) *Règles du Philalèthe pour se conduire dans l'oeuvre hermétique, en Histoire de la Philosophie hermétique*, de Lenglet-Dufresnoy. París, Coustelier, 1742, t. II.

plomo (327°) o del estaño en fusión (232°), e incluso más fuerte, o sea, tal que los vasos puedan aguantarlo sin romperse, debe ser considerado un *calor templado*. Por ahí -dice- empezaráis vuestro grado de calor propio para el reino en que la naturaleza os ha dejado». En su decimoquinta regla, Philaléthe insiste en esta importante cuestión; después de advertir que el artista debe operar sobre cuerpos minerales y no sobre sustancias orgánicas, se expresa así.

«Es preciso que el agua de nuestro lado hierva con las cenizas del árbol de Hermes; os exhorto a hacerla *hervir* noche y día sin cesar, a fin de que, en las obras de nuestro mar tempestuoso, pueda subir la naturaleza celeste y descender la terrestre. Pues os aseguro que, si no la hacemos: *hervir*, no podremos llamar jamás a nuestra obra una *cocción*, sino una *digestión*»

Junto al *fuego de rueda*, señalaremos un pequeño motivo esculpido a la derecha del mismo pórtico y el cual afirma G.I. Durand que es una copia del séptimo medallón de París. He aquí lo que dice este autor (t. 1, pág. 336):

«Messieurs Jourdain y Duval llamaron Inconstancia este vicio opuesto a la Perseverancia; pero nos parece que la palabra Apostasía, propuesta por el abate Roze, conviene más al tema representado. Es un personaje de cabeza descubierta, imberbe y tonsurado, clérigo o monje, vest traje que le llega a mitad de las piernas, provisto de capucha, y que sólo difiere del que lleva el clérigo del grupo de la Cólera en el cinturón que lo ciñe. Arrojando a un lado el calzón y los zapatos, una especie de botas de media caña, parece alejarse de una bella iglesia de ventanas largas y estrechas, de campanario cilíndrico y puerta en arco que se percibe a lo lejos» (lám. XXXIV). En una llama Durand: «En el pórtico principal de Notre-Dame de París, el apóstata deja sus vestiduras dentro de la iglesia; en el vitral de la propia iglesia, se encuentra fuera y tiene claramente la actitud del hombre que huye. En Chartres, se ha desnudado enteramente y sólo aparece cubierto con la camisa. Ruskin observa que, en las miniaturas de los siglos XII y XIII, el loco infiel es siempre representado descalzo.»

En cuanto a nosotros, no encontramos la menor correlación entre el motivo de París y el de Amiens. Mientras aquél

simboliza el comienzo de la Obra, éste, por el contrario, expresa su terminación. La iglesia es más bien un atañor, y su campanario, que contradice las reglas más elementales de la arquitectura, el horno secreto que encierra el huevo filosófico. Este horno está provisto de aberturas a través de las cuales observa el artífice las fases del trabajo. Se olvidó un detalle importante y muy característico: nos referimos al arco de bóveda vaciado en el basamento. Pues es difícil admitir que una iglesia puede estar construida sobre bóvedas visibles, de modo que parece descansar sobre cuatro pies. No es menos aventurado

asimilar a una prenda de vestir la masa ligera que el artista señala con el dedo. Estas razones nos han llevado a pensar que el motivo de Amiens es fruto del simbolismo hermético y representa la cocción, así como el aparato *ad hoc*. El alquimista señala, con la mano derecha, el saco del carbón, y el abandono del calzado muestra hasta qué punto hay que llevar la prudencia y el silencio en este trabajo oculto. En cuanto al ligero indumento del artífice en el motivo de Chartres, se explica por el calor desprendido del horno. En el cuarto grado de fuego, operando por la vía seca, se hace necesario mantener una temperatura próxima a los 1.200°, indispensable también en la proyección. Nuestros modernos obreros de la industria metalúrgica visten también a la sencilla manera del alquimista de Chartres. En verdad que nos complacería mucho saber la razón por la cual sienten los apóstatas la necesidad de despojarse de sus vestiduras al alejarse del templo. Precisamente hubiera debido dársenos esta razón, si se quería mantener y explicar la tesis formulada por los citados autores.

Ya hemos visto que, en Nôtre-Dame de París, el atañor torna igualmente la forma de una torrecilla levantada sobre bóvedas. Huelga decir que era imposible, esotéricamente, reproducirlo tal como era en el laboratorio. Se limitaron, Pues, a darle una forma arquitectónica, sin suprimir, empero, sus características, capaces de revelar su verdadero destino. En él encontramos las partes constituyentes del hornillo alquímico: cenicero, torre y cúpula. Desde luego, los que hayan consultado las estampas antiguas -y en particular los grabados en madera de la *Pírotecnia* que Jean Liébaut insertó en su tratado (4)- no se dejarán engañar por las apariencias.

Los hornos son representados en forma de torreones, con sus glacies, sus almenas y sus troneras. Algunas combinaciones de estos aparatos llegan a tomar el aspecto de edificios o de pequeñas fortalezas de los que salen picos de alambique y cuellos de retorta.

Contra el pie derecho del pórtico principal volvemos a encontrar, en un trébol de cuatro hojas empotrado, la alegoría *del gallo* y la *zorra*, tan apreciada por Basilio Valentín. El gallo está posado en una rama de *roble*, que la zorra trata de alcanzar (lám. XXXV). Los profanos verán en ello el tema de una fábula muy popular en la Edad Media, la cual, según Jourdain y Duval, sería prototipo de la del cuervo y la zorra. Pero «no se ve -añade G. Durand- el o los perros que son complemento de la fábula». Este detalle típico no parece haber llamado la atención a los autores sobre el sentido oculto del símbolo. Y, sin embargo, nuestros antepasados, traductores exactos y meticulosos, no habrían dejado de hacer figurar a aquellos actores, si se hubiese tratado de una escena conocida de una fábula.

Tal vez convendría desarrollar aquí el sentido de la imagen, en favor de los hijos de la ciencia, nuestros hermanos, más de lo que creímos oportuno hacerlo a propósito del mismo emblema esculpido en el pórtico parisiense. Más adelante explicaremos la estrecha relación existente entre el *gallo* y el *roble*, que tiene su analogía en el lazo familiar. De momento, diremos tan sólo que el *gallo* y la *zorra* no son más que un mismo jeroglífico que abarca dos estados físicos distintos de una misma materia. Lo que primero salta a la vista es el *gallo*, o porción *volátil*, y, por consiguiente, activa y llena de movimiento, extraída del *sujeto*, el cual tiene el *roble* por emblema. Aquí está nuestra famosa fuente, cuya agua clara brota del pie del árbol sagrado, tan venerado por los druidas, y la cual fue llamada *Mercurio* por los antiguos filósofos, aunque no tenga el menor parecido con el

(4) Véase Jean Liébaut, *Quatre Livres des Secrets de Médecine et Philosophie Chimique*. París, Jacques du Puys, 1579, págs. 17 y 19.

azogue vulgar. Pues el agua que nosotros necesitamos es *seca*, no moja las manos y sale de la roca al ser ésta golpeada por la vara de Aarón. Tal es la significación alquímica del *gallo*, emblema de *Mercurio* para los paganos y de la *resurrección* para los cristianos. Este *gallo*, por muy volátil que sea, puede convertirse en el Fénix- Antes, empero, debe tomar el estado de fijeza provisional que caracteriza el símbolo del *raposo*, *nuestra zorra* hermética. Es importante saber, antes de emprender la práctica, que el *mercurio* contiene en sí *todo lo necesario* para el trabajo. «¡Bendito sea el Altísimo -exclama Geber-, que creó este mercurio y le dio una naturaleza a la cual nada puede resistirse! Pues, sin él, por mucho que hiciesen los alquimistas, su labor sería inútil.» Es la única materia que nos hace falta. En efecto, esta agua *seca*, aunque enteramente volátil, puede, si se descubre el *medio* de retenerla largo tiempo al fuego, hacerse lo bastante fija para resistir un grado de calor que habría sido suficiente para evaporarla en su totalidad. Entonces cambia de emblema, y su resistencia al fuego y su calidad de pesada hacen que se le atribuya la zorra como símbolo de su nueva naturaleza. *El agua se ha convertido en tierra* y el mercurio, en azufre. Sin embargo, esta tierra, a pesar de la bella coloración que ha tomado en su prolongado contacto con el fuego, no serviría de nada en su forma *seca*; un viejo axioma nos enseña que *toda tintura seca es inútil en su sequedad*, conviene, pues, disolver de nuevo esta tierra o esta sal en la misma agua de la que nació, o, lo que viene a ser lo mismo, *en su Propia sangre*, a fin de que vuelva a ser volátil y de que la *zorra* adquiera de nuevo la complexión, las alas y la cola del *gallo*. A través de una segunda operación, parecida a la anterior, el compuesto se coagulará de nuevo y volverá a luchar contra la tiranía del fuego; pero, esta vez, en la propia fusión y no ya a causa de su calidad de *seca*. Así nacerá la primera piedra, no absolutamente fija ni absolutamente volátil, pero sí bastante permanente al fuego y muy penetrante y muy fusible, propiedades que será necesario aumentar mediante una *tercera reiteración* de la misma técnica. Entonces, el *gallo*, atributo de san Pedro, *piedra verdadera* y fluyente sobre la que descansa el edificio cristiano, *el gallo habrá cantado tres veces*.

Pues es él, el primer Apóstol, quien posee las *dos llaves enlazadas* de la solución y la coagulación; él es el símbolo de, la piedra volátil que el fuego convierte en fija y densa al, precipitarla. Nadie ignora que san Pedro fue crucificado *cabeza abajo*...

Entre los bellos motivos del pórtico norte, o de Saint-Firmin, casi enteramente ocupado por el zodíaco y las correspondientes escenas bucólicas o domésticas, señalaremos dos interesantes bajo relieves. El primero de ellos representa,, una ciudadela cuya puerta, maciza y con cerrojos, está flanqueada de torres almenadas, entre las cuales se levantan dos pisos de construcciones; un tragaluz enrejado adorna el basamento.

¿Será el símbolo del esoterismo filosófico, social, moral religioso que se revela y se desarrolla a lo largo ciento quince tréboles de cuatro hojas? ¿O debe más bien, en este motivo del año 1225, la idea madre de la *Fortaleza alquímica*, recuperada y modificada por Khunrath en 1609? ¿O será el *Palacio*, misterioso y cerrado, del rey de nuestro Arte, de que hablan Basilio Valentin y Philalèthe? Sea lo que fuere, ciudadela o mansión real, el edificio, de aspecto imponente y rudo, produce una verdadera impresión de fuerza y de inexpugnabilidad. Construido para conservar algún tesoro o para guardar algún secreto importante, parece como si no se pudiera entrar en él más que poseyendo la llave de las sólidas cerraduras que lo protegen de toda fractura. Tiene algo de

prisión y de caverna, y la puerta da la impresión de algo siniestro y amenazador, que nos hace pensar en la entrada del Tártaro:

Los que aquí entráis, perded toda esperanza.

El segundo trébol de cuatro hojas, colocado inmediatamente debajo de aquél, nos muestra unos árboles muertos, con sus nudosas ramas torcidas y entrelazadas, bajo un firmamento deteriorado, pero en el que se distinguen todavía las imágenes del sol, de la luna y de algunas estrellas (lámina XXXVI).

Este terna hace referencia a las materias primas del gran Arte, planetas metálicos a los que el fuego, nos dicen los

filósofos, ha causado la muerte, y a los que la fusión ha hecho inertes, sin poder vegetativo, como los árboles en invierno.

Por esto los Maestros nos han recomendado tantas veces que los *recrudezcamos*, proporcionándoles, con la forma fluida, *el agente propio* que perdieron en la reducción metalúrgica.

