

EL MARAVILLOSO GRIMORIO DEL CASTILLO DE DAMPIERRE

I

En la región santona a la que pertenece Coulonges-sur-l'Autize -capital de cantón donde otrora se levantó la hermosa mansión de Louis d'Estissac-, el viajero avisado puede descubrir otro castillo cuya conservación y la importancia de cuya decoración singular lo hacen aún más importante: el de Dampierre-sur-Boutonne (Charente inferior).

Construido a finales del siglo XV bajo Francois de Clermont,(1) el castillo de Dampierre es actualmente propiedad del doctor Texier, de Saint-Jean-d'Angély(2). Por la abundancia y variedad de los símbolos que ofrece, como otros tantos enigmas, a la sagacidad del investigador, merece ser mejor conocido, y nos sentimos felices de señalarlo particularmente a la atención de los discípulos de Hermes.

Exteriormente, su arquitectura, aunque elegante y de buen gusto, aparece muy sencilla y no posee nada notable, pero con los edificios sucede como con los hombres: su aspecto discreto y la modestia de su apariencia a menudo sólo sirven para velar en ellos lo que tienen de superior.

Entre torres redondas rematadas por tejados cónicos y provistos de barbancas, se extiende un cuerpo de edificio del Renacimiento cuya fachada se abre, hacia fuera, en diez arcadas abocinadas. Cinco de ellas forman columna en la planta baja, mientras que las otras cinco, directamente superpuestas a las precedentes, dan a la primera planta. Estas aberturas iluminan galerías de acceso a las salas interiores, y el conjunto ofrece así el aspecto de una amplia *loggia* que corona un deambulatorio de claustro. Tal es la humilde cubierta del magnífico álbum cuyas hojas de piedra adornan las techumbres de la galería alta (lám. XXV).

Pero si se conoce hoy quién fue el constructor de los edificios nuevos destinados a sustituir el viejo burgo feudal de Château-Gaillard(3), ignoramos todavía de qué misterioso desconocido son deudores los filósofos herméticos por las piezas simbólicas que abrigan aquéllos.

Es casi cierto, y nosotros compartimos en este punto la opinión de Léon Palustre, que el techo artesonado de la galería alta, en el que reside todo el interés de Dampierre, fue ejecutado de 1545 ó 1546 a 1550. Menos segura en cambio, es la atribución que se ha

hecho de esta obra a unos personajes, notorios sin duda, pero que le son completamente extraños. Ciertos autores, en efecto, han pretendido que los motivos emblemáticos procedían de Claude de Clermont, barón de Dampierre, gobernador de Ardes, coronel de grisonos y gentilhombre de cámara del rey. Pero en su *Vie des Dames illustre*, Brantôme nos dice que, durante la guerra entre los reyes de Inglaterra y Francia, Claude de Clermont cayó en una emboscada tendida por el enemigo, en la que murió en 1545. No podía, pues, intervenir, por poco que fuera, en los trabajos ejecutados tras su muerte. Su esposa, Jeanne de Vivonne, hija de André de Vivonne, señor de la Châteigneraye, de Esnandes, de Ardelay, consejero y chambelán del rey, senescal del Poitou, etc., y de Louise de Daillon du Lude, había nacido en 1520. Quedó viuda a los veinticinco años. Su ingenio, su distinción y sus elevadas virtudes le procuraron una reputación tal que, a ejemplo Brantôme alabando la vastedad de su erudición, Léon Palustre⁽⁴⁾ le hace el honor de considerarla la patrocinadora de los bajos relieves de Dampierre: «Allí -dice-, Jeanne de Vivonne se ha entretenido en hacer ejecutar, por escultores de un mérito ordinario, toda una serie de composiciones de sentido más o menos claro.» Finalmente, una tercera atribución ni siquiera merece la pena de ser consignada. El abate Nogués⁽⁵⁾, mencionando el nombre de Claude-Catherine de Clermont, hija de Claude y de Jeanne de Vivonne, emite una opinión absolutamente inaceptable, según lo que dice Palustre: «Esta futura castellana de Dampierre, nacida en 1543, era una criatura en el momento en que se acabaron los trabajos.»

Así, a fin de no caer en anacronismos, nos vemos obligados a conceder tan sólo a Jeanne de Vivonne la paternidad de la decoración simbólica de la galería alta. Y, sin embargo, por verosímil que pueda parecer esta hipótesis, nos resulta imposible suscribirla. Rechazamos enérgicamente reconocer a una mujer de veinticinco años como beneficiaria de una ciencia que exige más del doble de esfuerzos sostenidos y de estudios perseverantes. Suponiendo, incluso, que en su primera juventud hubiera podido, y con desprecio de toda regla filosófica, recibir la iniciación oral de algún artista desconocido, no por ello hubiera podido prescindir de controlar, mediante una labor tenaz y personal, la verdad de aquella enseñanza. Pues nada es más penoso e irritante que proseguir durante años una serie de experiencias, ensayos y tentativas que reclamen una asiduidad constante, el abandono de todo negocio, de toda relación y de toda preocupación exterior. La reclusión voluntaria y la renuncia al mundo son indispensables si se desea obtener, con los conocimientos prácticos, las nociones de esta ciencia simbólica, más secreta aún, que los recubre y los oculta al vulgo. Jeanne de Vivonne no pudo someterse a las exigencias de una amante admirable, pródiga en infinitos tesoros, pero intransigente y despótica, que desea ser amada por sí misma e impone a sus adoradores una obediencia ciega y una fidelidad a toda prueba. Nada encontraremos en Jeanne que pueda justificar semejante dedicación. Al contrario, su vida es tan sólo mundana. Admitida en la corte -escribe Brantôme- «desde los ocho años de edad, había sido nutrida por ella y no había olvidados nada. Y era agradable oír la

hablar, y yo he visto a nuestro rey y a nuestras reinas experimentar un singular placer en escucharla, pues ella lo sabía todo de su tiempo y del pasado, hasta el punto de que se la tenía como un oráculo. También el rey Enrique III y último la hizo dama de honor de la reina, su esposa». Viviendo en la corte, vio sucesivamente a cinco monarcas sucederse en el trono: Francisco I, Enrique II, Francisco II, Carlos IX, y Enrique III. Su virtud es reconocida y reputada hasta el punto de ser respetada por el irreverente Tallemant des Réaux. En cuanto a su saber, es exclusivamente histórico. Hechos, anécdotas, crónicas y biografías constituyen su único bagaje. Era, en definitiva, una mujer dotada de excelente memoria que había escuchado y retenido mucho, hasta el punto de que Brantôme, su sobrino e historiografo, al hablar de Madame de Dampierre dice que «era un verdadero registro de la corte». La imagen es elocuente. Jeanne de Vivonne fue un registro agradable e instructivo de consultar, no lo dudamos, pero no fue otra cosa. Habiendo entrado tan joven en la intimidad de los soberanos de Francia, ¿había residido, luego, de vez en cuando en el castillo de Dampierre? Tal era la pregunta que nos formulámos mientras hojeábamos la recopilación de Jules Robuchon(6), cuando una noticia de Monsieur Georges Musset, antiguo alumno de la Ecole des Chartes y miembro de la Société des Antiquaires de l'Ouest, vino a punto para darle respuesta y apoyar nuestra convicción. «Pero -escribe G. Musset- he aquí que unos documentos inéditos vienen a complicar la cuestión y parecen dar lugar a situaciones imposibles. Una declaración de Dampierre es enviada al rey, a propósito de su castillo de Niort, el 9 de agosto de 1547, con motivo del advenimiento de Enrique II. Los declarantes son Jacques de Clermont, usufructuario de la tierra, y Francois de Clermont, su hijo emancipado, por la propiedad estricta. La deuda consiste en un arco de tejo. De esta acta parece resultar: 1.º, que no es Jeanne de Vivonne quien disfruta de Dampierre, ni su hija Catherine quien lo posee; 2.º, que Claude de Clermont tenía un hermano más joven, Francois, menor emancipado en 1547. No hay lugar, en efecto, para suponer que Claude y Francois fueran una misma persona, ya que Claude murió durante la campaña de Boulogne, que acabo, como sabemos por el tratado entre Francisco I y Enrique VIII, el 1 de junio de 1546. Pero, entonces, ¿qué sucedio con Francois, que no lo cita Anselme? ¿Qué sucedió, respecto a aquella tierra, de 1541 a 1558? ¿Cómo de una asociación semejante de incapacitados para la posesión, usufructuarios o menores, pudo salir una vivienda tan lujosa? Ésos son misterios que nosotros no podemos esclarecer. Ya es mucho, creemos, entrever, sus dificultades.»

Así se ve confirmada la opinión de que el filósofo a quien debemos todos los embellecimientos del castillo -pinturas y esculturas- nos es desconocido y nos lo será, quizá para siempre.

II

En una sala espaciosa de la primera planta, se advierte de manera muy especial una grande y bellísima chimenea dorada y recubierta de pinturas. Por desgracia, la superficie principal de la campana ha perdido, bajo un horrible revoque rojizo, los temas que la decoraban, Tan sólo algunas letras aisladas permanecen visibles en su parte inferior. Por el contrario, los dos lados han conservado su decoración y hacen lamentar la pérdida de la composición mayor. Sobre cada uno de estos lados, el motivo es semejante. Se ve aparecer, en lo alto, un antebrazo cuya mano sostiene una espada levantada y una balanza. Hacia la mitad de la espada se enrolla la parte central de una filacteria flotante con la inscripción:

DAT.JVSTVS.FRENA.SVPERBIS .(7)

Dos cadenas de oro atadas en lo alto de la balanza vienen a adaptarse, más abajo, una al collar de un moloso, y la otra a la argolla con que se sujeta un dragón cuya lengua asoma por sus fauces abiertas.

Ambos animales levantan la cabeza y dirigen sus miradas hacia la mano. Los dos platillos de la balanza sostienen cilindros formados por piezas de oro. Uno de esos cilindros aparece marcado con la letra **L** rematada por una corona.