Pero, ¿dónde encontrar este agente? Éste es el gran misterio que hemos rozado a menudo en el curso de este estudio, troceándolo al azar de los emblemas, a fin de que sólo el investigador perspicaz pueda conocer sus cualidades e identificar su sustancia. No hemos querido seguir el viejo método, por el cual se decía una verdad, expresada parabólicamente, acompañada de una o de varias alegaciones espaciales o adulteradas, para desorientar al lector incapaz de separar la buena mies de la cizaña. Ciertamente, se podrá discutir y criticar este trabajo, más ingrato de lo que pudiera creerse; pero estamos seguros de que jamás se nos podrá acusar de haber escrito un solo embuste. Según se afirma, no todas las verdades son buenas para ser dichas; mas, a pesar de esta máxima, nosotros entendemos que es posible hacerlas comprender empleando cierta finura en el lenguaje. «Nuestro Arte -decía ya Arterphius- es enteramente *cabajístico*»: y, efectivamente, la Cábala nos ha sido siempre de gran utilidad. Nos ha permitido, sin alterar la verdad, sin desnaturalizar la expresión, sin falsificar la Ciencia ni perjurar, decir muchas cosas que uno buscaba en vano en los libros de nuestros predecesores. En ocasiones, ante la imposibilidad en que nos hallábamos de ir más lejos sin violar nuestro juramento, preferimos el silencio a las alusiones engañosas, el mutismo al abuso de confianza.

Piénsese, por ejemplo, en lo que podemos decir aquí, ante el *Secreto de los Secretos*, ante este *Verbum dimissum del* que hemos hecho ya mención, y que Jesús confió a sus Apóstoles, según el testimonio de san Pablo (5):

«yo he sido hecho ministro de la Iglesia por voluntad de Dios, el cual me ha enviado a vosotros para cumplir SU PALABRA. Es decir, el SECRETO *que ha estado oculto desde todos los tiempos y todas las edades*, pero que ahora-, manifiesta a aquellos que considera dignos.»

(5) San Pablo, *Epístola a los colosenses*, cap. I, v. 25 y 26.

¿Qué podemos decir nosotros, sino alegar el testimonio de los grandes maestros que, también ellos, han tratado de

explicarlo?

«El Caos metálico, producto de las manos de la Naturaleza, contiene en sí todos los metales y no es en modo alguno metal. Contiene el oro, la plata y el mercurio; sin embargo, no es oro, ni plata, ni mercurio» (6). Este texto es claro. Pero, ¿preferís el lenguaje simbólico? Haymon (7) nos da un ejemplo de él cuando dice:

«Para obtener el primer agente, hay que trasladarse a la parte posterior del *mundo*, donde se oye retumbar el trueno, soplar el viento, caer el granizo y la lluvia; allí se encontrará la cosa, si uno la busca.»

Todas las descripciones que nos han dejado los filósofos de su *sujeto*, o materia prima que contiene el agente

indispensable, son sumamente confusas y misteriosas. He aquí algunas, escogidas entre las mejores.

El autor del comentario sobre *La Luz saliendo de las Tinieblas* escribe, en la página 108: «La esencia en la cual, mora el *espíritu* que buscamos está injertada y grabada en él, aunque con rasgos y facciones imperfectos; lo mismo dice Ripheus el Inglés al comienzo de sus *Doce Puertas* y Aegidius de Vadis en su *Diálogo de la Naturaleza*, hace ver claramente, y como en letras de oro que ha quedado, en este *mundo*, una porción de este primer Caos, conocida, pero despreciada por alguien, y que se vende públicamente.» Y el mismo autor, añade, en la página 263, que «este *sujeto* se encuentra en muchos lugares y en cada uno de los tres reinos; pero, si consideramos la posibilidad de la Naturaleza, es cierto que sólo la *naturaleza metálica* debe ser ayudada de la Naturaleza y por la Naturaleza; así, pues, sólo en el *reino mineral*,

(6) *Le Psautier d'Hermophile, en Traités de la Transmutation des Métaux*. Mans. anón. del siglo xviii, estrofa XXV.

(7) Haymon, *Epístola de Lapidibus Philosophicis*. Tratado 192, t. IV del' *Theatrum Chemicum*. Argentorati, 1613.

donde reside la simiente metálica, debemos buscar el *sujeto* adecuado para nuestro arte.»

«Hay una piedra de gran virtud -dice a su vez Nicolás Valois (8)-, y es llamada piedra y no es piedra, y es mineral, vegetal y animal, que se encuentra en todos los lugares y en todos los tiempos, y en todas las personas.»

Flamel (9) escribe de modo parecido: «Hay una piedra oculta, escondida y enterrada en lo más profundo de una fuente, la cual es vil, abyecta y en modo alguno apreciada; y está cubierta de fiemo y de excrementos; a la cual, aunque no sea más que una, se le dan toda clase de nombres. Porque, dice el sabio Morien, esta piedra que no es piedra está animada, teniendo la virtud de procrear y engendrar. Esta piedra es blanca, pues toma su comienzo, origen y raza de Saturno o de Marte, el Sol y Venus; y si es Marte, Sol y Venus ... »

«Existe -dice Le Breton (10)- un mineral conocido de los verdaderos Sabios que lo ocultan en sus escritos bajo diversos nombres, el cual contiene en abundancia lo fijo y lo volátil.»

«Los Filósofos hicieron bien -escribe un autor anónimo (11)- en ocultar este misterio a los ojos de aquellos que sólo aprecian las cosas por el uso que les han dado; pues, si conociesen, o si se les revelase abiertamente *la Materia*,

que Dios se ha complacido en ocultar en las cosas que a ellos les parecen útiles, las tendrían en mayor estima.» He aquí una idea parecida a otra de la Imitación (12), con la que pondremos fin a estas citas abstrusas: «Aquel que estima las cosas en lo que valen, y no las juzga según el mérito o el aprecio de los hombres, posee la verdadera Sabiduría.» Y volvamos ahora a la fachada de Amiens.

El maestro anónimo que esculpió los medallones del pórtico de la Virgen-Madre interpretó de modo muy curioso la

(8) *Obras de N. Grosparmy y Nicolas Valois*, mans. cit., pág. 140.

(9) Nicolas Flamel, *Original du Désir désiré, o thrésor de Philosophie*. París, Hulpeau, 1629, pág. 144.

(10) Le Breton, *Clefs de la Philosophie Spagyrique*. París, Jombert, 1722, página 240.

(11) *La Clef du Cabinet hermétique*, mans., cit., pág. 10.

(12) *Imitación de Cristo*, lib. II, cap. 1, v. 6.

condensación del espíritu universal; un Adepto contempla un raudal de rocío celeste que cae sobre una masa que numerosos autores consideran que es un vellón. Sin impugnar esta opinión, es igualmente verosímil suponer que se trata de un cuerpo diferente, tal como el mineral designado con el nombre de *Magnesia* o de *Imán* filosófico. Se observará que el agua cae únicamente sobre el objeto de referencia, lo cual parece expresar la existencia de una *virtud de atracción* oculta en este cuerpo, cosa que no sería baladí tratar de establecer (lámina XXXVII).

Creemos que éste es el lugar adecuado para rectificar ciertos errores cometidos a propósito de un vegetal simbólico, el cual, tomado a la letra por alquimistas ignorantes, contribuyó en gran manera a desacreditar la alquimia y a ridiculizar a sus partidarios. Nos referimos al *Nostoc*. Esta criptógama, conocida por todos los campesinos, se encuentra en el campo por todas partes, ora sobre la hierba, ora sobre el suelo, en los campos de labor, al borde de los caminos o en la orilla de los bosques. En primavera, muy de mañana, las encontramos voluminosas, hinchadas de rocío nocturno. Gelatinosas y temblorosas -de ahí su nombre de *tremelas*-, tienen a menudo un color verdoso y se secan con tal rapidez bajo la acción de los rayos solares, que se hace imposible encontrar su rastro en el mismo lugar en que se mostraban pocas horas antes. Todas estas características combinadas -aparición súbita, absorción del agua e hinchazón, coloración verde, consistencia blanda y pegajosa- permitieron a los filósofos tomar esta alga como tipo jeroglífico de su materia. Ahora bien, es sumamente probable que lo que vemos en el trébol de cuatro hojas de Amiens, absorbiendo el rocío celeste, sea un amasijo de plantas de este género, símbolo de la *Magnesia* mineral de los Sabios. No nos detendremos mucho en los múltiples nombres aplicados al *Nostoc* y que, en la mente de los Maestros, designaban únicamente su principio mineral: *Principio vital celeste*, *Salivazo de Luna*, *Mantequilla de tierra*, *Grasa de rocío*, *Vitriolo vegetal*, *Flos Coeli*, etc., según la considerasen como receptáculo del Espíritu universal, o como materia terrestre, exhalada desde el centro en estado de vapor y coagulada después por enfriamiento al entrar en contacto con el aire.

Estos términos extraños, que tienen, sin embargo, su razón de ser, hicieron olvidar la significación real e iniciática del

Nostoc. Esta palabra procede del griego *Yve, PvxTog*, equivale al latino *nox, noctis, la noche*. Es, pues, una cosa que *nace por la noche*, que tiene necesidad de la noche para desarrollarse y que sólo de noche puede ser utilizada. De esta manera, *nuestro sujeto* queda admirablemente oculto a las miradas profanas, aunque pueda ser fácilmente distinguido y manipulado por aquellos que poseen un conocimiento exacto de las leyes naturales. Pero, ¡cuán pocos, ay, se toman el trabajo de reflexionar y siguen siendo simples en su razonamiento!

Decidnos, vosotros que tanto habéis *laborado* ya: ¿qué pretendéis hacer con vuestros hornillos encendidos, con vuestros

numerosos, variados e inútiles utensilios? ¿Esperáis realizar una verdadera y entera *creación*? No, por cierto, puesto que la facultad de crear sólo pertenece a Dios, único Creador. Entonces, lo que deseáis provocar en el seno de vuestros materiales es una *generación*. Pero, en este caso, necesitáis la ayuda de la Naturaleza, y podéis estar seguros de que esta ayuda os será negada si, por mala suerte o por ignorancia, no ponéis a la Naturaleza en condiciones de aplicar sus leyes. ¿Cuál es, entonces, la *condición* Primordial, esencial, para que pueda manifestarse una generación cualquiera? Responderemos por vosotros: *la ausencia total de toda luz solar*, incluso difusa o tamizada. Mirad a vuestro alrededor, interrogad a vuestra propia naturaleza. ¿Acaso no observáis que, tanto en el hombre como en los animales, la *fecundación y la generación* se producen, gracias a cierta disposición de los órganos, en una *oscuridad completa*, hasta el día del nacimiento? ¿Es en la superficie del suelo -a plena luz-, o dentro de la tierra -en la oscuridad-, donde pueden germinar y reproducirse las semillas vegetales? ¿Es el día o es la noche quien vierte el rocío fecundante que las alimenta y vigoriza? Observad las setas: ¿no nacen, crecen y se desarrollan en la noche? Y, en cuanto a vosotros mismos, ¿no es acaso durante la noche, en el sueño nocturno, que vuestro Organismo repara sus pérdidas, elimina sus residuos y elabora nuevas células y nuevos tejidos para reemplazar lo que ha quemado, gastado y destruido la luz del día? Incluso los trabajos de digestión, de asimilación y de transformación de los alimentos en sangre y sustancia orgánica, se realizan en la oscuridad. ¿Queréis hacer una prueba? Tomad unos cuantos huevos fecundados y hacedlos empollar en una pieza bien iluminada; al término de la incubación, todos estos huevos contendrán embriones muertos, más o menos descompuestos. Si llega a nacer algún polluelo, será ciego, raquítico, y tardará muy poco en morir. Tal es la influencia nefasta del sol, no sobre la vitalidad de los individuos constituidos, sino sobre *la generación*. Y no os imaginéis que tengamos que limitar a los reinos orgánicos los efectos de esta ley fundamental de la Naturaleza creada. Incluso los minerales, a pesar de sus reacciones menos visibles, se encuentran sometidos a ella lo mismo que los animales y los vegetales. Sabido es que la obtención de la imagen fotográfica se funda en la propiedad que poseen las sales de plata de *descomponerse* bajo la luz. Estas sales recobran, pues, su estado metálico *inerte*, mientras que, en el laboratorio oscuro, habían adquirido una cualidad activa, viva y sensible. Dos gases mezclados, el cloro y el hidrógeno, conservan su integridad mientras son tenidos a oscuras; se combinan lentamente bajo una luz difusa, y con, una explosión brutal en el momento en que interviene el sol. Un gran número de sales metálicas en disolución se transforman o precipitan en más o menos tiempo, a la luz del día. Así, el sulfato terroso se convierte rápidamente en sulfato

férrico, etc.

No hay que olvidar, pues, que el sol es el destructor por excelencia de todas las sustancias demasiado jóvenes, demasiado

débiles para resistir su poder ígneo. Y es esto tan cierto, que esta acción especial ha servido de fundamento a un método terapéutico para la curación de afecciones externas y para la rápida cicatrización de llagas y heridas. Ha sido este poder mortal del astro sobre las células microbianas, en primer lugar, y sobre las células orgánicas, a continuación, lo que ha permitido instaurar el tratamiento fototerápico.

Y ahora, trabajad de día si así os place; pero no nos echéis la culpa si vuestros esfuerzos acaban siempre en fracaso. Nosotros sabemos que la diosa Isis es la madre de todas las cosas, que las lleva a todas en su seno, y que sólo ella es la

dispensadora de la *Revelación* y de la *Iniciación*. Profanos, que tenéis ojos para no ver y oídos para no oír, ¿a quién dirigiríais, si no, vuestras plegarias? ¿Ignoráis que sólo puede llegarse hasta Jesús por la intercesión de su *Madre; sancta Maria ora pro nobis?* Y la Virgen es representada, para vuestra instrucción, de pie sobre la *media luna* y siempre vestida de azul, color simbólico del astro de la noche. Podríamos decir mucho más acerca de esto, pero creemos que ya hemos hablado bastante.

Terminemos, pues, el estudio de los tipos herméticos originales de la catedral de Amiens, señalando, a la izquierda del

mismo pórtico de la Virgen-Madre, un pequeño motivo angular con una escena de iniciación. El maestro Señala a tres de sus discípulos el *astro hermético* del que tanto hemos hablado, la estrella tradicional que sirve de guía a los filósofos y les revela el nacimiento del *hijo del sol* (lám. XXXVIII). Recordemos aquí, a propósito de este astro, la divisa de Nicolas Rollin, canciller de Felipe *el Bueno*, que fue pintada en 1447 en el embaldosado del hospital de Beaune, fundado por él. Esta divisa, presentada a la manera de un acertijo -*Sola**-, daba testimonio de la ciencia de su poseedor mediante el *signo* característico de la Obra, la única, la *sola estrella*.

BOURGES

I

Bourges, vieja ciudad del Berry, silenciosa, recoleta, tranquila y gris como un claustro monástico, legítimamente orgullosa de su adnurable catedral, ofrece además a los amantes del pasado otros edificios no menos notables. Entre éstos, el palacio de Jacques-Coeur y la mansión Lallemand son las más puras gemas de su maravillosa corona.

Diremos poco del primero, que fue antaño verdadero museo de emblemas herméticos. El vandalismo se cebó en él. Sus sucesivos destinos arruinaron la decoración interior, y, si la fachada no se hubiera conservado en su estado primitivo, nos sería hoy imposible imaginar, ante las paredes desnudas, las salas maltratadas y las altas galerías amenazando ruina, la magnificencia original de esta suntuosa mansión.

Jacques Coeur, tesorero mayor de Carlos V-H, que la hizo construir en el siglo xv, tuvo reputación de Adepto experimentado. En efecto, David de Planis-Campy dice que poseía «el don preciso de la piedra en blanco», o sea, dicho en otros términos, de la transmutación de los metales viles en *plata Quizá le vino de esto su título de tesorero*. Sea como fuere, debemos reconocer que Jacques Coeur hizo cuanto pudo por acreditar, mediante una profusión de símbolos escogidos, su calidad verdadera, o supuesta, de *filósofo por el fuego*.

Todo el mundo conoce el blasón y la divisa de este alto personaje: *tres corazones* ocupando el centro de este emblema, presentado como un jeroglífico: *A vaillants cuers riens únpossible*. Soberbia máxima, rebosante de energía y que, si la estudiamos según las reglas cabalísticas, adquiere una significación bastante singular. En efecto, leemos *cuers* con la ortografía de la época, y obtendremos a un mismo tiempo: 1.º, el enunciado del Espíritu universal (*rayo de luz*); 2.º, el nombre vulgar de la materia básica trabajada (*el hierro*), y 3.º, las tres reiteraciones indispensables para la perfección total de los dos magisterios (los tres *cuers*). Estamos, pues, convencidos de que Jacques Coeur practicó personalmente la alquimia, o, al menos, presencié la elaboración de la *piedra en blanco* mediante el hierro «transformado en esencia» y cocido tres veces.

Entre los jeroglíficos predilectos de nuestro tesorero, la concha de Santiago, ocupa, lo mismo que el corazón, un lugar

preponderante. Las dos imágenes aparecen siempre reunidas o dispuestas simétricamente, tal como podemos ver en los motivos centrales de los círculos tretralobulados de las ventanas, de las balaustradas, de los tableros, del picaporte, etc. Indudablemente, esta dualidad de la concha y el corazón puede constituir el jeroglífico del nombre del propietario, o su firma criptográfica. Sin embargo, las conchas pectiniformes (*pecten Jacoboaeus* de los naturalistas) han sido siempre insignia de los peregrinos de Santiago. Se llevaban en el sombrero (como podemos observar en una estatua de la abadía de Westminster), alrededor del cuello o prendidas en el pecho, siempre de modo muy visible. La *Concha de Compostela* (lám. XXXIX), sobre la cual habría mucho que decir, sirve, en el simbolismo secreto, para designar el *principio Mercurio (1)*, llamado también *Viajero o Peregrino*. La llevan místicamente todos aquellos que emprenden la labor y tratan de obtener la estrella (*compostella*). Nada tiene, pues, de sorprendente que Jacques Coeur hiciese reproducir, en la entrada de su palacio, el *icon peregrini* tan popular

(1) El Mercurio es el *agua bendita* de los filósofos. Las grandes conchas servían antaño para contener el *agua bendita*; a menudo las encontramos todavía en muchas iglesias rurales.

entre los alquimistas de la Edad Media. ¿Acaso no describe el propio Nicolas Flamel, en sus *Figuras jeroglíficas*, el viaje parabólico que emprendió, según dice, para pedir al «Señor Yago de Galicia», ayuda, luz y protección? Todos los alquimistas se hallan, en sus comienzos, en igual situación. Tienen que realizar, con el cordón por guía y la concha por insignia, este largo y peligroso recorrido, una de cuyas mitades es por vía terrestre y la otra por vía marítima. Deben ser ante todo peregrinos, y, después, pilotos.

La capilla, restaurada y enteramente pintada, es poco interesante. Si exceptuamos el techo de cruzadas ojivas, donde una

veintena de ángeles demasiado nuevos llevan el globo en la frente y desenrollan filacterias, y una Anunciación esculpida sobre el tímpano de la

puerta, nada queda ya del simbolismo de antaño. Pasemos, pues, a la pieza más curiosa y más original del palacio.

En la cámara llamada del *Tesoro*, observamos, esculpido en una ménsula, un delicioso grupo ornamental. Se afirma que

representa es el encuentro de Tristán e Isolda. No lo desmentiremos, ya que, por lo demás, el tema no modifica en nada la expresión simbólica que se desprende de la imagen. El bello poema medieval forma parte del ciclo de romances de la *Tabla Redonda*, leyendas herméticas tradicionales que son renovación de las fábulas griegas. Alude directamente a la transmisión de los conocimientos científicos antiguos, bajo el velo de ingeniosas ficciones popularizadas por el genio de nuestros trovadores picardos (lám. XL).

En el centro del motivo, un cofrecillo hueco y cúbico se destaca del pie de un árbol frondoso cuyas hojas disimulan la

cabeza coronada del rey Marc. A cada lado, vemos respectivamente a *Tristán de Leonís* y a Isolda, tocado aquél con sombrero de rodete y ésta con una corona que se sujeta con la mano diestra. Estos personajes son representados en *el bosque de Morois*, que está tapizado de flores y altas hierbas, y ambos fijan la mirada en la misteriosa piedra hueca que los separa.

El mito de Tristán de Leonís es copia del de Teseo. Tristán mata en combate a *Morlot*, - Teseo, al *Minotauro*. Aquí

encontramos de nuevo el jeroglífico del *León Verde* -de ahí el nombre de *Léonois* o *Léonnais* llevado por Tristán-, que nos enseña Basilio Valentin, en forma de lucha de dos campeones: el *águila* y el *dragón*. Este combate singular de los cuerpos químicos cuya combinación produce el disolvente secreto (y el vaso del compuesto), ha dado tema a una gran cantidad de fábulas profanas y de alegorías religiosas. Es Cadmo clavando la serpiente en un roble; Apolo, matando con sus flechas el monstruo Pitón, y Jasón, matando al dragón de Cólquida; Horus, combatiendo al Tifón del mito osiriano; Hércules, cortando las cabezas de la Hidra, y Perseo, la de la Gorgona; san Miguel, san Jorge y san Marcelo, abatiendo al Dragón, copias cristianas de Perseo, montado en el caballo Pegaso y matando al monstruo guardián de Andrómeda; es, también, el combate de la zorra y el gallo, del que ya hemos hablado al describir los medallones de París; es el del alquimista y el dragón (Cyliani), de la rémora y la salamandra (de Cyrano Bergerac), de la serpiente roja y la serpiente verde, etc.

Este disolvente poco común permite la *recrudescencia* (2) del oro natural, su reblandecimiento y el retorno a su primitivo

estado en forma salina, desmenuzable y muy fusible. Es el rejuvenecimiento del rey que señalan todos los autores, principio de una fase evolutiva nueva, personificada, en el motivo que nos ocupa, por Tristán, sobrino del rey Marc. En realidad, tío o sobrino son -químicamente hablando- una misma cosa, del mismo género y de origen parecido. El oro pierde su corona -al perder su color- durante cierto período de tiempo, y se ve desprovisto de ella hasta que alcanza el grado de superioridad a que pueden elevarle el arte y la Naturaleza. Entonces hereda una segunda corona, «infinitamente más noble que la primera», según afirma Limojon de Asaint-Didier. Por esto vemos destacarse claramente las siluetas de Tristán y de la reina Isolda, en tanto que el viejo rey permanece oculto entre la fronda del árbol central, el cual sale de la piedra, como sale el árbol de Jesé del pecho del Patriarca. Observemos, además, que la reina es, a un

(2) Término de técnica hermética que significa *volver crudo*, es decir, volver a un estado anterior al que caracteriza a la madurez, retrogradar.

mismo tiempo, esposa del anciano y del joven héroe, a fin de mantener la tradición hermética que hace del rey, de la reina y del amante la tríada mineral de la Gran Obra. Por último, señalemos un detalle de cierto valor para el análisis del símbolo. El árbol situado detrás de Tristán está cargado de frutos enormes -peras o higos gigantes-, en tal abundancia que las hojas desaparecen bajo su masa. ¡Extraño bosque, en verdad, este del *Mort-Roi*, y cuán tentados nos sentimos a asimilarlo al fabuloso y mirífico Jardín de las Hespérides!

II

Pero, más aún que el Palacio de Jacques Coeur, llama nuestra atención la Mansión Lallemand. Morada burguesa, de

modestas dimensiones y de estilo menos antiguo, tiene la rara ventaja de presentarse a nosotros en un estado de perfecta conservación. Ninguna restauración, ninguna mutilación, la han despojado del bello carácter simbólico que se desprende de una decoración abundante en temas delicados y minuciosos.

El cuerpo del edificio, construido en una pendiente, muestra el pie de su fachada al nivel de un piso por debajo del patio.

Esta disposición obliga al empleo de una escalera sin bóveda, ingenioso y original sistema que permite el acceso al patio interior, en el cual se abre la entrada de los departamentos.

En el rellano abovedado, al pie de la escalera, el guardián -cuya exquisita afabilidad es digna de alabanza- empuja una

puerta a nuestra derecha. «Aquí -nos dice- está la cocina.» Es esta una pieza bastante grande, excavada en el subsuelo, baja de techo y apenas iluminada por una sola ventana, más ancha que alta y dividida por una columna de piedra. Una chimenea minúscula y nada profunda constituye la «cocina» propiamente dicha. En apoyo de su afirmación, nuestro cicerone señala un motivo ornamental en el arranque de la bóveda, en el cual representa un clérigo empuñando una mano de almirez. ¿Se trata, efectivamente, de la imagen de un marmitón del siglo xvi? Nosotros permanecemos incrédulos. Nuestra mirada va de la pequeña chimenea -donde apenas se podría asar un pavo, pero que, desde luego, bastaría para albergar la torre de un atañor- hasta el muñeco ascendido a cocinero, y recorre en fin toda la cocina, tan triste y sombría de este luminoso día de verano...