En otro hay una mano que sostiene una pequeña balanza que presenta, abajo, la imagen de un dragón de aspecto amenazador. Encima de estos grandes motivos, es decir, en la extremidad superior de las caras laterales, hay pintados dos madallones. El primero muestra una cruz de Malta flanqueada, en los ángulos, por flores de lis. El segundo lleva la efigie de una graciosa figurilla.

En su conjunto, esta composición se presenta como un paradigma de la ciencia hermética. Dogo y dragón significan en ella los dos principios materiales juntos y retenidos por el oro de los sabios, según la proporción requerida y el equilibrio natural, tal como nos lo enseña la imagen de la balanza. La mano es la del artesano; firme, para manejar la espada - jeroglífico del fuego que penetra, mortifica y cambia las propiedades de las cosas- y prudente en la repartición de las materias según las reglas de los pesos y las medidas filosóficas. En cuanto a los cilindros de piezas de oro, indican con claridad la naturaleza del resultado final y uno de objetivos de la Obra. La marca formada por una **L** coronada ha sido siempre el signo convencional encargado, en la notación gráfica, de designar el oro de proyección, es decir alquímicamente fabricado.

Igualmente expresivos son los pequeños madallones, uno de los cuales representa la Naturaleza, que sin cesar debe servir de guía y de mentor al artista, mientras que el otro proclama la cualidad de rosacruz que había adquirido el sabio autor de estos variados símbolos. La *flor de lis* heráldica corresponde, en efecto, a la rosa hermética. Junto con

la cruz, sirve, como la rosa, de enseña y blasón para el caballero practicante que, por la gracia divina, ha realizado la piedra filosofal. Pero si este emblema nos aporta, la prueba del saber que poseía el adepto desconocido de Dampierre, sirve, asimismo, para convercernos de la vanidad y de la inutilidad de las tentativas que podríamos hacer en la búsqueda de su verdadera personalidad. Sabido es por qué los rosacruces se califican a sí mismos de invisibles. Es, pues, probable que, en vida, el nuestro se rodeara de las precauciones indispensables y tomara todas las medidas apropiadas para disimular su identidad. Quiso que el hombre se borrara ante la ciencia y que su obra lapidaria no contuviera otra firma que el título elevado, pero anónimo, del rosacrucismo y del adepto.

En el lecho de la misma sala donde se levanta la gran chimenea que señalamos, se hallaba antaño una viga adornada con esta curiosa inscripción latina:

Factorum claritas fortis animus secundus famae sine villa fine cursus modicae opes bene partae innocenter amplificatae semper habita numera Dei sunt extra invidiae injurias positae aeternum ornamento et exemplo apud suos futura.

«Ilustres acciones, un corazón magnánimo y una gloriosa nombradía que no acabo en la vergüenza; una modesta fortuna bien adquirida, decorosamente acrecentada y considerada siempre como un presente de Dios, he aquí lo que no pueden lograr la injusticia y la envidia y que debe ser eternamente una gloria y un ejemplo para la familia.»

A propósito de este texto, desaparecido hace ya largo tiempo, el doctor Texier ha tenido la amabilidad de comunicarnos algunas precisiones: «La inscripción de la que me habla usted –nos escribe- existía sobre una viga de una sala de la primera planta que, porque se caía de vieja, fue cambiada hace sesenta u ochenta años. La inscripción fue reproducida exactamente, pero el fragmento de viga en el que se hallaba pintada con letras doradas se ha perdido. Mi suegro, a quien pertenecía el castillo, recuerda muy bien haberle visto(8).»

Esta pieza, que constituye una paráfrasis de Salomón en el Eclesiastés, donde se dice (cap. III, v.13) que «todos deben comer y beber y gozar del producto de su trabajo, pues es un *don de Dios*», determina de modo positivo y basta para explicar cuál era la ocupación misteriosa a la que se entregaba, a escondida, el enigmático castellano de Dampierre. La inscripción revela, en todo caso, en su autor, una sabiduría poco común. Ninguna labor, cualquiera que sea, puede procurar una comodidad mejor adquirida, pues el obrero recibe de la Naturaleza misma el salario íntegro al que tiene derecho, y éste le es descontado proporcionalmente a su habilidad, a sus esfuerzos y a su perseverancia. Y como la ciencia práctica siempre ha sido reconocida como un verdadero *don de Dios* para todos los poseedores del Magisterio, el hecho de que esta profesión de fe considere la fortuna adquirida como un *presente de Dios* basta para deducir su origen alquímico. Su acrecentamiento regular y decoroso no podría, en tales condiciones sorprender a nadie.

Otras dos inscripciones que proceden de la misma mansión merecen ser citadas aquí. La primera, pintada en la campana de una chimenea, incluye una sextilla que domina un tema compuesto por la letra **H**, con dos **D** entrelazadas y ornadas de figuras humanas, vistas de perfil, una de anciano y la otra de hombre joven. Esta piececita, alegremente escrita, exalta la existencia dichosa, impregnadas de calma y serenidad y de benévola hospitalidad que llevaba nuestro filósofo en su seductora vivienda:

**DOVLCE.EST.LA.VIE.A.LA.BIEN.SVYVRE.
EMMY.SOYET.PRINTANS.SOYET.HYVERS.
SOVBS.BLACHE.NEIGE.OV.RAMEAVX.VERTS.
QVAND.VRAYS.AMIS.NOVS.LA.FONT.VIVRE.
AINS.LEVR.PLACE.A.TOVS.EST.ICI.
COMME.AVX.VIEVLS.AVXJEVNES.AVSSI.(9)**

La segunda, que adorna una chimenea mayor, revestida de ornamentos de color rojo, gris y oro, es una simple máxima de hermoso carácter moral, pero que la Humanidad superficial y presuntuosa de nuestra época abomina de practicar:

SE.COGNESTRE.ESTRE.ET.NON.PARESTRE(10).

Nuestro adepto tiene razón. El conocimiento de sí mismo permite adquirir la ciencia, meta y razón de ser de la vida, base de todo valor real. Y este poder, elevando al hombre laborioso que puede adquirirlo, lo incita a permanecer en una modesta y noble simplicidad, eminente virtud de los espíritus superiores. Era un axioma que los maestros repetían a sus discípulos, y por el cual les indicaba el único medio de alcanzar el supremo saber: «Si deseáis conocer la sabiduría –les decían-, conoceos bien y la conoceréis.»

III

La galería alta, cuyo techo está tan curiosamente adornado, ocupa toda la longitud del edificio elevado entre las torres. Como hemos dicho, se abre al exterior por cinco aberturas que separan columnas gruesas provistas, en el interior, de soportes adosados que los empujes de los arcos. Dos ventanas de montantes derechos y dinteles rectilíneos se abren en los extremos de esta galería. Nervaduras transversales toman la forma abocinadas de los vanos y son cortadas por dos nervaduras longitudinales, paralelas, con lo que se determina el encuadramiento de los artesones que constituyen el objeto de nuestro estudio (lám. XXVI). Éstos fueron descritos, mucho antes que por nosotros, por Louis Audiat(11). Pero el autor, ignorándolo todo de la ciencia a la que se refieren, y la razón esencial que liga entre si tantas imágenes extrañas, ha dotado su libro del carácter

de incoherencia que las mismas figuras afectan para el profano. Leyendo la *Epigraphie Santone*, diríase que el capricho, la fantasía y la extravagancia hubieran presidido su ejecución. Asimismo, lo menos que puede decirse de esta obra es que parece poco seria, desprovista de fondo, barroca, sin más interés que una excesiva singularidad. Algunos errores inexplicables aumentan aún la impresión desfavorable que se recibe. Así, por ejemplo, el autor toma una piedra cúbica tallada y colocada encima del agua (serie I, artesón 5) por «un navío agitado por las olas». En otro lugar (serie IV, artesón 7), una mujer agachada que planta semillas junto a un árbol se convierte, para él, en «un viajero que camina penosamente a través de un desierto». En el primer artesón de la quinta serie -que nuestras lectoras le perdonen esta involuntaria comparación-, ve a una mujer en lugar del diablo en persona, velludo, alado, cornudo y perfectamente claro y visible... Semejantes negligencias denotan una ligereza inexcusable en un epigrafista consciente de su responsabilidad y de la exactitud que reclama su profesión.

Según el doctor Taxier, a cuya amabilidad debemos esta información, las figuras de Dampierre jamás habrían sido publicadas en su totalidad. Sin embargo, existe una reproducción de las mismas. Dibujadas a partir del original y en el museo de Saintes. A este dibujo, y por ciertos motivos imprecisos, hemos recurrido a fin de hacer nuestra descripción lo más completa posible.

Casi todas las composiciones emblemáticas presentan, aparte un tema esculpido en bajo relieve, una inscripción grabada en una filacteria. Pero mientras que la imagen se relaciona directamente con el aspecto práctico de la ciencia, el epígrafe ofrece, sobre todo, un sentido moral o filosófico. Se dirige al obrero más que a la obra, y empleando unas veces el apotegma y otras la parábola, define una cualidad, una virtud que el artista debe poseer, un punto de doctrina que no pueden por menos de conocer. Pues bien; por la misma razón que están provistas de *filacterias*, estas figuras revelan su alcance secreto, su vínculo con alguna ciencia secreta. En efecto, el griego **φυλαξτηριον**, formado de **φυλασσειν**, *guardar, preservar*, y de **τηρειν**, *conservar*, indica la función de este ornamento, encargado de conservar y preservar el sentido oculto y misterioso disimulado tras la expresión natural de las composiciones a las que acompaña. Es el signo, el sello de esta *Sabiduría que se mantiene en guardia contra los malvados*, como dice Platón: **Σοφια η περι τους πονηρους φυλαχτιχη**. Portadora o no de epígrafe, basta encontrar la filacteria en cualquier tema para tener la seguridad de que la imagen encierra un sentido oculto, un significado secreto propuesto al investigador y marcado por su simple presencia. Y la verdad de este sentido, la realidad de este significado se hallan siempre en la ciencia hermética, calificada entre los maestros antiguos de *sabiduría eterna*. No cabría sorprenderse, pues, de encontrar banderolas y pergaminos, abundantemente representados entre los atributos de las escenas religiosas o de las composiciones profanas de nuestras grandes catedrales, así como en el ámbito menos severo de la arquitectura civil.