Cuanto más reflexionamos, más inverosímil nos parece la explicación del guía. Esta sala baja, oscura, separada del comedor por una escalera y un patio descubierto, sin más aparato que una chimenea estrecha, insuficiente, desprovista de planchuela de hierro y llar, difícilmente podría utilizarse para las más simples funciones culinarias. Por el contrario, nos parece sumamente adecuada para el trabajo alquímico, que excluye la luz solar, como enemiga de toda generación. En cuanto al marmitón, conocemos demasiado bien el tino, el cuidado y la exactitud escrupulosa con que los imaginemos de antaño traducían sus ideas, para calificar de mano de almirez el objeto que aquél muestra al visitante. No podemos creer que el artista hubiese desdeñado la

representación del mortero, complemento indispensable de aquélla. Por otra parte, la forma misma del utensilio es característica; lo que sostiene el muñeco en cuestión es en realidad un matraz de cuello largo, parecido al que emplean nuestros químicos y a los que llaman también balones, a causa de su panza esférica. Por último, el extremo del mango de la supuesta mano de almirez aparece hueco y cortado oblicuamente, lo que prueba sin lugar a dudas que nos hallamos en presencia de un utensilio, ya sea un vaso o una pequeña redoma (lám. XLI).

Esta vasija indispensable y secretísima recibió nombres diversos, escogidos con la intención de ocultar a los profanos, no sólo su verdadero destino, sino también su composición. Los Iniciados nos comprenderán y sabrán perfectamente a qué vasija nos estamos refiriendo. En general, se la llama huevo filosófico y León verde. Por el término huevo, entienden los Sabios su compuesto, colocado en su vaso adecuado y dispuesto a sufrir las transformaciones que en él provocará la acción del fuego. Y es realmente, en este sentido, un huevo, ya que su envoltura, o su cáscara, encierra el rebis filosófico, formado de blanco y de rojo en una proporción análoga a la del huevo de las aves. En cuanto al segundo epíteto, los textos no han dado nunca su interpretación. Batsdorff dice, en su Hilo de Ariadna, que los filósofos dieron el nombre de León verde a la vasija utilizada para la cocción, pero no nos explica la razón. El Cosmopolita, insistiendo sobre todo en la calidad del vaso y en su necesidad para el trabajo, afirma que, en la Obra, «sólo hay este León verde que cierra y abre los siete sellos indisolubles de los siete espíritus metálicos, y que atormenta a los cuerpos hasta perfeccionarlos enteramente, por medio de la prolongada y firme paciencia del artista». El manuscrito de F. Aurach (1) nos muestra un matraz de vidrio, lleno hasta la mitad de un licor verde, y añade que todo el arte consiste en la adquisición de este único León verde, cuyo nombre indica incluso su color. Es el vitriolo de Basilio Valentin. La tercera figura del Vellochino de Oro es casi idéntica a la imagen de G. Aurach. Vemos en ella un filósofo vestido de rojo, cubierto con manto de púrpura y tocado con un gorro verde, que muestra con la diestra un matraz de vidrio conteniendo un líquido verde. Ripley se acerca más a la verdad cuando dice: «Sólo entra un cuerpo inmundo en nuestro magisterio; los Filósofos lo llaman ordinariamente León verde. Es el medio para juntar las tinturas entre el sol y la luna.»

De estos informes se infiere que hay que considerar el vaso desde el doble punto de vista de su materia y de su forma; de una parte, en el estado de vaso natural y de otra, como vaso del arte. Las descripciones -poco numerosas y poco claras- que acabamos de citar hacen referencia a la naturaleza del vaso; muchísimos textos nos instruyen sobre la forma del huevo- Éste puede ser, a gusto del artista, esférico u ovoide, con tal de que esté confeccionado con vidrio claro, transparente y sin ampollas. Sus paredes requieren un espesor determinado, a fin de resistir las presiones internas, y algunos autores

(1) Le Très précieux Don de Dieu. Manuscrito de Georges Aurach, de Estrasburgo, escrito y pintado de su propia mano, el año de Gracia de la Humanidad redimida 1415.

recomiendan elegir, para este objeto, el vaso de Lorena (2). En fin, el cuello puede ser largo o corto, según la intención o la comodidad del artista; lo esencial es que pueda soldarse fácilmente a la lámpara de esmaltador. Pero estos detalles de la práctica son lo bastante conocidos para que tengamos que dar explicaciones más extensas.

Por lo que a nosotros atañe, sólo queremos hacer hincapié en que el laboratorio y el vaso de la Obra -el lugar en que trabaja el Adepto y aquél en

que actúa la Naturaleza- son los dos hechos ciertos que impresionan al iniciado al comenzar su visita y que hacen de la Mansión Lallemand una de las más seductoras y más raras moradas filosóficas.

Siguiendo siempre al guía, hétenos ahora pisando el embaldosado del patio. Damos unos pasos y llegamos a la entrada de una loggia vivamente iluminada a través de un pórtico formado por tres aberturas en arco. Es una sala grande, de techo surcado por gruesas vigas. Una serie de monolitos, estelas y otros fragmentos antiguos le dan el aspecto de un museo arqueológico local. Para nosotros, no es esto lo más interesante, sino el muro del fondo, donde se halla enclavado un magnífico bajo relieve de piedra pintada. Representa a san Cristóbal depositando a Jesús Niño en la margen rocosa del legendario torrente que acaban de cruzar. En segundo término, un ermitaño sale de su cabaña, con una linterna en la mano -pues la escena se desarrolla de noche-, y avanza en dirección al Niño-Rey (lám. XLII).

A menudo nos hemos tropezado con bellas representaciones antiguas de san Cristóbal; ninguna, empero, ha estado más acorde que ésta con la leyenda. Parece fuera de toda duda que el tema de esta obra maestra y el texto de Jacques de Voragine contienen el mismo sentido hermético; esto, además de cierto detalle que no creo que se encuentre en otra parte. San Cristóbal adquiere, por esta circunstancia, una importancia capital bajo el aspecto de la analogía existente entre el gigante que transporta a Cristo y la materia que trae el oro (Xpυuo<popog), desempeñando la misma fun-

(2) El término vaso de Lorena servía antaño para distinguir el vaso moldeado del vaso soplado. Gracias al moldeado, el vaso de Lorena podía tener las paredes muy gruesas y regulares.

ción en la Obra. Como nuestra intención es servir al estudiante sincero y de buena fe, desarrollaremos seguidamente su esoterismo, cosa que habíamos reservado para este lugar al referirnos a las estatuas de san Cristóbal y al monolito levantado en el atrio de Nôtre-Dame de París. Pero, a fin de que puedan comprendernos mejor, transcribiremos ante todo el relato legendario que Amédée de Ponthieu (3) tomó de Jacques de Voragine. Subrayaremos adrede los pasajes y los nombres que aluden directamente al trabajo, a las condiciones y a los materiales, a fin de que el lector pueda detenerse en ellos, reflexionar y sacar provecho.

«Antes de ser cristiano, Cristóbal se llamaba Offerus,- era una especie de gigante, y muy duro de moliera. Cuando tuvo uso de razón, emprendió viaje, diciendo que quería servir al rey más grande de 1a tierra Le enviaron a la corte de un rey muy poderoso, el cual se alegró no poco de tener un servidor tan forzado. Un día, el rey, al oír que un juglar pronunciaba el nombre del diablo, hizo, aterrizado, la señal de la cruz.

“¿Por qué hacéis eso?”, preguntó al punto Cristóbal. “Porque temo al diablo”, le respondió el rey. “Si le temes, es que no eres tan poderoso como él. En este caso, quiero servir al diablo.” Dicho lo cual, Offerus partió de allí.

»Después de una larga caminata en busca del poderoso monarca, vio venir en su dirección una nutrida tropa de jinetes vestidos de rojo; su jefe, que era negro, le dijo: “¿A quién buscas?” -”Busco al diablo para servirle.” -”Yo soy el diablo. Sígueme.” Y hete aquí a Offerus incorporado a los seguidores de Satán. Un día, después de mucho cabalgar, la tropa infernal encuentra una cruz a la orilla del camino; el diablo ordena dar media vuelta. “¿Por qué has hecho eso?”, le preguntó Offerus, siempre deseoso de instruirse. “Porque temo

la imagen de Cristo..... Si temes la imagen de Cristo, es que eres menos poderoso que él; en tal caso, quiero entrar al servicio de Cristo. Offerus Pasó solo por delante de la cruz y continuó su camino. Encontró a un buen ermitaño y le preguntó dónde podría ver a Cristo. "En todas partes", le

(3) Amédée de Ponthieu, Légendes du Vieux Paú. París, Bachelin-Deflorenne, 1867, pág. 106.

respondió el ermitaño. "No lo entiendo -dijo Offerus-; pero, si me habéis dicho la verdad, ¿qué servicios puede prestarle un muchachote robusto y despierto como yo?" -"Se le sirve -respondió el ermitaño- con la oración, el ayuno y la vigilia". Offerus hizo una mueca. "¿No hay otra manera de serle agradable?", preguntó. Comprendió el solitario la clase de hombre que tenía delante y, tomándole de la mano, le condujo a la orilla de un impetuoso torrente, que descendía de una alta montaña, y le dijo: "Los pobres que cruzaron estas aguas se ahogaron; quédate aquí, y traslada a la otra orilla, sobre tus fuertes hombros, a aquellos que te lo pidieren. Si haces esto por amor a Cristo, El te admitirá como su servidor." -"Sí que lo haré, por amor a Cristo", respondió Offerus. Y entonces se construyó una cabaña en la ribera, y empezó a transportar de noche y de día a los viajeros que se lo pedían.

»Una noche, abrumado por la fatiga, dormía profundamente; le despertaron unos golpes dados a su puerta y oyó la voz de un niño que le llamaba tres veces por su nombre. Se levantó, subió al niño sobre su ancha espalda y entró en el torrente. Al llegar a su mitad, vio que el torrente se enfurecía de pronto, que las olas se hinchaban y se precipitaban sobre sus nervudas piernas para derribarle. El hombre aguantaba lo mejor que podía, pero el niño pesaba como una enorme carga; entonces, temeroso de dejar caer al pequeño viajero, arrancó un árbol para apoyarse en él; pero la corriente seguía creciendo y el niño se hacía cada vez más pesado. Offerus, temiendo que se ahogara, levantó la cabeza hacia él y le dijo: "Niño, ¿por qué te haces tan pesado? Me parece como si transportase el mundo." El niño le respondió: "No solamente transportas el mundo, sino a Aquel que hizo el mundo. Yo soy Cristo, tu Dios y Señor. En recompensa de tus buenos servicios, Yo te bautizo en el nombre de mi Padre, en el mío propio y en el del Espíritu Santo; en adelante, te llamarás Cristóbal." Desde aquel día, Cristóbal recorrió la tierra para enseñar la palabra de Cristo.»

Esta narración basta para demostrar con qué fidelidad el artista observó y reprodujo los menores detalles de la leyenda.

Pero hizo todavía más. Bajo la inspiración del sabio hermetista que le había encargado la obra (4), colocó al gigante con los pies dentro del agua y lo vistió con un lienzo ligero anudado sobre el hombro y ceñido con un ancho cinturón al nivel del abdomen. Este cinturón es lo que da a san Cristóbal su verdadero carácter esotérico. Lo que vamos a decir aquí sobre él, es cosa que no se enseña. Pero, aparte de que la ciencia de esta guisa revelada no deja por ello de ser menos tenebrosa, entendemos que un libro que no enseñara nada sería inútil y vano. Por esta razón, nos esforzaremos en desnudar el símbolo lo más posible, a fin de mostrar a los investigadores de lo oculto el hecho científico escondido bajo su imagen.