Dispuestos en tres filas perpendicularmente al eje, los artesones de la galería alta son 93. De éstos, 61 se refieren a la ciencia, veinticuatro ofrecen monogramas destinados a separarlos por series, cuatro no presentan más que adornos geométricos de ejecución posterior, y los cuatro últimos muestran su fondo vacío y liso. Los artesanos simbólicos, sobre los que se concentra el interés de la techumbre de Dampierre, constituyen un conjunto de figuras repartidas en siete series. Cada serie está aislada de la siguiente por tres artesones dispuestos en línea transversal, decorados alternativamente con el monograma de Enrique II y con los crecientes entrelazadas de Diana de Poitiers o de Catalina de Médicis, cifras que se advierten en muchos edificios de la misma época. Ahora bien; hemos realizado la comprobación, bastante sorprendente, de que la mayoría de palacios o castillos que presentan la doble **D** enlazada con la letra **H** y el triple creciente tienen una decoración de carácter alquímico indiscutible. Pero, ¿por qué esas mismas mansiones son calificadas con el título de «castillos de Diana de Poitiers» por los autores de monografía, tomando como única referencia la existencia de la cifra en cuestión? Sin embargo, ni la mansión de Louis d'Estissac, en Coulonges-sur-l'Autize, ni la de los Clermont, puestas ambas bajo la égida de la en exceso famosa favorita, jamás le han pertenecido. Por otra parte, ¿qué razón podría atribuirse al monograma y a los crecientes que pudiera justificar su presencia en medio de emblemas herméticos? ¿A qué pensamiento o a qué tradición habrían obedecido los iniciados de la nobleza cuando colocaron bajo la protección ficticia de un monarca y de su presencia en medio de emblemas herméticos? «Enrique II –escribe el abate de Montgaillard(12)- era un príncipe estúpido y brutal y de una perfecta indiferencia por el bien del pueblo. Este mal rey estuvo constantemente dominado por su esposa y por su antigua amante, a las que abandono las riendas del Estado, no retrocediendo ante ninguna de las crueldades ejercidas contra los protestantes. Puede decirse de él que continuó el reinado de Francisco I en cuanto a despotismo político e intolerancia religiosa.» Es, pues, imposible admitir que unos filósofo instruidos, personas de estudios y de elevada moralidad, hubieran concebido la idea de ofrecer el homenaje de sus trabajos a la pareja real a la que la corrupción debía hacer vergonzosamente célebre.

La verdad es distinta, pues el creciente no pertenece ni a Diana de Poitiers ni a Catalina de Medicis. Se trata de un símbolo de la más remota antigüedad, conocido por los egipcios y utilizado por los árabes y los sarracenos mucho antes de su introducción en nuestra Edad Media occidental. Es el atributo de Isis, de Artemis o Diana, de Selene, de Febe o la Luna; el emblema espagírico de la plata y el sello del color blanco. Su significación es triple: alquímico, mágico y cabalístico, y esta triple jerarquía de sentidos, sintetizada en la imagen de las medias lunas entrelazadas, abraza la extensión del antiguo y tradicional conocimiento. Con esto, resultará menos sorprendente ver figurar la tríada simbólica junto a signos oscuros, ya que les sirve de soporte y permite orientar al investigador hacia la ciencia a la que aquéllos pertenecen.

En cuanto al monograma, es fácilmente explicable y evidencia, una vez más, cómo los filósofos han utilizado emblemas de significado conocido dotándolos de un sentido especial generalmente ignorado. Es el medio más seguro de que han dispuestos para enmascarar al profano una ciencia expuesta figurativamente a todas las miradas, procedimiento renovado de los egipcios cuya enseñanza, traducida en jeroglíficos en el exterior de los templos, resultaba letra muerta para quien no tenía la clave. El monograma histórico está formado por dos **D** entrelazadas y reunidas por la letra **H**, inicial de Enrique (Henri)II. Tal es, por lo menos, la expresión ordinaria de la cifra que vela, bajo su imagen, una cosa por completo distinta.

Se sabe que la alquimia se funda en las metamorfosis psíquicas operadas por el *espíritu*, denominación otorgado al dinamismo universal emanado de la divinidad, el cual mantiene la vida y el movimiento, provoca su detención o su muerte, hace evolucionar la sustancia y se afirma como el único animador de cuanto es. Pues bien, en la notación alquímica, el signo del *espíritu* no difiere de la letra **H** de los latinos y de la eta de los griegos. Más adelante, al estudiar uno de los artesones en el que este carácter se representa coronado (serie VII, 2), consignaremos algunas de sus aplicaciones simbólicas. Por el momento, basta con saber que es el *espíritu*, agente universal, contutuye, en la realización de la obra, la principal incógnita cuya determinación asegura el éxito pleno. Pero aquella, por sobrepasar los límites del entendimiento humano, no puede despejarse más que por revelación divina. «Dios –repiten los maestros- otorga la sabiduría a quien le place y la transmite por el Espíritu Santo, luz del mundo. Por eso la ciencia se considera un *Don de Dios* otrora reservado a sus ministros, de donde el nombre de *Arte sacerdotal* que llevaba en su origen.» Añadamos que en la Edad Media el Don de Dios aplicábase al *Secretum secretorum*, lo que conduce precisamente al secreto por excelencia, el del espíritu universal.

Así, el *Donum Dei*, conocimiento revelado de la ciencia de la Gran Obra, clave de las materializaciones del espíritu y de la luz (**Ἡλιος**), aparece indiscutiblemente bajo el monograma de la doble **D** (*Donum Dei*) unido al signo del espíritu (**H**), inicial griega del sol, padre de la luz, **Ἡλιος**. No cabría indicar mejor el carácter alquímico de las figuras de Dampierre, cuyo estudio vamos a emprender a continuación.

IV

Primera serie.

Arteson 1. - Dos árboles de las mismas dimensiones y grosor parecido figuran uno junto al otro en el mismo terreno. Uno es verde y vigoroso⁽¹³⁾ y el otro, inerte y reseco. La banderola que parece unirlos lleva estas palabras:

SOR.NON.OMNIBVS.AEQVE.

La suerte no es igual para todos. Esta verdad, limitada al periodo de la existencia humana, nos parece tanto más relativa cuanto que el destino, triste o sonriente, tranquilo o revuelto, nos encamina a todos, sin distinción ni privilegio, hacia la muerte. Pero si la trasponemos al ámbito hermético, adquiere entonces un sentido positivo netamente acusado y que ha debido asegurarle la preferencia de nuestro adepto.

Según la doctrina alquímica, los metales usuales, arrancados de su yacimiento para satisfacer las necesidades de las industria, obligados a plegarse a las exigencias del hombre, aparecen así como las víctimas de una flagrante mala suerte. Mientras que en estado mineral vivían al fondo de la roca, evolucionando lentamente hacia la perfección del oro nativo, están condenados a morir en seguida tras su extracción, y perecen bajo la nefasta acción del fuego reductor. La fundición, al separarlos de los elementos nutritivos asociados a los mineralizadores encargados de mantener su actividad, los mata al fijar la forma temporal y transitoria que habían adquirido. Tal es el significado de los dos árboles simbólicos, uno de los cuales expresa la vitalidad mineral y el otro, la inercia metálica.

De esta simple imagen, el investigador inteligente y suficientemente instruido sobre los principios del arte podrá extraer una consecuencia útil y provechosa. Si recuerda que los antiguos maestros recomiendan *empezar la obra en el punto en que la Naturaleza acaba el suyo, si sabe matar al vivo al fin de resucitar al muerto*, descubriría, ciertamente, qué metal debe tomar y qué mineral debe elegir para empezar su primera labor. Luego, reflexionando sobre las operaciones de la Naturaleza, aprenderá de ella la manera de unir el cuerpo vivificado con otro cuerpo vivo -pues la vida desea la vida- y, si nos ha comprendido, verá con sus ojos y tocará con sus manos el testimonio material de una gran verdad...

Son éstas palabras en exceso sucintas, sin duda, y lo lamentamos, pero nuestra sumisión a las reglas de la disciplina tradicional no nos permite precisarlas ni desarrollarlas más.

Artesón 2. - Una torre de fortaleza elevada sobre una explanada., coronada de almenas y barbicanas provista de aspilleras y rematada por un *cimborrio*, presenta una estrecha ventana enrejada y una puerta sólidamente atrancada. Este edificio, de aspecto poderoso y hosco, recibe de las nubes un chaparrón que la inscripción designa como una lluvia de oro:

.AVRO.CLAVSA.PATENT.

El oro abre las puertas cerradas. Todo el mundo lo sabe. Pero este proverbio, cuya aplicación se, encuentra en la base del privilegio, del favoritismo y de todos los atropellos, no podría tener, en el espíritu del filósofo, el sentido figurado que le conocemos. No se trata aquí del oro corruptor, sino, del episodio mitohermético que encierra la fábula de Júpiter y Danae. Los poetas cuentan que esta princesa, hija del rey de Argos, Acrisio, fue encerrada en una torre porque un oráculo había anunciado a su

padre que sería muerto por su nieto. Pero los muros de una prisión, por espesos que sean, no pueden constituir un obstáculo serio para la voluntad de un dios. Zeus, gran amante de aventuras y metamorfosis, siempre preocupado de burlar la vigilancia de Hera y de extender su progenie, reparó en Danae. Poco escrupuloso en cuanto a escoger el medio, se introdujo junto a ella en forma de lluvia de oro y, al expirar el plazo requerido, la prisionera puso en el mundo un hijo que recibió el nombre de Perseo. Acrisio, muy descontento de esta noticia, mandó encerrar a la madre y al niño en un cofre que se arrojó al mar. Arrastrado por las corrientes hasta la isla de Serifea, unos pescadores recogieron la singular embarcación, la abrieron y presentaron el contenido al rey Polidecto, el cual recibió con generosa hospitalidad a Danae y a Perseo.