El cinturón de Offerus aparece respunteado a rayas entrecruzadas, semejantes a las que presenta la superficie del disolvente cuando ha sido canónicamente preparado. Tal es el Signo que todos los filósofos admiten para señalar, exteriormente, la virtud, la perfección y la extraordinaria pureza intrínsecas a su sustancia mercurial. Hemos dicho antes en vanas ocasiones,

y lo repetiremos aquí, que todo el trabajo del arte consiste en animar este mercurio hasta que aparezca revestido del indicado signo. Y los autores antiguos llamaron a este signo, Sello de Hermes, Sal de los Sabios (empleando Sal por Sello) -cosa que ha llevado la confusión a la mente de los investigadores-, marca y huella del Todopoderoso, firma de Este, y también Estrella de los Magos, Estrella polar, etcétera. Esta disposición geométrica subsiste y aparece con mayor claridad cuando se ha puesto el oro a disolver en el mercurio para volverlo a su primitivo estado, el de oro joven o rejuvenecido; en una palabra, oro niño. Por esta razón, el mercurio -fiel servidor y Sello de la tierra- recibe el nombre de Fuente de Juventud. Los filósofos hablan, pues, con toda claridad cuando enseñan que el mercurio, una vez efectuada la disolución, lleva el niño, el Hijo del Sol, el Pequeño Rey (Roitelet), como una verdadera madre, ya que, efectivamente, el oro renace en su seno. «El viento -que es el mercurio alado y

(4) Por ciertos documentos que se conservan en los archivos de la Mansión Lallemand, sabemos que Jean Lallemand pertenecía a la Hermandad alquímica de los Caballeros de la Tabla Redonda

volátil- lo ha llevado en su vientre», nos dice Hermes en su Mesa de Esmeralda. Esto sentado, volvemos a encontrar la versión secreta de esta verdad positiva en la Galette de Reyes, que suele comerse en familia el día de la Epifanía, fiesta célebre que evoca la manifestación de Jesucristo niño a los Reyes Magos y a los gentiles. Según la Tradición, los Magos fueron guiados hasta la cuna del Salvador por una estrella, la cual fue, para ellos, el signo anunciador, la Buena Nueva de su nacimiento. Nuestra Galette está signada como la propia materia, y contiene en su pasta el niño conocido popularmente con el nombre de bañista. Es el Niño Jesús, llevado por Offerus, el servidor o el viajero, es el oro en su baño, el bañista; el haba, el zueco, la cuna o la cruz de honor, y es el pez «que nada en nuestro mar filosófico», según la propia expresión del Cosmopolita (5). Notemos que, en las basílicas bizantinas, Cristo aparecía a veces representado como las Sirenas, con la cola de pez. Así podemos verlo en un capitel de la iglesia de Saint-Brice, en Saint-Brisson-sur-Loire (Loiret). El pez es el jeroglífico de la piedra de los filósofos en su estado primitivo, porque la piedra, como el pez, nace en el agua y vive en el agua. Entre las pinturas de la estufa alquímica ejecutada en 1702 por P.-H. Plan (6), vemos un pescador con caña sacando del agua un hermoso pez. Otras alegorías recomiendan pescarlo con ayuda de una red o de una malla, lo cual es imagen exacta de las mallas formadas por hilos cruzados y esquematizados en nuestra galettes (7) de la Epifanía. Señalemos, no obstante, otra forma emblemática más rara, pero no menos luminosa. En casa de una familia amiga, donde fuimos invitados a comer el pastel de Reyes, vimos, no sin cierto asombro, en la corteza, un roble con las ramas extendidas, en vez de los rombos que en ella figuran de ordinario, el bañista había sido sustituido por un pez de porcelana, y este pez era un lenguado

(5) Cosmopolite o Nouvelle Lumière chymique. Traité du Sel pág. 76. París, J. d'Houry, 1669.

(6) Conservada en el museo de Winterthur (Suiza).

(7) La expresión popular avoir de la galette equivale a ser afortunado. El que tiene la suerte de encontrar el haba en el pastel ya no tendrá falta de nada; jamás carecerá de dinero. Será dos veces rey, por la ciencia y por la fortuna. (La galette equivale a nuestro roscón. N. del T)

(sole) (lat, Sol, soles, el sol). Pronto explicaremos la significación hermética del roble, al hablar del Vellochino de Oro. Añadamos también que el famoso pez del Cosmopolita, llamado por él Echineis, es el ursino (echinus), el oseño, la osa menor, constelación en que se encuentra la estrella polar. Las conchas de ursinos fósiles, que se encuentran en abundancia en todos los terrenos, presentan una cara radiada en forma de estrella. Por esto Limojon de Saint-Didier recomienda a los investigadores que orienten su rumbo «mirando a la estrella del norte».

Este pez misterioso es el pez real por excelencia; el que lo encuentra en su porción de pastel es investido con el título de rey y agasajado como a tal. Antiguamente, dábese el nombre de pez real al delfín, al esturión, al salmón y a la trucha, porque, según decían, eran especies reservadas para la mesa del rey. En realidad, esta denominación tenía únicamente carácter simbólico, ya que el hijo primogénito de los reyes, el heredero de la corona, llevaba siempre el título de Delfín, nombre de un pez, y, mejor aún, de un pez real. Es, por lo demás, un delfín lo que los pescadores en barca del Mutus Liber tratan de capturar con sedal y con anzuelo. Son igualmente delfines los peces que observamos en diversos motivos ornamentales de la Mansión Lallemant: en la ventana de en medio de la torrecilla angular, en el capitel de una columna, y también en la parte superior de una pequeña credencia, en la capilla. El Ictus griego de las catacumbas romanas tiene el mismo origen. Martigny (8) reproduce, en efecto, una curiosa pintura de las catacumbas que representa un pez nadando en las olas y llevando sobre el lomo una cesta, que contiene unos panes y un objeto rojo, de forma alargada, que es tal vez un vaso lleno de vino. La cesta que lleva el pez constituye el mismo jeroglífico representado en la gallette de Reyes, ya que está confeccionada con mimbres entrecruzados. Para no extendernos más en estos parangones, nos limitaremos a llamar la atención de los curiosos sobre la cesta de Baco, llamada Cista que llevaban las cistóforas en las procesiones de las bacanales y «en la cual -nos

(8) Martigny, Dictionnaire des Antiquités chrétiennes, art. Eucharistie, 2.a ed., página 291.

dice Fr. Noel (9)- estaba encerrado cuanto había de más misterioso.»

Incluso la pasta de la gallette está de acuerdo con las leyes del simbolismo tradicional. Esta pasta es hojaldrada, y nuestro pequeño bañista está inserto en ella a la manera de las señales de los libros. Aquí tenemos una interesante confirmación de la materia representada por el pastel de Reyes. Sendivogius nos da -a conocer que el mercurio preparado tiene el aspecto y la forma de una masa pedregosa, desmenuzable y hojaldrada. «Si la observáis bien -dice-, advertiréis que toda ella forma como hojas.» En efecto, las láminas cristalinas que componen su sustancia se encuentran superpuestas como la hojas de un libro, - por esta razón, ha recibido los epítetos de tierra hojosa, tierra de hojas, libro de las hojas, etcétera. Así, vemos la primera materia de la Obra expresada simbólicamente por un libro, ora abierto, ora cerrado, según que haya sido trabajada o simplemente extraída de la mina. En ocasiones, cuando este libro se representa cerrado -lo cual indica la sustancia mineral en bruto-, no es extraño verle cerrado con siete cintas; son las marcas de las siete operaciones sucesivas que permiten abrirlo, al romper cada una de ellas uno de los sellos que lo mantienen cerrado. Tal es el Gran Libro de la Naturaleza, que encierra en sus páginas la revelación de las ciencias profanas y la de los misterios sagrados. Su estilo es sencillo y su lectura fácil, a condición, empero, de que uno sepa dónde encontrarlo -lo cual es muy difícil- y, sobre todo, de que sepa abrirlo, lo cual es todavía más laborioso.

Visitemos ahora el interior del palacio. En el fondo del patio, ábrase la puerta, en arco de medio punto, que da acceso a los departamentos. Hay allí cosas muy bellas, y el amante de nuestro Renacimiento encontrará en ellas sobrados motivos de satisfacción. Crucemos el comedor, cuyo techo artesonado y cuya alta chimenea, con las armas de Luis XII y de Ana de Bretaña, son otras tantas maravillas, y atravesemos el umbral de la capilla, Verdadera joya, cincelada y labrada con amor por

(9) Fr. Noel, Dictionnaire de la Fable, París, Le Normant, 1801.

adorables artistas, esta pequeña y alargada pieza apenas tiene nada de capilla, si exceptuamos la ventana de tres arcos dentados, siguiendo el estilo ojival. Toda la ornamentación es profana, y todos sus motivos han sido tomados de la ciencia herinética. Un soberbio bajo relieve pintado, ejecutado a la manera del san Cristóbal de la loggia, tiene por tema el mito pagano del Vellochino de Oro. Los artesones del techo sirven de marcos a numerosas figuras jeroglíficas. Una linda credencia del siglo xvi plantea un enigma alquímico. Ni una escena religiosa, ni un versículo de salmo, ni una parábola evangélica; sólo el verbo misterioso del Arte sacerdotal... ¿Es posible que se haya oficiado en este gabinete de aspecto tan poco ortodoxo, pero tan adecuado, en cambio, por su mística intimidad, para la meditación y la lectura, es decir, para la oración del filósofo? ¿Capilla, estudio u oratorio? No sabemos contestar a esta pregunta.

El bajo relieve del Vellochino de Oro, primera cosa que se advierte al entrar, es un hermoso paisaje sobre Piedra, realizado por el color, pero débilmente iluminado, y lleno de detalles curiosos cuyo estudio dificulta la pátina del tiempo. En el centro de un círculo de rocas cubiertas de musgo, y de paredes verticales, un bosque formado principalmente por robles yergue sus troncos rugosos y extiende su fronda. En varios claros, percibimos diversos animales de difícil identificación -un dromedario, un buey o una vaca, una rana en lo alto de una roca, etc.- que animan el ambiente salvaje y poco atractivo del lugar. En el suelo herboso, crecen flores y cañas del género fragmita. A la derecha, el pellejo del cordero aparece colocado sobre un saliente de la roca y custodiado por un dragón cuya amenazadora silueta se recorta sobre el cielo. El propio Jasón estaba representado al pie de un roble; pero esta parte de la composición, sin duda poco adherente, se despegó del resto (lám. XLIII).

La fábula del Vellochino de Oro es un enigma completo del trabajo hermético que debe llevar a la obtención de la Piedra Filosofal (10). En el lenguaje de los Adeptos, se llama Vellochino de Oro a la materia preparada para la Obra, así

(10) Véase Alchimie, op. Cit.

como el resultado final. Lo cual es totalmente exacto, ya que estas sustancias sólo se diferencian por su pureza, su fijeza y su madurez. Piedra de los Filósofos y Piedra Filosofal son, pues, cosas semejantes, en su especie y en su origen; pero la primera es cruda, mientras que la segunda, derivada de aquélla, está perfectamente cocida y ablandada. Los poetas griegos nos refieren que «Zeus se alegró tanto del sacrificio hecho por Frixo en su honor, que quiso que aquellos que tuvieran el Vellochino viviesen en la abundancia mientras lo conservaran en su poder, y que todo el mundo estuviera autorizado para intentar su conquista». Podemos asegurar, sin temor a equivocarnos, que son poco numerosos los que hacen uso de esta autorización. Y no es que sea tarea imposible, ni entrañe peligro extraordinario -pues quienes conocen al dragón saben también cómo vencerle-, sino que existe una gran dificultad en la interpretación del simbolismo. ¿Cómo establecer una concordancia satisfactoria entre tantas imágenes diversas y tantos textos contradictorios?

Sin embargo, es el único medio que poseemos para reconocer el buen camino entre todos los callejones sin salida y los atolladeros infranqueables que nos salen al paso y que tientan al neófito impaciente por seguir su marcha. Por esto no nos cansaremos jamás de exhortar a los discípulos a que dirijan sus esfuerzos a la solución de este punto oscuro -aunque material y tangible-, eje alrededor del cual giran todas las combinaciones simbólicas que estudiamos.

Aquí, la verdad aparece velada bajo dos imágenes distintas, la del roble y la del cordero, las cuales sólo representan, como acabamos de decir, una misma cosa bajo dos aspectos diferentes. En efecto, el roble fue siempre adoptado por los viejos autores para designar el nombre vulgar del sujeto inicial, tal como lo encontramos en la mina. Y es por un poco-más-o-menos, cuyo equivalente corresponde al roble, que los Filósofos nos instruyen sobre esta materia. La frase que utilizamos puede parecer equívoca; lo lamentamos, pero no podríamos expresarnos mejor sin traspasar determinados límites. Sólo los iniciados en el lenguaje de los dioses comprenderán sin ningún esfuerzo, porque ellos poseen las llaves que abren todas las puertas, ya se trate de ciencias, ya de religiones. Pero, entre los presuntos cabalistas, judíos o cristianos, más ricos en vanidad que en saber, ¿cuántos Melampo, Tiresias, o Tales hay, capaces de comprender estas cosas? Ciertamente, no es por ellos, cuyas combinaciones ilusorias no conducen a nada sólido, positivo ni científico, por quienes nos tomamos el trabajo de escribir. Dejemos, pues, en su ignorancia, a estos doctores de la cábala y volvamos a nuestro tema, caracterizado herméticamente por el roble.

Nadie ignora que el roble muestra a menudo sobre sus hojas unas pequeñas excrescencias redondas y rugosas, en ocasiones perforadas, que reciben el nombre de agallas (lat. gana). Ahora bien, si reunimos tres palabras de la misma familia latina: gallia, Gallit, gallus, obtendremos agalla, Galia, gallo. El gallo es emblema de la Galia y atributo de Mercurio, como dice expresamente Jacob Tollius (1 I); corona el campanario de las iglesias francesas, y no sin razón Francia ha sido llamada Hija primogénita de la Iglesia. Sólo hay que dar un paso más para descubrir lo que los maestros del arte tan celosamente ocultaron. Prosigamos. No sólo nos proporciona el roble la agalla, sino que nos da también el kermes, el cual tiene, en la Gaya Ciencia, la misma significación que Hermes por permutación de las consonantes iniciales. Ambos términos tienen idéntico sentido: el de Mercurio. Sin embargo, así como la agalla nos da el nombre de la materia mercurial en bruto, el quermes (en árabe girmiz, que tiñe de escarlata) caracteriza la sustancia preparada. Es importante no confundir estas cosas, para no extraviarse al pasar a los ensayos. Recordad, pues, que el mercurio de los filósofos, es decir, su materia preparada, debe poseer la virtud de teñir, y que sólo adquiere esta virtud mediante preparaciones previas.

En cuanto al sujeto grosero de la Obra, unos lo llaman Magnesia lunar, otros, más sinceros, lo denominan Plomo de los Sabios, Satumia vegetable. Philaléthe, Basilio Valentin y el Cosmopolita le dan el nombre de Hijo o Niño de Satumo. Con estas denominaciones, refiéranse, ora a su propiedad magnética y de atracción del azufre, ora a su calidad de

(11) *Manuductio ad Coelum chemicum Amstelodami*, S. J. Waesbergios, 1688.

fusible y a su fácil licuefacción. Para todos ellos, es la Tierra Santa (Terra Sancta): y, en fin, este mineral tiene por jeroglífico celeste el signo astronómico del Cordero (Aries), Gala significa, en griego, leche, y el mercurio es llamado también Leche de Virgen (lac virginis). Si prestáis, pues, atención, hermanos míos, a lo que hemos dicho sobre la galette de Reyes, y si sabéis por qué los

egipcios divinizaron al gato, no podréis tener ya ninguna duda sobre el sujeto que debéis elegir; su nombre vulgar se os aparecerá con toda claridad. Entonces poseeréis ese Caos de los Sabios «en el cual se encuentran en potencia todos los secretos ocultos», según afirma Philaléthe, y que el artista hábil tarda muy poco en hacer activos. Abrid -es decir, descomponed- esta materia, tratad de aislar su porción pura, o su alma metálica, según la expresión consagrada, y obtendréis el Quermes, el Hermes, el mercurio tintóreo que lleva en sí el oro místico, de la misma manera que san Cristóbal lleva a Jesús, y el cordero su propio vellón. Entonces comprenderéis por qué el Vellochino de Oro está suspendido del roble, a la manera de la agalla y del quermes, y podréis decir, sin faltar a la verdad, que el roble hermético hace de madre al mercurio secreto. Comparando leyendas y símbolos, se hará la luz en vuestro espíritu y comprenderéis la estrecha afinidad que une al roble con el cordero, a san Cristóbal con el Niño-Rey, al Buen Pastor con la oveja, versión cristiana del Hermes crióforo, etc.

Pasado el umbral de la capilla, colocaos en el centro de ésta; levantad los ojos, y podréis admirar una de las más bellas colecciones de emblemas que puedan encontrarse (12). El techo, compuesto de artesones dispuestos en tres hileras longitudinales, está sostenido, hacia la mitad de su extensión, por dos columnas cuadradas, adosadas a los muros y que presentan cuatro acanaladuras en su cara anterior.

La de la derecha, mirando a la única ventana que ilumina la reducida estancia, muestra entre sus volutas un cráneo

(12) Dos inestimables artesonados, con temas iniciáticos, pueden serle

comparados: el uno, en Dampierre-sur-Boutonne, igualmente esculpido, del siglo xvi (Les Demeures Philosophales).- el otro, en el Plessis-Bourré, compuesto de pinturas, del siglo xv (Deux Logis Alchimiques).

humano, provisto de dos alas y sostenido por una peana de hojas de roble. Expresiva imagen de una generación nueva, brotada de la putrefacción, consecutiva a la muerte, que sufren los cuerpos mixtos cuando han perdido su alma vital y volátil. La muerte del cuerpo produce una coloración azul oscura o negra, propia del Cuervo, jeroglífico del caput mortuum de la Obra. Tal es el signo y la primera manifestación de la disolución, de la separación de los elementos y de la regeneración futura del azufre, principio colorante y fijo de los metales. Las dos alas están colocadas allí para enseñarnos que, al huir la parte volátil y acuosa, se produce la dislocación de las partes y se rompe la cohesión. El cuerpo, mortificado, cae en negras cenizas que tienen el aspecto del polvo de carbón. Después, bajo la acción del fuego intrínseco desarrollado por esta disgregación, la ceniza, calcinada, pierde sus impurezas groseras y combustibles, y entonces nace una sal pura, a la cual colorea poco a poco la cocción, revistiéndola del poder oculto del fuego (lám. XLIV).

El capitel de la izquierda nos muestra un vaso decorativo cuya boca está flanqueada de dos delfines. Una flor, que parece salir del vaso, se abre en una forma que recuerda la de las lises heráldicas. Todos estos símbolos hacen referencia al disolvente, o mercurio común de los filósofos, principio contrario al del azufre cuya elaboración emblemático hemos visto en el otro capitel.

En la base de estos dos soportes, una gran corona de hojas de roble, cruzada verticalmente por un haz de idéntico follaje, reproduce el signo gráfico correspondiente, en el arte espagírico, al nombre vulgar del sujeto. Corona y capitel realizan, de esta suerte, el símbolo completo de la materia prima, ese

globo que las imágenes de Dios, de Jesús y de algunos grandes monarcas sostienen en la mano.

Lejos de nuestra intención analizar detalladamente todas las imágenes que adornan los artesones de este techo modélico en su género. Su tema, muy extenso, requeriría un estudio especial y nos obligaría a frecuentes repeticiones. Nos limitaremos, pues, a describirlas rápidamente y a resumir el significado de las más originales. Entre éstas, señalaremos ante todo el símbolo del azufre y de su extracción de la materia prima, cuyo gráfico figura, según acabamos de decir, en cada una de las columnas empotradas. Es una esfera armilar, colocada sobre un fogón encendido y que tiene un gran parecido con uno de los grabados del tratado del Azoth. Aquí, el brasero ocupa el lugar de Atlas, y esta imagen de nuestra práctica, sumamente instructiva por sí misma, nos dispensa de todo comentario. No lejos de allí, vemos representada una colmena común, de paja, rodeada de sus abejas; tema este frecuentemente reproducido, particularmente en la estufa alquímica de Winterthur. Ved ahí -¡singular motivo para una capilla!- un niño que orina a chorro en uno de sus zuecos. Más allá, el mismo niño, arrodillado junto a un montón de lingotes planos, sostiene un libro abierto, mientras yace a sus pies una serpiente muerta. ¿Debemos detenernos o proseguir? Vacilamos. Un detalle, situado en la penumbra de las molduras, determina el sentido del pequeño bajo relieve; en la pieza más alta del conjunto figura el sello estrellado del rey mago Salomón. Abajo, el Mercurio,- arriba, el Absoluto. Procedimiento sencillo y completo que no permite más que un camino, no exige más que una materia, no requiere más que una operación «Aquel que sabe hacer la Obra con sólo el mercurio ha encontrado todo lo que hay de más perfecto.» Tal es, al menos, lo que afirman los más célebres autores. Es la unión de los dos triángulos del fuego y del agua, o del azufre y del mercurio reunidos en un solo cuerpo, lo que engendra el astro de seis puntas, jeroglífico de la Obra por excelencia y de la Piedra Filosofal realizada. Al lado de esta imagen, otra nos presenta un antebrazo en llamas, cuya mano ase unas grandes castañas,- no lejos de ésta, el mismo jeroglífico, saliendo de la roca, sostiene una antorcha encendida; aquí, ved el cuerno de Amaltea, desbordante de flores y de frutos, que sirve de percha a una gallina o a una perdiz, pues el ave en cuestión no está muy determinada; pero, que el emblema sea la gallina negra o la perdiz roja, no altera en absoluto el significado hermético que encierra. Ved ahora un vaso volcado, escapado de la boca de un león decorativo que lo sostenía en equilibrio: es una versión original del solve et coagula de Nôtre-Dame de París. Un segundo tema, poco ortodoxo y bastante irreverente, le sigue de cerca: un niño tratando de romper un rosario sobre su rodilla. Más lejos, una gran concha, nuestra concha, tiene encima una masa fija y sujeta a ella por filacterias espirales. En el fondo del artesón donde se halla esta imagen, se repite quince veces el símbolo gráfico, permitiendo la identificación exacta del contenido de la concha. El mismo signo -como sustituto del nombre de la materia- vuelve a aparecer no lejos de allí, esta vez en tamaño grande y en el centro de un horno encendido. En otra figura, vemos de nuevo al niño -creemos que representa el papel del artista- con los pies en la concavidad de la famosa concha y arrojando ante sí otras conchas menudas, salidas, al parecer, de la grande. Observamos también el libro abietio decorado por el fuego; la paloma aureolada, radiante y flamígera, emblema del Espíritu; el cuervo ígneo, posado sobre un cráneo al que picotea, figuras reunidas de la muerte y la putrefacción; el ángel «que hace rodar el mundo» a la manera de una peonza, tema recogido y desarrollado en un librito titulado Typus Mundi (13), obra de varios padres jesuitas; la calcinación filosófica, simbolizada por una granada sometida a la acción del fuego en un vaso de orfebrería; encima del cuerpo calcinado, distinguimos la cifra 3 seguida de la letra R, que indican al artista la necesidad de las tres reiteraciones del mismo procedimiento, a la cual hemos aludido ya en varias ocasiones. Por último, la imagen siguiente representa el

ludus puerorum comentado en el Toison dor de Trismosin y presentado de manera idéntica: un niño hace caracolear su caballo de madera, con el látigo en alto y el semblante gozoso (lám. XLV).

Con esto damos por terminada la enumeración de los principales emblemas herméticos esculpidos en el techo de la capilla, pongamos fin a este estudio con el análisis de una pieza muy curiosa y singularmente rara.

Empotrada en el muro, cerca de la ventana, una pequeña credencia del siglo xvi atrae las miradas, tanto por la belleza de su decoración como por el misterio de un enigma

(13) Typus Mundi in quo ejus Calamitates et Pericula nec non Divini, humanique Amoris antipathia. Emblematicè proponuntur a RR. C. S. I. A. Antuerpiae. Apud Joan. Cnobbaert, 1627.

considerado indescifrable. Jamás -afirma nuestro guía- logró ningún visitante dar su explicación. Esta laguna proviene sin duda de que nadie comprendió la finalidad que se proponía el simbolismo de toda la decoración, ni qué ciencia se ocultaba detrás de sus múltiples jeroglíficos. El hermoso bajo relieve del Vellochino de Oro, que habría podido servir de guía, no fue considerado en su verdadero sentido, sino que siguió siendo, para todos, una obra mitológico en que la imaginación oriental anduvo desbocada. Sin embargo, nuestra credencia lleva en sí misma la marca alquímica cuyas particularidades hemos descrito en esta obra (lám. XLVI). En efecto, en los pilares empotrados que sostienen el arquitebe de este templo minúsculo, descubrimos, inmediatamente debajo de los capiteles, los emblemas consagrados al mercurio filosofal, la concha de Santiago o pilita de agua bendita, rematada por las alas y el tridente, atributo, este último, del dios del mar, Neptuno. Siempre la misma indicación del principio acuoso y volátil. El frontón está constituido por una gran concha decorativa que sirve de apoyo a dos delfines simétricos Y atados en el centro por la cola. Tres granadas llameantes completan la ornamentación de esta credencia simbólica.