Bajo esta mítica historia se esconde un importante secreto: el de la preparación del sujeto hermético o materia prima de la Obra, y el de la obtención del azufre, *primum ens* de la piedra.

Danae representa nuestro mineral bruto, tal como se extrae de la Mina. Se trata de la *tierra de los sabios*, que contiene en sí el espíritu activo y escondido, el único capaz, dice Hermes, de realizar «por estas cosas los milagros de una sola cosa». Danae procede, en efecto, del dorio **Δαν**, *tierra*, y de **ανη**, *soplo, espíritu*. Los filósofos enseñan que su materia prima es una parcela del *caos* original, y eso es lo que afirma el nombre griego *Acrisio*, rey de Argos y padre de Danae: **Αχρῖσια** significa *confusión, desorden*, y **Αργος** quiere decir *bruto, inculto, inacabado*. Zeus, por su parte, señala el *cielo*, el *aire* y el *agua*, hasta tal punto que los griegos, para expresar la acción de llover, decían: **Γει** o **Ζευς**, *Júpiter envía lluvia* o, más simplemente, *llueve*. Este dios aparece, pues, como la personificación del agua, de un agua capaz de penetrar los cuerpos, de un agua metálica puesto que es de oro o, al menos dorada. Es exactamente el caso del disolvente hermético el cual, tras fermentación en un barril de encina, toma, en la decantación, el aspecto del oro líquido. El autor anónimo de un manuscrito inédito del siglo XVIII(14) escribe sobre este particular: «Si dejáis discurrir esta agua, veréis con vuestros propios ojos el oro brillando en su primer ser, con todos los colores del arco iris.» La unión misma de Zeus y Danae indica cómo debe ser aplicado el disolvente. El cuerpo, reducido a fino polvo y puesto en digestión con una pequeña cantidad de agua, es a continuación, *humedecido* e *irrigado* poco a poco, a medida que se va absorbiendo, técnica ésta que los sabios llaman *imbibición*. Se obtiene así una pasta cada vez más blanda que se vuelve, siruposa, oleosa y, por fin, fluida y limpia. Sometida entonces, en ciertas condiciones, a la acción del fuego, parte de ese licor se coagula en una masa que cae al fondo y que se recoge con cuidado. Ese es nuestro precioso azufre, el niño recién nacido, el *reyecito* y nuestro *delfín*, pez simbólico llamado por otro nombre *echeneis*, *remora* o *piloto*(15), *Perseo* o *pez del mar Rojo* (en griego **περσευς**), etc.

Artesón 3. - Cuatro flores abiertas y erectas sobre su tallo están en contacto con el filo de un sable desnudo. Este pequeño motivo tiene por divisa:

.NVTRI.ETIAM.RESPONSA.FERVNTVR.

Desentraña también los oráculos anunciados. Se trata de un consejo dado al artista a fin de que éste, poniéndolo en práctica, pueda estar seguro de dirigir como es debido la cocción o segunda operación del Magisterio. *Nutri etiam responsa feruntur*, le confía el espíritu de nuestro filósofo, por intermedio de los caracteres petrificados de su obra.

Estos oráculos, en número de cuatro, corresponden a las cuatro *flores o colores* que se manifiestan durante la evolución del *rebis* y revelan exteriormente al alquimista las fases sucesivas del trabajo interno. Estas fases, diversamente coloreadas, llevan el nombre de *regímenes o reinos*. De ordinario, se cuentan siete. A cada régimen, los filósofos han atribuido una de las divinidades superiores del Olimpo y también uno de los planetas celestes cuya influencia se ejerce de manera paralela a la suya, en el tiempo mismo de su dominio. De acuerdo con la idea generalmente extendida, planetas y divinidades desarrollan su poder simultáneo según una jerarquía invariable. Al reino de *Mercurio* (**Ερμης**, *base, fundamento*), primer estadio de la Obra, sucede el de *Saturno* (**Κρονος**, *el anciano, el loco*). A continuación, gobierna *Júpiter* (**Ζευς**, *unión, matrimonio*) y, luego, *Diana* (**Αρτεμις**, *entero, completo*) o la *Luna*, cuya vestidura brillante tan pronto está tejida con cabellos blancos como hecha de cristales de nieve. *Venus*, inclinada al verde (**Αφροδιτε**, *belleza, gracia*), hereda. entoces el trono, pero pronto lo arroja *Marte* (**Αρης**, *adaptado, fijo*), y este príncipe belicoso de atavío teñido en sangre coagulada es, a su vez, derrotado por *Apolo* (**Απολλων**, *triunfador*), el *Sol* del Magisterio, emperador vestido de brillante escarlata, que establece definitivamente su soberanía y su poder sobre las ruinas de sus predecesores⁽¹⁶⁾.

Algunos autores, asimilando las fases coloreadas de la cocción a los siete días de la Creación, han designado la labor entera con la expresión *Hebdomas hebdomadum*, la Semana de las semanas, o, simplemente, la *Gran Semana*, porque el alquimista debe seguir lo más cerca posible en su realización microcósmica todas las circunstancias que acompañaron la Gran Obra del Creador.

Pero estos regímenes diversos son más o menos francos y varían mucho, tanto por la duración como por la intensidad. También los maestros se han limitado a señalar sólo *cuatro colores* esenciales y preponderantes, porque ofrecen más limpidez y permanencia que los otros, a saber: el negro, el blanco, el amarillo o cetrino y el rojo. Estas cuatro flores del jardín hermético deben ser cortadas sucesivamente, según el orden y al final de su floración, lo que explica la presencia del arma en nuestro bajo relieve. Por tanto, hay que temer apresurarse demasiado, con la vana esperanza de acortar el tiempo, a veces muy largo, sobrepasando la intensidad de fuego requerida para el régimen del momento. Los autores antiguos aconsejan prudencia y ponen en guardia a los aprendices contra toda impaciencia perjudicial: *praecipitatio a diabolo*, les dicen, pues tratando de alcanzar demasiado pronto la meta, no conseguirán más que *quemar la flores del compuesto* y provocarían la pérdida irremediable de la obra. Es, pues, preferible, como

lo enseña el adepto de Dampierre, desentrañar los oráculos, que son las predicciones de la operación regular, con paciencia y perseverancia, tanto tiempo como la naturaleza pueda exigir.

Artesón 4. - Una vieja torre desmantelada cuya puerta, arrancada de sus goznes, permite la entrada libre: así es como el artista ha representado la prisión abierta. En el interior, se ve todavía en su sitio una traba así como *tres piedras* indicadas en la parte superior. Otras dos trabas extraídas de la mazmorra se advierten a los lados de la ruina. Esta composición señala la terminación de las *tres piedras* o *medicinas* de Jabir, sucesivamente obtenidas, las cuales son designadas por los filósofos con los nombres *de azufre filosófico*, la primera; *elixir* u *oro potable*, la segunda; y *piedra filosofal, absoluto* o *medicina universal*, la última. Cada una de esas piedras ha tenido que sufrir la cocción en el atañor, prisión de la Gran Obra, y es la razón por la que una última traba se encuentra aún sellada. Las dos precedentes, habiendo cumplido su tiempo de «mortificación y penitencia» han abandonado sus hierros, visibles en el exterior.

El pequeño bajo relieve tiene por divisa la frase del apóstol *Pedro* (piedra) (Hechos, cap. XII, v. 2), que fue milagrosamente liberado de su prisión por un ángel:

.NV(N)C.SCIO.VERE.

¡Ahora sé en verdad! Palabra de gozo vivo, arranque de íntima satisfacción, grito de alegría que profiere el adepto ante la certidumbre del prodigio. Hasta ese momento, la duda podía aún asaltarle, pero en presencia de la realización perfecta y tangible ya no teme errar. Ha descubierto el camino, ha reconocido la verdad, ha heredado el *Donum Dei*. A partir de ahora, nada del gran secreto es ignorado por él... Más ¡ay! ¡Cuántos, entre la muchedumbre de los que buscan, pueden gloriarse de llegar a la meta y de ver, con sus ojos, abrirse la prisión, cerrada para siempre para la mayoría!

La prisión sirve también de emblema del cuerpo imperfecto, tema inicial de la Obra, en el que el alma acuosa y metálica se encuentra fuertemente apegada y retenida. «Esta agua prisionera -dice Nicolas Valois(17) - grita sin. Ayúdame y te ayudaré, es decir, libérame de mi prisión, y si puedes hacerme salir una vez, te convertire en el dueño de la fortaleza donde me encuentro. El agua., pues, que se halla en este cuerpo encerrado es de la misma naturaleza de agua que la que le damos a beber y que se llama Mercurio Trismegisto, del que habla Parménides cuando dice: Naturaleza se regocija en Naturaleza. Naturaleza supera a Naturaleza y Naturaleza contiene a Naturaleza. Pues esta agua encerrada se regocija con su compañero que acude a liberarla de sus hierros, se mezcla con él y, por fin, convirtiendo dicha prisión en suya y rechazando lo que les es contrario, que es la preparación, se convierten en agua mercurial y permanente... Legítimamente, pues, nuestra *agua divina* es llamada la *llave, luz, Diana* que aclara la oscuridad de la noche. Pues es la entrada de toda la Obra y la que ilumina a todo hombre.»