En cuanto al enigma propiamente dicho, se compone de dos términos: RERE y RER, que parecen desprovistos de sentido y que se repiten tres veces sobre el fondo cóncavo del nicho.

Gracias a esta sencilla disposición, descubrimos, desde el primer momento, una valiosa indicación: la de las tres reiteraciones de una sola y misma técnica, oculta bajo la misteriosa expresión RERE, RER. Ahora bien, las tres granadas ígneas del frontón confirman esta triple acción de un procedimiento único, y, dado que representan el fuego materializado en la sal roja que es el azufre filosofal, comprenderemos fácilmente que sea necesario reiterar tres veces la calcinación de este cuerpo para realizar las tres obras filosóficas, según la doctrina de Geber. La primera operación conduce ante todo al Azufre, o medicina del primer orden; la segunda, en todo semejante a la primera, proporciona el Elixir, o medicina del segundo orden, que se diferencia del Azufre en la cantidad y no en la naturaleza; por último, la tercera operación, ejecutada como las dos primeras, nos da la Piedra fijosofal medicina del tercer orden, la cual contiene todas las virtudes, cualidades y perfecciones del Azufre y del Elixir multiplicadas en poder y alcance. Si se nos pregunta, por añadidura, en qué consiste y cómo se ejecuta la triple operación cuyos resultados hemos expuesto, remitiremos al investigador al bajo relieve del techo donde se ve una granada asándose en determinado vaso.

Pero ¿como descifrar el enigma de unas palabras desprovistas de sentido? De una manera muy sencilla, RE, ablativo del nombre latino res, significa la cosa, considerada en su materia; y, como la palabra RERE es la suma de RE, una cosa más RE, otra cosa, podemos traducirla por dos cosas en una, o bien por una cosa doble. De esta manera, RERE equivale a RE BIS. Abrid cualquier diccionario hermético, hojead cualquier obra de alquimia, y veréis que la palabra REBIS, empleada muy a menudo por los Filósofos, define su compost, o compuesto a punto de sufrir las sucesivas metamorfosis bajo la acción del fuego. En resumen, RE, una materia seca, oro filosófico,- RE, una materia húmeda, mercurio filosófico,- RERE o REBIS, una materia doble, a la vez húmeda y seca, una amalgama de oro y mercurio filosóficos, combinación que ha recibido de la Naturaleza y del arte una doble propiedad oculta y exactamente equilibrada.

Quisiéramos poder explicar con la misma claridad el segundo término, RER, pero no nos está permitido desgarrar el velo del misterio que encubre. Sin embargo, a fin de satisfacer, en la medida de lo posible, la legítima curiosidad de los hijos del arte, diremos que estas letras contienen un secreto de capital importancia y que hace referencia al vaso de la obra. RER sirve para cocer, para unir radical e indisolublemente, para provocar las transformaciones del compuesto RERE. ¿Cómo daros los datos suficientes sin cometer perjurio? No creáis lo que dice Basilio Valentin en sus Doce llaves, y guardaos muy bien de tomar sus palabras al pie de la letra cuando afirma que «quien tenga la materia encontrará sin duda una vasija para cocerla». Nosotros afirmamos, por el contrario -y podéis creer en nuestra sinceridad-, que es imposible lograr el menor éxito en la Obra si no se tiene un conocimiento perfecto de lo que es el Vaso de los Filósofos y de cual es la materia con la que hay que confeccionarlo. Pontano confiesa que, antes de conocer este vaso secreto, había realizado sin éxito, más de doscientas veces, el mismo trabajo, utilizando las materias adecuadas y convenientes, y siguiendo el método correcto. El artista debe hacer él mismo su vaso: es una máxima del arte. Por consiguiente, no intentéis nada antes de recibir toda la luz sobre esta cáscara del huevo, calificada de *secretum secretorum* por los maestros de la Edad Media.

¿Qué es pues, RER? Ya hemos visto que RE significará una cosa, una materia; R, que es la mitad de RE, significará una mitad de cosa, de materia. RER equivale, pues, a una materia aumentada con la mitad de otra o de la suya propia. Advertid que no se trata aquí de proporciones, sino de una combinación química independiente de las cantidades relativas. Para comprenderlo mejor, pongamos un ejemplo y supongamos que la materia representada por RE sea el rejalgar o sulfuro natural de arsénico. R, mitad de RE, podrá ser, pues, el azufre de rejalgar o su arsénico, los cuales son parecidos o diferentes según consideremos el azufre y el arsénico separadamente o combinados en el rejalgar. De manera que RER será obtenido con el rejalgar, *añadiéndole* azufre, el cual es considerado como constitutivo de la mitad del rejalgar, o bien arsénico, considerado como la otra mitad del mismo sulfuro rojo.

Añadiré unos consejos: buscad ante todo RER, es decir, el vaso. RERE os será después, fácilmente cognoscible. La Sibila, al serle preguntado qué era un filósofo, respondió: Es aquél que sabe hacer el vaso. Aplicaos a fabricarlo según nuestro arte, sin preocuparos demasiado de los procedimientos de elaboración del vidrio. La industria del alfarero os sería más instructiva; ved las láminas de Piccolpassi (14) y encontraréis una que representa *una paloma con las patas atadas a una piedra*. ¿Acaso no hay que buscar y encontrar el magisterio, según el excelente consejo de Tollius, en una cosa volátil?

(14) Claudius Popeli, *Les Trois Livres de l'Art du Potier*, del caballero Cyprian Piccolpassi. París, Librairie Internationale, 1861.

cosa volátil? Pero si no poseéis ningún vaso para retenerla, ¿cómo impediréis que se evapore, que se disipe sin dejar el menor residuo? Haced, pues, vuestro vaso, y, después, vuestro compuesto; tapad aquél herméticamente de manera que el espíritu no pueda escaparse; calentadlo todo según arte, hasta la completa calcinación. Volved a poner la porción pura del polvo obtenido en vuestro compuesto, y encerradlo bien en el mismo vaso. Repetid la operación por tercera vez, y no nos deis las gracias. La acción de gracias debe dirigirse únicamente al Creador. Nada reclamamos para nosotros, simple jalón en el gran camino de la Tradición esotérica; no queremos vuestro agradecimiento sin vuestro recuerdo; sólo deseamos que os toméis por otros el mismo trabajo que nosotros nos hemos tomado por vosotros.

Nuestra visita ha terminado. Para nuestra admiración, pensativa y muda, interroga una vez más a esos maravillosos y sorprendentes paradigmas, cuyo autor fue tanto tiempo ignorado por los nuestros. ¿Existe en alguna parte un libro escrito por su mano? Nada parece indicarlo. Sin duda, siguiendo el ejemplo de los grandes Adeptos de la Edad Media, prefirió confiar a la piedra, más que al pergamino, el testimonio irrefutable de una ciencia inmensa, de la que poseía todos los secretos. Es, pues, justo y equitativo que reviva entre nosotros, que su nombre salga por fin de la oscuridad y brille, como un astro de primera magnitud, en el firmamento hermético.

Jean Lallemand, alquimista y caballero de la Tabla Redonda, merece ocupar un sitio alrededor del santo Grial, y comulgar en él con Geber (Magister magistrorum) y con Roger Bacon (Doctor admirabilis). Igual, por la extensión de su saber, al poderoso Basilio Valentin y al caritativo Flamel, les supera por dos cualidades, eminentemente científicas y filosóficas, que llevó al más alto grado de perfección: la modestia y la sinceridad.

LA CRUZ CÍCLICA DE HENDAYA

Pequeña ciudad fronteriza del país vasco, Hendaya agrupa sus casitas al pie de los primeros contrafuertes pirenaicos. Hállase encuadrada por el verde océano, el ancho Bidasoa, brillante y rápido, y los herbosos montes. La primera impresión que produce el contacto con aquel suelo áspero y rudo es más bien penosa, casi hostil. En el horizonte marino, la punta que Fuenterrabía, ocre bajo la cruda luz, hunde en las aguas glaucas y reverberantes del golfo, rompe apenas la austeridad natural del bravío paisaje. Salvo el estilo español de sus casas, el tipo y el idioma de sus habitantes, y el atractivo particularísimo de una playa reciente, erizada de orgullosos palacios, Hendaya no tiene nada capaz de retener la atención del turista, del arqueólogo o del artista.

Al salir de la estación, un camino agreste flanquea la vía del ferrocarril y conduce a la iglesia parroquias, situada en el centro de la población. Sus muros desnudos, flanqueados por una torre maciza, cuadrangular y truncada, se yerguen sobre un atrio levantado a la altura de unos pocos escalones y circundado de árboles de tupida fronda. Es un edificio vulgar, pesado, reformado, carente de interés. Sin embargo, cerca del lado sur del crucero y disimulada bajo las masas verdes de la plaza, se levanta una modesta cruz de piedra, tan sencilla como curiosa. Hallábase antiguamente en el cementerio comunal, y hasta 1842 no fue trasladada al lugar que ocupa actualmente junto a la iglesia. Así, al menos, nos lo afirmó un anciano vasco que había desempeñado, durante largos años, las funciones de sacristán. En cuanto al

origen de esta cruz, es totalmente desconocido, y nos fue imposible obtener el menor dato sobre la época de su erección. Sin embargo, fundándonos en la forma de la base y de la columna, no creemos que pueda ser anterior a las postrimerías del siglo xvii o a principios del xviii. Sea cual fuere su antigüedad, la cruz de Hendaya constituye, por la decoración de su pedestal, el monumento más singular del milenarismo primitivo y la más rara expresión simbólica del quiliastro que jamás hayamos visto. Sabido es que esta doctrina, aceptada primero y combatida después por Orígenes, san Dionisio de Alejandría y san Jerónimo, aunque la Iglesia no la hubiese condenado, formaba parte de las tradiciones esotéricas de la antigua filosofía de Hermes.

La ingenuidad de los bajo relieves y su basta ejecución nos hacen pensar que estos emblemas lapidarios no fueron obra de un profesional del cincel y del buril; pero, abstracción hecha de la estética, debemos reconocer que el oscuro artífice de estas imágenes encamaba una ciencia profunda y verdaderos conocimientos cosmográficos.

En el brazo transversal de la cruz -una cruz griega descubrimos la inscripción acostumbrada, chocantemente esculpida en relieve y en dos líneas paralelas, con las palabras casi soldadas y cuya disposición, que respetamos, es la siguiente:

O C R U X A V E S

P E S U N I C A

Ciertamente, la frase es fácil de descifrar, y su sentido, bien conocido: O crux ave spes unica. Sin embargo, traduciéndola a guisa de novato, no comprenderíamos muy bien con qué habíamos de quedarnos, si con el pie o con la cruz, y aquella invocación resultaría sorprendente. Deberíamos, en verdad, llevar nuestro desenfado y nuestra ignorancia hasta el desprecio de las reglas elementales de la gramática, pues el nominativo masculino pes requiere el adjetivo unicus, que es del mismo género, y no el femenino unica. Parecería, pues, que la deformación de la palabra spes, esperanza, en pes, pie, por ablación de la consonante inicial, hubiese sido resultado involuntario de una falta absoluta de práctica en nuestro lapicida. Pero ¿explica realmente la inexperiencia una rareza semejante? No podemos admitirlo. En efecto, la comparación de los motivos ejecutados por la misma mano y de la misma manera, demuestra una evidente preocupación por la colocación normal, un gran cuidado en la disposición y el equilibrio de aquéllos. ¿Por qué había de ser realizada la inscripción menos escrupulosamente? Un examen atento de ésta nos permite afirmar que sus caracteres son claros, si no elegantes, y que no están imbricados (lám. XLVII). Sin duda, nuestro artífice los diseñó primeramente con tiza o carbón, y este boceto descarta necesariamente cualquier idea sobre un error sufrido durante la talla. Ahora bien, como este error existe, hay que sacar la consecuencia de que fue un error aparente. Y deliberado. Y la única razón que podemos invocar es que se trata de un signo puesto adrede, disimulado bajo el aspecto de una torpeza inexplicable y destinado a despertar la curiosidad del observador. Diremos, pues, que, en nuestra opinión, el autor dispuso de este modo el epígrafe de su obra turbadora, a sabiendas y voluntariamente.