Artesón 5. - Por haberlo comprobado experimentalmente, los filósofos certifican que su piedra no es otra cosa que una *coagulación completa del agua mercurial*. Esto es lo que traduce nuestro bajo relieve, en el que se ve *la piedra cúbica* de los antiguos masones flotando sobre las ondas marinas. Aunque semejante operación parezca imposible, no deja, sin embargo, de ser natural, porque nuestro mercurio lleva en sí el principio sulfuroso solubilizado, al que debe su coagulación ulterior. No obstante, es lamentable que la extremada lentitud de acción de este agente potencial no permita al observador registrar la menor señal de una reacción cualquiera durante los primeros tiempos de la obra. Tal es la causa del fracaso de muchos artistas los cual, pronto desanimados, abandonan un trabajo penoso que juzgan vano, aunque hayan seguido el buen camino y operado con los materiales debidos, canónicamente preparados. A ellos va dirigida la sentencia de Jesús a Pedro cuando caminando sobre las aguas y que recoge san Mateo (cap. XIV, 31):

.MODICE.FIDEI.QVARE.DVBITASTI.

¿Por qué has dudado, hombre de poca fé?

En verdad, nada podemos conocer sin el concurso de la fé, y quien no la posea en absoluto nada puede emprender. Jamás hemos visto que el escepticismo y la duda hayan edificado algo estable, noble y duradero. A menudo, hay que recordar el adagio latino *Mens agitat molem*, pues la convicción profunda de esta verdad conducirá al sabio obrero al feliz término de su labor. De ella, de esta fé robusta, extraerá las virtudes indispensables para la resolución de ese gran misterio, El término no es exagerado, pues nos encontramos, en efecto, ante un misterio real tanto por su desarrollo contrario a las leyes químicas como por su mecanismo oscuro, misterio que el sabio más instruido y el adepto más experto no serían capaces de explicar. Bien es cierto que la Naturaleza, en su simplicidad, parece complacerse en proponernos enigmas ante los que nuestra lógica retrocede, nuestra razón se turba y nuestro juicio se extravía.

Pues bien; esta piedra cúbica que la industriosa Naturaleza engendra sólo del agua - materia universal del peripatetismo- y de la que el arte debe tallar las seis caras según las reglas de la geometría oculta., aparece en vías de formación en un curioso bajo relieve del siglo XVII que decora la fuente de Vertbois, en París (lám. XXVIII).

Como ambos temas presentan entre si una extrema correspondencia, estudiaremos aquí el emblema parisiense, más extendido, esperando así arrojar alguna claridad en la expresión simbólica en exceso concisa de la imagen de Dampierre.

Construida en 1633 por los benedictinos de Saint-Martin-des-Champs, esta fuente fue primitivamente elevada en el interior del priorato y adosada el la muralla. En 1712, los religiosos la ofrecieron, para uso público, a la ciudad de París con el solar necesario para su reedificación con la condición de «que el caño se estableciera en una de las antiguas torres de su convento, y que se abría una puerta exterior»(18). La fuente fue, pues

situada contra la torre llamada de Vertbois, ubicada en la rue Saint-Martin, y tomó el nombre de San Martín, que conservó durante más de un siglo.

El pequeño edificio, restaurado por cuenta del Estado en 1832, incluye «una hornacina rectangular poco profunda encuadrada por dos pilastras dóricas con almohadillados vermiculados que sostienen una cornisa arquitrabada. Sobre la cornisa reposa una especie de almete que corona una tarja con alas. Una concha marina remata esa tarja. La parte superior de la hornacina está ocupada por un cuadro en cuyo centro aparece esculpido un barco»⁽¹⁹⁾. Este bajo relieve, en piedra mide 0,80 m de alto por 1,05 de ancho. Su autor es desconocido.

Así, todas las descripciones relativas a la fuente de Verlbois, copiadas verosimilmente unas de otras, se limitan a señalar, sin precisar más, un *navío* como motivo principal. El dibujo de Moisy, encargado de ilustrar la noticia de Amaury Duval, no nos enseña nada más sobre el tema. Su navío, de pura fantasía, representado de perfil, no lleva ninguna señal de su singular carga, y en vano se buscaría entre los caracoleos de las volutas marinas el hermoso y gran delfín que lo acompaña. Por otra parte, muchas gentes poco cuidadosas del detalle ven en ese tema la nave heráldica de París sin dudar que propone a los curiosos el enigma de una verdad muy distinta y de orden menos vulgar.

Podría ponerse en duda la exactitud de nuestra observación, y allá donde reconocemos una *pedra* enorme, adosada al edificio con el que forma cuerpo, no advertir sino un fardo ordinario de cualquiera mercancía. Pero, en este caso, resultaría en extremo embarazoso explicar la razón de la vela izada, incompletamente cargada sobre la verga del palo mayor, particularidad que pone en evidencia el único y voluminoso cargamento *desvelado* así adrede. La intención del creador de la obra es, pues, manifiesta: se trata de un cargamento oculto, normalmente escondido a las miradas indiscretas y no de un fardo situado en el puente.

Además, el barco, visto por detrás, parece alejarse del espectador y muestra que avance viene asegurado por la *vela de artimón* con exclusión de las otras. Ella sola recibe el esfuerzo del viento que sopla en popa, y ella sola transmite la energía al navío que se desliza por las olas. Pues bien; los cabalistas escriben *artimón* y pronuncian *antemón* o *antimón*., vocablo tras el cual esconden el nombre del tema de los sabios. **Ανθεμον**, en griego, significa *flor*, y se sabe que la materia prima es llamada *flor de todos los metales*; la flor de las flores (*flos florum*). El origen de esta palabra, **ανθος**, expresa también la *juventud*, la *gloria*, la *belleza*, la parte más noble de las cosas, todo cuanto posee resplandor y *brilla a la manera del fuego*. Después de esto, no cabrá sorprenderse de que Basilio Valentín, en su *Carro triunfal del antimonio* haya dado a la primera sustancia de la obra particular que describe ahí la denominación de *pedra de fuego*.

En tanto que permanece fija a la nave hermética, esta piedra, tal como hemos dicho debe ser considerada en vías de elaboración. Es preciso, pues, con toda precisión, ayudarla a proseguir su travesía a fin de que ni las tempestades, ni los escollos ni los mil incidentes de la ruta retrasen su arribada a la bendita ensenada hacia la cual poco a poco,

la Naturaleza la encamina. Facilitar su viaje, prever y evitar las causas posibles de naufragio y mantener la nave cargada con la preciosa carga en su línea recta, tal es la tarea del artesano.

Esta formación progresiva y lenta explica por qué la piedra aparece aquí figurada bajo el aspecto de un bloque en bruto, llamado a ser objeto de la talla definitiva que lo convertirá en nuestra *pedra cúbica*. Los cables que la sujetan al barco son bastante indicativos, por su *entrecruzamiento* sobre sus caras visibles, del estado transitorio de su evolución. Se sabe que la *cruz*, en el orden especulativo, es la figuración del *espíritu*, principio dinámico, mientras que, en el ámbito práctico, sirve de signo gráfico del *crisol*. En él, en este *barco*, se opera la concentración del agua mercurial por la aproximación de sus moléculas constituidas, bajo la voluntad del *espíritu* metálico y gracias al concurso permanente del fuego. Pues el espíritu es la única fuerza capaz de mover en masas compactas nuevas los cuerpos disueltos, al igual que obliga a los cristales producto de soluciones madres a tomar la forma específica e invariable, por la cual los podemos identificar. Por ello los filósofos han asimilado la agregación molecular del sólido mercurial, bajo la acción secreta del espíritu, con la de un saco fuertemente comprimido por ligaduras entrecruzadas. La piedra parece atada como una *secchina* (del griego **σηξαζω**, *encerrar, tapar*), y esta corporeización se hace sensible por la cruz, imagen de la Pasión, es decir, a raíz del trabajo en el crisol, cada vez que el calor se aplica prudentemente en el grado requerido y según el ritmo debido. Así, conviene precisar el sentido particular del cable, que los griegos llamaban **χαλως**, homónimo del adverbio **χαλως** que significa *de manera debida y eficaz*.

La fase más delicada del trabajo es cuando la primera coagulación de la piedra, untuosa y ligera, aparece en la superficie y flota sobre las aguas. Es preciso entonces redoblar la precaución y la prudencia en la aplicación del fuego, si no se quiere enrojecerla antes de tiempo y precipitarla. Al comienzo, se manifiesta bajo el aspecto de una película delgada que muy pronto se rompe, cuyos fragmentos desprendidos de los bordes se apartan y, luego, se sueldan, se espesan y adquieren la forma de un islote llano -la isla del Cosmopolita y la tierra mítica de Delos animado de movimientos giratorios y sometido a continuas traslaciones. Esta isla no es más que otra figura del *pez hermético* nacido del mar de los Sabios -nuestro mercurio que Hermes llama *mare patens*-, el *piloto* de la Obra, primer estado sólido de la piedra embrionaria. Unos lo han llamado *echeneis* y otros delfín con idéntica razón, porque si el *echeneis* pasa, en la leyenda, por *detener* y *fijar* los navíos más fuertes, el delfín, cuya cabeza se ve emerger en nuestro bajo relieve, posee un significado también positivo. Su nombre griego, **δελφίς**, designa la *matriz*, y nadie ignora que el mercurio es llamado por los filósofos el receptáculo y la matriz de la piedra.

Pero con el fin de que nadie se llame a engaño, repitamos otra vez que no puede tratarse aquí del mercurio vulgar, aunque su cualidad líquida pueda dar el cambio y permita la asimilación *al agua secreta, húmedo radical metálico*. El poderoso iniciado

que fue Rabelais(20) suministra, en algunas palabras, las verdaderas características del mercurio filosófico. En su descripción del templo subterráneo de *la Dive bouteille* (*Pantagruel*, libro V, cap. XLII), habla de *una fuente circular* que ocupa su centro y la parte más profunda. Alrededor de esta fuente se levantan siete columnas «que son piedras -dice el autor- atribuidas por los antiguos caldeos y magos a los siete planetas del cielo. Para lo cual, por oír más a la ruda Minerva, sobre la primera, de zafiro, está elevada encima del remate, en la misma y central línea perpendicular, de plomo precioso, la imagen de Saturno sostenido su hoz, con una grulla de oro a sus pies esmaltada artificialmente según la competencia de los colores ingenuamente debidos al ave saturnina. Sobre la segunda, de jacinto, volviendo hacia la izquierda, se halla un Júpiter de estaño, jovial, en cuyo pecho se ve un aguila de oro esmaltada según el natural. En la tercera, Febo, de oro tiene en su mano derecha un gallo blanco. En la cuarta, de bronce corintio(21), Marte, y a sus pies un león. Sobre la quinta, Venus de cobre, de materia semejante a aquella con la que Aristónides labró la estatua de Atamas..., una paloma a sus pies. En la sexta, *Mercurio es hidrargirio fijo, malleable e inmóvil con una cigüeña a sus pies...*» El texto es formal y no puede prestarse a confusión. El mercurio de los sabios -todos los autores lo certifican- se presenta como un cuerpo de aspecto metálico, de consistencia sólida y, en consecuencia, inmóvil con respecto al azogue, de volatilidad mediocre al fuego y susceptible, por fin, de fijarse él mismo por simple cocción en vasija cerrada. En cuanto a la *cigüeña*, que Rabelais atribuye al mercurio, toma su significado de la palabra griega *πελαργος*, *cigüeña*, formada por *πελος*, *oscuro, lívido o negro*, y *αργος*, *blanco*, que son los dos colores del ave y los del mercurio filosófico. **Πελαργος**, designa también un recipiente hecho de *tierra blanca y negro*, emblema de la *vasija hermética*, es decir, del mercurio, cuya agua, viva y blanca, pierde su luz y su brillo, se mortifica y se vuelve negra, abandonando su alma al embrión de la piedra, que nace de su descomposición y se nutre de sus cenizas.

A fin de rendir testimonio de que la fuente del Vertbois estuvo originalmente consagrada al *agua filosófica* madre de todos los metales y base del Arte sagrado, los benedictinos de Saint-Martin-des-Champs mandaron esculpir, en la cornisa que sirve de soporte al bajo relieve, diversos atributos relativos a este licor fundamental. Dos remos y un caduceo entrecruzados llevan el pétaso de Hermes figurado bajo el aspecto moderno de un almete alado sobre el cual vela un perrito. Algunos cordajes que salen de la visera despliegan sus espiras sobre remos y vara alada del dios de la Obra.

La palabra griega *πλατη*, por la que se designaba el *remo*(22), ofrece simultáneamente de *barco* y el de *aviento*. Este último es una especie de concha de mimbre atribuida al mercurio y que los cabalistas escriben viento. Por eso, la *Tabla de Esmeralda* dice alegóricamente al hablar de la piedra que «el viento la ha llevado en su vientre». Ese *aviento* no es sino la matriz, el *barco* portador de la piedra, emblema del mercurio y tema principal de nuestro bajo relieve. En cuanto al caduceo, es cosa sabida que pertenece como algo propio al mensajero de los dioses, con el pétaso alado y las alas de

los talones. Diremos tan sólo que el vocablo griego *χηρυχειον*, *caduceo*, recuerda por su etimología al gallo, *χηρυξ*, consagrado a Mercurio como *anunciador de la luz*. Todos estos símbolos convergen, como se ve, hacia un único y mismo objetivo, igualmente indicado por el perrillo situado en lo alto del almete, cuyo sentido especial (*χρανος*, *cabeza*, *cumbre*) señala la parte importante, en este caso, el punto culminante del arte, la clave de la Gran Obra. Noël, en su *Dictionnaire de la Fable*, escribe que «el perro estaba consagrado a Mercurio, considerado como el más vigilante y astuto de todos los dioses». Según Plinio, la carne de los cachorros se consideraba tan pura que se la ofrecía a los dioses en sacrificio, y era servida en las comidas preparadas para ellos. La imagen del perro colocado sobre el casco protector de la cabeza constituye, por añadidura, un verdadero jeroglífico también aplicable al mercurio. Es una traducción figurada del *cinocéfalos* (*χυνοκεφαλος*, *que tiene cabeza de perro*), forma mística muy venerada por los egipcios, que la atribuyeron a algunas divinidades superiores y, en particular, al dios Tot, el cual se convirtió en el *Hermes* de los griegos, el *Trismegisto* de los filósofos y el *Mercurio* de los latinos.

Artesón 6. - Un dado aparece colocado sobre una mesita de jardín. En primer plano, vegetan tres plantas herbáceas. Por toda enseña, este bajo relieve lleva el adverbio latino

.VTCVMQVE.

De *alguna manera*, es decir, de una forma análoga lo que permitiría creer que el descubrimiento de la piedra se debería al azar, y que así el conocimiento del Magisterio sería tributario de un afortunado lanzamiento del dado. Pero sabemos de modo pertinente que la ciencia, verdadero presente de Dios, luz espiritual obtenida por revelación, no podría estar sujeta a tales eventualidades. No es que no pueda encontrarse fortuitamente, aquí como en todas partes, la habilidad que exige una operación rebelde. Sin embargo, si la alquimia se limitara a la adquisición de una técnica especial. de algún artificio de laboratorio, se reduciría a muy poca cosa y no excedería el valor de una simple fórmula. Pero la ciencia sobrepasa con mucho la fabricación *sintética* de los metales preciosos, y la piedra filosofal misma no es más que el primer peldaño positivo que permite al adepto elevarse hasta los más sublimes conocimientos. Limitándonos incluso al ámbito físico, que es el de las manifestaciones materiales y las certidumbres

(1) *Recueil de la Commission des Arts et Monuments historiques de la Charente-Inférieure*, t XIV, Saintes, 1884.

(2) El doctor Jean Texier falleció el 22 de mayo de 1953. Su hijo, Jacques Texier, en la actualidad propietario, nos dice en particular en su carta del 15 de enero de 1965: «Me

consta que en esa época (1928) intercambios usted muchas cartas con mi padre, por lo que me he sentido feliz de dar a su editor la autorización de tomar fotografías del castillo.» Agradecemos muy sinceramente a Monsieur Jacques Texier, a quien los amantes de la alquimia y del pasado, y entre ellos nosotros mismos, le estarán aún más reconocidos por haber llevado a buen término la pesada tarea de delicadas restauraciones, comenzadas por el doctor. En efecto, el lindo edificio, depositario del largo y maravilloso mensaje, había sufrido graves y profundos daños en el curso de los años 1940 a 1944.

(3) «No hace mucho se veía, sobre la puerta de entrada de la casa Richard, reconstruida hará cosa de quince años, una piedra de dimensiones bastante considerables en la que se leía esta palabra griega, grabada en grandes caracteres: **ΑΝΑΔΟΤΟΣ**, es decir, *inexpugnable*. Al parecer, procedía del viejo castillo. Esta piedra ha servido, luego, para la construcción de un pilar de cobertizo.» *Recueil de la Commission des Arts et Monuments historiques de la Charente-Inférieure*, nota de Monsieur Serton padre, comunicada por Monsieur Fragnaud, antiguo alcalde de Dampierre.

(4) Léon Palustre, *La Renaissance en France; Aunis et Saintonge*, p. 293.

(5) Abate Nogués, *Dampierre-sur-Boutonne. Monographie historique et archéologique*. Saintes. 1883, p.53.

(6) *Paysages et monuments du Poitou* fotografiados por Jules Robuchon. T. IX: *Dampierre-sur-Boutonne*, por Georges Musset. París, 1893, p. 9.

(7) *El justo pone freno a los orgullosos*.

(8) Se ha encontrado más tarde la tabla con la inscripción que reproducimos, en medio de otras tablas que formaban, en un corral de ovejas, un tabique de separación.

(9) Dulce es la vida si se la sigue bien / ya sea en primavera o en invierno / bajo blanca nieve o ramas verdes / cuando verdaderos amigos nos la hacen vivir. / Así, aquí todos tienen aquí su sitio, / tanto los viejos como también los jóvenes.

(10) Conocerse, ser y no parecer.

(11) Louis Audiat, *Epigraphie Santone et Aunisienne*. París, J.B. Dumoulin, y Niort, L. Clouzot, 1870.

(12) Abate de Montgaillard, *Historie de la France*, t.I,p. 186. París, Moutardier, 1827.

(13) Al pie de este árbol cubierto de follaje, la Berra está encavada en forma de cubeta a fin de que sea mejor retenida ae agua vertida por su rocío. Igualmente, el metal, muerto por la reducción, recobrará la existencia en inhibiciones frecuentes.

(14) *La Clef du Cabinet Hermétique*, «manuscrit copié d'apres l'original appartenant á M. Dessaint, médecin, rue Hiacinthe á Paris».

(15) La rémora es famosa por las leyendas de que ha sido objeto. Entre otras fábulas ridículas, Plinio certifica que si se conserva ese pez en sal, su simple proximidad basta para extraer del pozo más profundo el oro que pudiera haber caído en él.

(16) Nos limitamos a enumerar aquí los estadios sucesivos de la segunda Obra sin dedicarle un análisis especial. Grandes adeptos, y en particular Filaleteo, en su *Introitus*, han profundizado muchísimo su estudio. Sus descripciones reflejan tal conciencia que nos resultaría imposible decir más ni decirlo mejor.

(17) Nicolas Valois, *Les Cinq Livres*, libro I: *De la Clef du Secret des Secrets*.. Ms. cit.

(18) *Fontaines de París*, dibujados por Moisy. Noticias por Amaury Duval. París, 1812.

(19) *Inventaire général des Richesses d'Art de la France. París. Monuments civils*. Paris, Plon, 1879, t.1.

(20) Sus obras están firmadas con el seudónimo Alcofribas Nasier, anagrama de Francois Rebelais, seguido del título de *abstracteur de quintessence*, que servía, en la Edad Media, para designar en el habla popular a los alquimistas de la época. El célebre médico y filósofo se declara así, sin discusión, adepto y rosacruz, y coloca sus escritos bajo la égida del Arte sagrado. Por otra parte, en el prólogo del *Gargantúa*, Rabelais deja ver con bastante claridad que su obra pertenece a la categoría de los libros cerrados herméticos o acroamáticos, para cuya comprensión son absolutamente indispensable vastos conocimientos simbólicos.