El estudio del pedestal nos había iluminado, y sabíamos ya de qué manera, y con qué llave, debíamos leer la inscripción cristiana del monumento; pero deseábamos mostrar a los investigadores el gran auxilio que, para la resolución de las cosas ocultas, son capaces de prestarnos el sentido común, la lógica y el razonamiento.

La letra S, que adopta la forma sinuosa de la serpiente, corresponde a la ji (X) de la lengua griega y toma de ella su significación esotérica. Es el rastro helicoidal del sol llegado al cenit de su curva a través del espacio, al producirse la catástrofe cíclica. Es una imagen teórica de la bestia del Apocalipsis, del dragón que vomita, en los días del Juicio Final, fuego y azufre sobre la creación macrocósmica. Gracias al valor simbólico de la letra S, desplazada adrede, comprendemos que la inscripción debe expresarse en lenguaje secreto, es decir, en la lengua de los dioses o en la de los pájaros, y que hemos de descubrir su sentido sirviéndonos de las reglas de la Diplomática. Algunos autores, y en particular Grasset d'Orcet, en el análisis del Sueño de Polifilo, publicado por la Revue Britannique, las han expuesto con bastante claridad para que tengamos que hablar de ellas. Leeremos, pues, en francés, lengua de los diplomáticos, el latín tal y como está escrito, y después, empleando las vocales permutantes, obtendremos la asonancia de palabras nuevas que componen otra frase, cuya ortografía y cuyo orden de vocales restableceremos, así como su sentido literario. De este modo, recibimos este singular aviso: Il est écrit que la vie se réfugie en un seul espace (1), y nos enteramos de que existe una región donde la muerte no alcanzará al hombre, cuando llegue la época terrible del doble cataclismo. En cuanto al emplazamiento geográfico de esta tierra prometida, donde los elegidos presenciarán el retorno de la edad de oro, somos nosotros quienes debemos buscarlo. Pues los elegidos, hijos de Elías, se salvarán según las palabras de la Escritura. Porque su fe profunda, su incansable perseverancia en el esfuerzo, les harán merecedores de su elevación al rango de discípulos de Cristo-Luz. Llevarán su señal y recibirán de El la misión de empalmar a la Humanidad regenerada en la cadena de las tradiciones de la Humanidad desaparecida.

La cara anterior de la cruz -aquella en que los tres horribles clavos fijaron en la madera maldita el cuerpo dolorido del Redentor- aparece definida por la inscripción INRI, grabada en su brazo transversal. Corresponde a la imagen esquemática del ciclo que vemos en la base (lám. XLVIII). Tenemos, pues, aquí, dos cruces simbólicas, instrumentos del mismo suplicio: arriba, la cruz divina, ejemplo del medio escogido para la expiación; abajo, la cruz del globo, determinando el polo del hemisferio boreal y situando en el tiempo la época fatal de esta expiación. Dios Padre tiene en su

(1) En latín, spatium, con la significación de lugar, sitio, emplazamiento, que le da Tácito. Corresponde al griego Xo)ptav' raíz Xwpa, país, comarca, territorio.

(En español: «Está escrito que la vida se refugia en un solo espacio.» N. de 1,a T)

mano este globo rematado por el signo ígneo, y los cuatro grandes siglos - figuras históricas de las cuatro edades del mundo- representan con el mismo atributo a sus soberanos: Alejandro, Augusto, Carlomagno y Luis XIV (2). Esto es lo que enseña el epígrafe INRI, traducido exotéricamente por Iesus Nazarenus Rex Iudeorum, pero que toma prestada de la CRUZ su significación secreta: Igne Natura Renovatur Integra Porque es por medio del fuego y en el fuego mismo que pronto será puesta a prueba nuestro hemisferio. Y, de la misma manera en que, por medio del fuego, se separa el oro de los metales impuros, nos dice la Escritura que serán separados los buenos de los malos en el día grande del Juicio Final.

En cada una de las cuatro caras del pedestal, observamos un símbolo diferente. Vemos en una de ellas la imagen del sol; en otra, la de la luna; la tercera nos muestra una gran estrella, y la última, una figura geonétrica que, según acabamos de decir, no es sino el esquema adoptado por los iniciados

para caracterizar el ciclo solar. Es un simple círculo dividido en cuatro sectores por dos diámetros que se cruzan en ángulo recto. En cada uno de los sectores figura una A, que los señala como las cuatro edades del mundo, en este jeroglífico completo del universo, formado con signos convencionales del cielo y de la tierra, de lo espiritual y de lo temporal, del macrocosmo y del microcosmo, y donde volvemos a encontrar, asociados, los emblemas mayores de la redención (cruz) y del mundo (círculo).

En la época medieval, estas cuatro fases del gran período cíclico -cuya rotación contigua expresaban los antiguos por medio de un círculo dividido por dos diámetros perpendiculares- eran generalmente representados por los cuatro Evangelistas o por su letra simbólica, que era la alfa griega, y, todavía con mayor frecuencia, por los cuatro animales evangélicos rodeando a Cristo, figura humana y viva de la cruz.

(2) Los tres primeros son emperadores; el cuarto es solamente rey, el Rey-Sol, y significa la declinación del astro y sus postreros resplandores. Es el crepúsculo anunciador de la larga noche cíclica, llena de horror y de espanto, «la abominación de la desolación».

Es la fórmula tradicional que encontramos a menudo en los tímpanos de los pórticos románicos. Jesús aparece sentado, con la mano izquierda apoyada en un libro y la derecha levantada en ademán de bendecir, y separado de los cuatro animales que le sirven de acompañamiento por la elipse llamada *Almendra mística*. Estos grupos, generalmente aislados de las otras escenas por una guirnalda de nubes, tienen siempre colocadas sus figuras en el mismo orden, según podemos observar en las catedrales de Chartres (puerta real) y de Le Mans (puerta occidental) en la iglesia de los Templarios de Luz (Hautes-Pyrénées), en la Civray (Vienne), en el pórtico de Saint Trophime de Arles, etcétera (lám. XLIV).

«Había también delante del trono -escribe san Juan como un mar de vidrio semejante al cristal; y, en medio del trono y alrededor de él, cuatro vivientes llenos de ojos por delante y por detrás. El primer viviente era semejante a un león; el segundo viviente, semejante a un temero; el tercero tenía semblante como de hombre, y el cuarto era semejante a un águila voladora» (3). Relato que está de acuerdo con el de Ezequiel: «Vi, pues... una nube densa en torno de la cual resplandecía un remolino de fuego, que en medio brillaba como bronce en ignición. En el centro de ella había semejanza de cuatro seres vivientes... Y sus rostros de frente eran de hombre; y los cuatro tenían de león el lado derecho de la cara; y los cuatro tenían de buey el lado izquierdo; y los cuatro tenían cara de águila en la parte de arriba» (4).

En la mitología hindú, los cuatro sectores iguales del círculo dividido por la cruz servían de base a un concepto místico bastante singular. El ciclo entero de la evolución humana encarnase en él en forma de una vaca, símbolo de la Virtud, que apoya las pezuñas en cada uno de los cuatro sectores- que representan las cuatro edades del mundo. En la primera edad, que corresponde a la edad de oro de los griegos y es llamada Credagugán o edad de la inocencia, la Virtud se mantiene firme sobre la tierra; la vaca descansa sólidamente sobre sus cuatro patas. En el Tredagugán, o segunda edad,

(3) Apocalipsis, cap. IV, vv. 6 y 7.

(4) Cap. 1, vv. 4, 5, 10 y 11.

que corresponde a la edad de plata, la vaca está más débil y se sostiene sólo sobre tres patas. Durante el Tuvabaragugán, tercera edad o edad de bronce, sólo tiene dos patas. Por último, en la edad de hierro, que es la nuestra, la vaca cíclica, o Virtud humana, alcanza el grado supremo de debilidad y de senilidad: se sostiene difícilmente, en equilibrio, sobre una sola pata. Es la cuarta y última edad, el Calgugán, edad de miseria, de infortunio y de decrepitud.

La edad de hierro no tiene más sello que el de la Muerte. Su jeroglífico es el esqueleto provisto de los atributos de Saturno: el reloj de arena vacío, imagen del tiempo cumplido, y la guadaña, reproducida en la cifra siete, que es el número de la transformación, de la destrucción, del aniquilamiento. El Evangelio de esta época nefasta es el que fue escrito bajo la inspiración de san Mateo. Matthaeus, en griego Ματθαῖος, viene de Μαθητής, μαθηματικός, que significa ciencia, De esta palabra deriva μαθηματικός, μαθηματικός, conocimiento, de μαθηματικός, aprender, instruirse. Es el Evangelio según la Ciencia, el último de todos, pero el primero para nosotros, ya que nos enseña que, salvo un pequeño número de elegidos, debemos perecer colectivamente. Por esto se dio a san Mateo el atributo del ángel; porque la ciencia, única capaz de penetrar el misterio de las cosas, de los seres y de su destino, puede dar al hombre alas con que elevarse hasta el conocimiento de las más altas verdades y llegar hasta Dios.

CONCLUSIÓN

Scire, Potere, Audere, Tacere

ZOROASTRO

La Naturaleza no abre indistintamente a todos la puerta del santuario.

Tal vez descubrirá el profano en estas páginas alguna prueba de una ciencia verdadera y positiva. Pero no creemos que podamos alardear de convertirle, pues no ignoramos la tenacidad de los prejuicios y la fuerza enorme del recelo. El discípulo sacará de ellas mayor provecho, a condición, empero, de que no menosprecie las obras de los antiguos filósofos, de que estudie con cuidado y penetración los textos clásicos, hasta adquirir la clarividencia suficiente para discernir los puntos oscuros del manual operatorio.

Nadie puede aspirar a la posesión del gran Secreto, si no armoniza su existencia al diapasón de las investigaciones emprendidas.

No basta con ser estudioso, activo y perseverante, si se carece de un principio sólido y de base concreta, si el entusiasmo inmoderado ciega la razón, si el orgullo tiraniza el buen criterio, si la avidez se desarrolla bajo el brillo intenso de un astro de oro.

La ciencia misteriosa requiere mucha precisión, exactitud y perspicacia en la observación de los hechos; un espíritu sano, lógico y ponderado; una imaginación viva sin exaltación; un corazón ardiente y puro. Exige, además, una gran sencillez y una indiferencia absoluta frente a teorías, sistemas e hipótesis que, fiando en los libros o en la reputación de sus autores, suelen aceptarse sin comprobación. Quiere que sus aspirantes aprendan a pensar más con el propio cerebro y menos con el ajeno. Les pide, en fin, que busquen la verdad de sus principios, el conocimiento de su doctrina y la práctica de sus trabajos en la Naturaleza, nuestra madre común.

Por el ejercicio constante de las facultades de observación y de razonamiento, por la meditación, el neófito subirá los peldaños que conducen al

SABER.

La imitación ingenua de los procedimientos naturales, la habilidad conjugada con el ingenio, las luces de una larga experiencia le asegurarán el

PODER.

Pudiendo realizar, necesitará todavía paciencia, constancia, voluntad inquebrantable. Audaz y resuelto, la certeza y la confianza nacidas de una fe robusta le permitirán a todo

ATREVERSE.

Por último, cuando el éxito haya consagrado tantos años de labor, cuando sus deseos se hayan cumplido, el Sabio, despreciando las vanidades del mundo, se aproximará a los humildes, a los desheredados, a todos los que trabajan, sufren, luchan, desesperan y lloran aquí abajo. Discípulo anónimo y mudo de la Naturaleza eterna, apóstol de la eterna Caridad, permanecerá fiel a su voto de silencio.

En la Ciencia. en el Bien, el Adepto debe para siempre

CALLAR.