(21) La atribución del bronce a Marte demuestra que Rabelais conocía perfectamente la correspondencia alquímica de los planetas y los metales. En griego, la palabra *χαλκος*, que designa el cobre o el bronce, era empleada por los antiguos poetas helénicos para definir no el cobre o uno de sus componentes sino el hierro. El autor, pues, tiene razón de atribuirlo al planeta Marte. En cuanto al bronce de Corinto, Plinio asegura que se presentaba bajo tres aspectos. Tan pronto tenía el brillo de la plata como el del oro, y podía ser el resultado de una aleación en proporciones casi equivalentes de oro, plata, y

cobre. Este último bronce se creía que se había producido fortuitamente por la fusión de metales preciosos y de cobre a raíz del incendio de Corinto por Mumio (146 antes de Jesucristo).

(22) En cábala fonética, en francés, *rame*, equivalente de *aviron* (ambos términos significan *remo* en español), designa también el agua filosofal. **Ραμα** en lugar de **ρασμα** significa *aspersión, riego*, de **ρεω**, *fluir*.

Fundamentales, podemos asegurar que la Obra no está, en absoluto, sometida a lo imprevistos. Tiene sus leyes, sus principios, sus condiciones y sus agentes secretos, y resulta de demasiadas acciones combinadas e influencias diversas para obedecer al empirismo. Es preciso descubrirla, comprender sus procesos, conocer bien sus causas y accidentes antes de pasar a su ejecución. Y quien la pueda ver «en espíritu» pierde su tiempo y su aceite queriéndola encontrar por la práctica. «El sabio tiene los ojos en la cabeza -dice el *Eclesiastés* (cap. II, 14)-, y el insensato camina en las tinieblas.»

El dado tiene, pues, otra significación esotérica. Su figura, la del cubo (**κυβος**, *dado, cubo*), designa la piedra cúbica o tallada. nuestra piedra filosofal y la piedra angular de la iglesia. Pero, para estar regularmente erigido, esta piedra requiere tres repeticiones sucesivas de una misma serie de siete operaciones, lo que totaliza veintiuna. Este número corresponde con exactitud a la suma de los puntos marcados en las seis caras del dado, pues adicionando los seis primeros números se obtiene veintiuno. Y las tres series de siete volverán a hallarse totalizando los mismos números de puntos en bustrofedón:

1 2 3
6 5 4

Colocadas en la intersección de los lados de un hexágono inscrito, estas cifras traducirán el movimiento circular propio para la interpretación de otra figura, emblemática de la Gran Obra, la de la serpiente *Ouroboros, aut serpens qui caudam devoravit*. En todo caso, esta particularidad aritmética en perfecta concordancia con el trabajo, consagra la atribución del cubo o del dado a la expresión simbólica de nuestra quintaesencia mineral. Es la tabla isíaca realizada por el trono cúbico de la gran diosa.

Basta, pues, analógicamente, con lanzar tres veces el dado sobre la mesa -lo que equivale, en la práctica, a redissolver tres veces la piedra- para obtenerla con todas sus cualidades. El artista ha representado aquí estas tres fases vegetativas por tres vegetales. Finalmente, las reiteraciones indispensables para la perfección de la labor hermética dan la razón del libro jeroglífico de Abraham el Judío, compuesto nos dice Flamel, por tres veces siete hojas. Del mismo modo, un espléndido manuscrito iluminado, ejecutado a comienzos del siglo XVIII(23), encierra veintiuna figuras pintadas adaptadas cada una a

las veintiuna operaciones de la Obra.

V

Segunda serie.

Artesón 1.- Espesas nubes interceptan la luz del sol y cubren de sombra una flor agreste que acompaña la divisa

.REVERTERE.ET.REVERTAR.

Vuelve y volveré. Esta planta herbácea, por completo fabulosa, era llamada por los antiguos *Baraas*. Se la encontraba, se dice, en las vertientes del monte Líbano, por encima del camino que conduce a Damasco (es decir, Cabalísticamente, al mercurio principio femenino: **Δαμαρ**, *mujer, esposa*). No se la veía aparecer más que en el mes de mayo, cuando la primavera aparta de la tierra su lienzo de nieve. En cuanto llega la noche, nos dice Noël, «esta planta comienza a inflamarse y a despedir claridad como una pequeña antorcha. Pero en cuanto se hace el día, esta luz desaparece y la hierba se vuelve invisible; las mismas que se han envuelto en pañuelos ya no se encuentran, lo que autoriza la opinión de quienes dicen que esta planta está endemoniada, porque, según ellos, tiene también una propiedad oculta para romper los encantamientos y los sortilegios. Otros aseguran que es capaz de transmutar los metales en oro, y por esta razón los árabes la llaman la *hierba del oro*, pero no osarían cogerla ni tan siquiera acercarse a ella, por haber experimentado muchas veces, dicen, que esta planta mata súbitamente a quien la arranca del suelo sin tomar las precauciones necesarias, y como ignoran cuáles son esas precauciones, la dejan sin tocarla».

De este pequeño tema se desprende esotéricamente el artificio de la solución del azufre por el mercurio, la planta que expresa la virtud vegetativa de éste y el Sol, la naturaleza ígnea de aquél. La operación es tanto más importante cuanto que conduce a la obtención del mercurio filosófico, sustancia viva, animada, salida del azufre puro radicalmente unido al agua primitiva y celeste. Hemos dicho antes que el carácter exterior, que permite la identificación segura de esta agua, es una figura estrellada e irradiante que la coagulación hacía aparecer en su superficie. Añadamos que la *signatura astral* del mercurio, como se acostumbra nombrarlo la huella en cuestión, se afirma con tanta mayor nitidez y vigor cuanto más progresa la animación y se revela más completa.

Pues bien, las dos vías de la Obra necesitan dos maneras diferentes de operar la animación del mercurio inicial. La primera pertenece a la vía corta e implica una sola técnica por la cual se humedece poco a poco el fijo -pues *toda materia seca bebe con avidez su húmedo-*, hasta que la afusión reiterada del volátil sobre el cuerpo haga hinchar el compuesto y lo convierta en una masa pastosa o de aspecto de jarabe, según el caso. El segundo método consiste en digerir la totalidad del azufre en tres o cuatro veces

su peso de agua, decantar a continuación la solución y, luego, desecar el residuo y tomarlo de nuevo con una cantidad proporcional de nuevo mercurio. Cuando la disolución está terminada, se separan las heces, si las hay, y los licores, mezclados, se someten a una lenta destilación al baño. La humedad superflua se halla así desprendida, dejando el mercurio en la consistencia requerida sin ninguna pérdida de sus cualidades y dispuesto a sufrir la cocción hermética.

Esta segunda práctica la expresa simbólicamente nuestro bajo relieve.

Se comprende sin dificultad que la estrella -manifestación exterior del Sol interno- se represente cada vez que una nueva porción de mercurio viene a bañar el azufre no disuelto, y que en seguida este deja de ser visible para reaparecer en la decantación, es decir, en el punto de partida de la materia astral. «Vuelve -dice el fijo- y volveré..» En siete ocasiones sucesivas, las nubes ocultan a las miradas tan pronto la estrella como la flor, según las fases de la operación de manera que el artista no puede jamás, en el curso del trabajo, advertir simultáneamente los dos elementos del compuesto. Y esta verdad se ve confirmada hasta el final de la Obra, pues la cocción del mercurio filosófico -llamado de otro modo *astro* o *estrella de los sabios*- lo transforma en azufre fijo, fruto de nuestro vegetal emblemático, cuya semilla se encuentra así multiplicada en calidad, en cantidad y en virtud.

Artesón 2. - En el centro de este artesón, un fruto, que se suele tomar por una pera, pero que con la misma verosimilitud puede ser una manzana o una granada, toma su significado de la leyenda bajo la que figura:

.DIGNA.MERCES.LABORE.

Trabajo dignamente recompensado. Este fruto simbólico no es otro que la gema hermética, piedra filosofal de la Gran Obra o Medicina de los antiguos sabios llamada también *absoluto*, *carboncillo* o *carbunclo* precioso (*carbunculus*), el Sol brillante de nuestro microcosmos y el astro de la eterna sapiencia.

Este fruto es doble, pues se recolecta a la vez del Árbol de la Vida, reservándolo especialmente para los usos terapéuticos, y del Árbol de la Ciencia, si se prefiere emplearlo para la transmutación metálica. Estas dos facultades corresponden a dos estados de un mismo producto, el primero de los cuales caracteriza la *piedra roja*, translúcida y diáfana, destinada a la Medicina en calidad de *oro potable*, y el segundo, la *piedra amarilla*, a la que su orientación metálica y su *fermentación* por el oro natural han vuelto opaca. Por esta razón, De Cyrano Bergerac(24) atribuye dos colores al fruto del Magisterio en su descripción del árbol emblemático al pie del cual reposa. «Era - escribe- una llana campiña tan abierta que mi vista, alcanzando el máximo, no hallaba en ella ni un solo matorral. Y, sin embargo, al despertarme, me encontré bajo un árbol a cuyo lado los más elevados cedros parecerían hierba. Su tronco era de oro macizo, sus ramas, de plata y sus hojas, de esmeraldas que sobre el brillante verdor de su preciosa

superficie representaban, como en un espejo, las imágenes de la fruta que colgaba alrededor. Mas ¡juzga si el fruto tendría que envidiar a las hojas! El escarlata inflamado de un grueso carbunclo componía la mitad de cada uno, y el otro variaba entre una crisolita o un fragmento de ámbar dorado. Las flores abiertas eran rosas de diamante muy anchas y las yemas, gruesas perlas en forma de pera.»

Según la habilidad, el cuidado y la prudencia del artesano, el fruto filosófico del *arbor scientiae* testimonia una virtud más o menos extensa. Pues es indiscutible que la piedra filosofal, empleada para la transmutación de los metales jamás ha estado dotada del mismo poder. Las proyecciones históricas nos suministran una prueba cierta de ello. En la operación realizada por J.-B. Van Helmont en su laboratorio de Vilvorde, cerca de Bruselas en 1618, la piedra transformó en oro 18,740 veces su peso de mercurio líquido. Richtausen. con ayuda del producto que le fue remitido por Labujardiere, obtuvo un resultado equivalente a 22,334 veces la unidad. La proyección que realizó Sethon en 1603, en casa del mercader Coch, de Frankfurt del Meno, se efectuó según una proporción igual a 1,155 veces. Según Dippel, el polvo que Láscaris dio a Dierbach transmutaba alrededor de 600 veces, su peso de mercurio. Sin embargo, otro fragmento suministrado por Láscaris se mostró más eficaz. En la operación ejecutada en Viena en 1716, en presencia del consejero Pantzer de Hesse, del conde Carlos Ernesto de Rappach, del conde José de Würben y de Freudenthal, y de los hermanos conde y barón de Metternich, el coeficiente alcanzó una potencia próxima a 10.000. Tampoco es inútil, además, saber que el máximo de producción se realiza por el empleo del mercurio, y que una misma cualidad de piedra proporciona resultados variables según la naturaleza de los metales que sirven de base a la proyección. El autor de las *Cartas del Cosmopolita* afirma que si una parte del elixir convierte en oro perfecto mil partes de mercurio ordinario, transformará sólo veinte partes de plomo, treinta de estaño, cincuenta de cobre y cien de plata. En cuanto a la *piedra al blanco* sería incapaz, en el mismo grado de multiplicación, de actuar sobre más de la mitad, aproximadamente, de esas cantidades.

Pero si los filósofos han hablado poco del rendimiento variable de la crisopeya, por el contrario se han mostrado muy prolijos acerca de las propiedades médicas del elixir, así como sobre los efectos sorprendentes que permite obtener en el reino vegetal.

«El elixir blanco -dice Batsdorff(25) - actúa de maravilla en las enfermedades de todos los animales, y en particular en las de las mujeres..., pues se trata de la verdadera *Luna potable* de los antiguos.» El autor anónimo de la *Clef du Grand Oeuvre*(26), continuando el texto de Batsdorff, asegura que «esta medicina posee otras virtudes increíbles. Cuando está en el elixir al blanco, tiene tanta simpatía hacia las damas que puede renovar y volver su cuerpo tan robusto y vigoroso como lo era en su juventud... Para este efecto, se prepara en primer lugar un baño con muchas hierbas odoríferas con las que deben frotarse bien a fin de desengrasarse. A continuación, entran en un segundo baño sin hierbas, pero en el cual se han disuelto, en una medida de alcohol, tres gramos del elixir al blanco, que, acto seguido, se echan al agua. Las damas permanecen un

cuarto de hora en ese baño, después del cual y sin secarse, se hace preparar un gran fuego para hacer secar aquel precioso licor. Se sienten entonces tan fuertes y su cuerpo se vuelve tan blanco, que no podrían imaginarlo de no experimentarlo. Nuestro buen padre Hermes se muestra de acuerdo en esta operación, pero desea que, además de los baños, se tome al mismo tiempo durante siete días seguidos, por interna, este elixir. Y añade: Si una dama hace lo mismo todos los años, vivirá exenta de todas las enfermedades a las que están sujetas las demás damas, sin experimentar ninguna incomodidad».

Huginus á Barma certifica que «la piedra fermentada con oro puede ser empleada en Medicina de esta manera: se tomará un escrúpulo, o veinticuatro granos, que se disolverá, según el arte, en dos onzas de alcohol, y luego se echarán dos, tres y hasta cuatro gotas según la exigencia de la enfermedad en un poco de vino o en algún otro vehículo apropiado(27).» Al decir de los viejos autores, todas las afecciones que dataran de un mes serían radicalmente curadas en un día; en doce días, si duraban de un año atrás; y en un mes, si su origen se remontara a más de un año.

Pero en esto, como en muchas otras cosas, hay que saber precaverse contra los excesos de la imaginación. En exceso entusiastas, el autor de la *Clef du Grand Oeuvre* ve maravillas hasta en la disolución espirituosa de la piedra: «Deben salir de ella -pretende el escritor- ardientes chispas doradas, y aparecer en la vasija una infinidad de colores.» Eso es ir un poco lejos en la descripción de fenómenos que ningún filósofo señala. Por otra parte, no reconoce límites a las virtudes del elixir: «la lepra, la gota, la paralysis, la piedra, el mal caduco, la hidropesía...no serían capaces de resistir a la virtud de esta medicina.» Y como la curación de estos males tenidos por incurables no le parece suficientes se empeña en añadir propiedades más admirables aún. «Esta medicina hace oír a los sordos, ver a los ciegos, hablar a los mudos y andar a los cojos. Puede renovar al hombre por completo haciéndole cambiar de piel, haciéndole caer los dientes viejos, las uñas y las canas, en cuyo lugar hace crecer otros nuevos *según el color que desee.*» Caemos, de este modo, en el humor y en la bufonería.

De creer a la mayoría de los sabios la piedra puede dar excelentes resultados en el reino vegetal, en particular para los árboles frutales. En primavera se riega el suelo cerca de las raíces con una solución de elixir en una gran proporción de agua de lluvia y se convierte a esos árboles en más resistentes a todas las causas de debilidad y de esterilidad. Producen más y dan frutos sanos y sabrosos. Batsdorff llega, incluso, a decir que sería posible, utilizando este procedimiento, cultivar vegetales exóticos en nuestras latitudes. «Las plantas delicadas -escribe-, que con dificultad se aclimatan en condiciones contrarias a las que les son naturales, al ser regadas se vuelven tan vigorosas como si estuvieran en su terreno y suelo propio y ordenado por la Naturaleza.»

Entre las demás propiedades maravillosas atribuidas a la piedra filosofal, autores muy antiguos citan gran cantidad de ejemplos de transformación del cristal en rubí y del cuarzo en diamante, con ayuda de una especie de temple progresivo. Apuntan, incluso,

la posibilidad de volver el cristal dúctil y maleable, lo cual, pese a la afirmación de Cyliani(28), nos guardaremos bien de certificar, pues la manera de actuar propia del elixir -contracción y endurecimiento- parece contraria a la obtención de semejante efecto. Sea como fuere, Christophe Merret cita esta opinión y se ocupa de ello en el prefacio de su tratado(29): «Por lo que se refiere a la maleabilidad del vidrio -dice-, sobre la cual los alquimistas fundan la posibilidad de su elixir, parece apoyarse, aunque con poca solidez, en el siguiente pasaje de Plinio, libro XXXVI, capítulo XXVI: “Se asegura que en los tiempos de Tiberio se dio con un medio de volver el vidrio flexible, y que todo taller del obrero que fue su inventor fue destruido, por miedo de que este descubrimiento no restara precio al oro, a la plata y al cobre. Pero este rumor, aunque bastante extendido, no por ello es más cierto.”

«Otros autores han narrado el mismo hecho después de Plinio, pero con algunas circunstancias distintas. Dion Casio, libro LVII, dice: "En el tiempo en que el gran Pórtico se inclinó, un arquitecto cuyo nombre se ignora (porque los celos del emperador impidieron que se consignara en los registros) volvió a levantarlo y reforzó sus cimientos. Tiberio, tras haberle pagado, le expulsó de Roma. Este obrero regresó con el pretexto de solicitar gracia al emperador, y dejó caer en su presencia un vidrio que deformó y que él, allí mismo y con sus propias manos, volvió a su forma esperando obtener de este modo lo que pedía, pero fue condenado a muerte.” Isidoro confirma lo mismo, y añade tan sólo que el emperador, indignado, arrojó el vidrio al suelo, pero que habiendo sacado el obrero un martillo y habiéndole devuelto su forma, Tiberio le preguntó si había alguien más que supiera este secreto, y habiéndole jurado el obrero que nadie más que él lo poseía, el emperador mandó que le cortaran la cabeza, por temor de que, si el hecho se divulgaba, hiciera caer el oro en el desprecio, y despojara a los metales de su valor.»

Reconociendo que tendrán su parte la exageración y las aportaciones legendarias, no es menos cierto que el fruto hermético lleva consigo la más alta recompensa que Dios, por intermedio de la Naturaleza, puede conceder aquí abajo a los hombres de buena voluntad.

Artesón 3. - La efígie de la serpiente Ouroboros se levanta en el capitel de una elegante columna. Este curioso bajo relieve se distingue por el axioma:

.NOSCE.TE.IPSVM.

Traducción latina de la inscripción griega que figuraba en el frontón del célebre templo de Delfos:

ΓΝΩΘΙ ΣΕΑΥΤΟΝ

Conócete a ti mismo. Ya hemos encontrado, en algunos manuscritos antiguos, una

paráfrasis de esta máxima concebida así: «Vosotros que deseáis conocer la piedra, conoceos bien y la conoceréis» Tal es la afirmación de la ley analógica que da, en efecto, la clave del misterio. Pues bien, lo que caracteriza precisamente nuestra figura es que la columna encargada de soportar la serpiente emblemática se halla caída con relación al sentido de la inscripción. Disposición deseada, reflexionada y premeditada que da al conjunto la apariencia de una llave y la del signo gráfico con cuya ayuda los antiguos tenían costumbre de anotar su mercurio. *Clave y columna de la obra* son, por otra parte, epítetos aplicados al mercurio, pues en él, los elementos se juntan en su proporción debida y en su cualidad natural. De él proviene todo porque sólo él tiene el poder de disolver, mortificar y destruir los cuerpos, de disociarlos, de separar las porciones puras, de unirlos a los espíritus y generar así nuevos seres metálicos diferentes de sus progenitores. Los autores tienen, pues, razón al afirmar que todo cuanto buscan los sabios puede encontrarse sólo en el mercurio, y es lo que debe llevar al alquimista a dirigir sus esfuerzos hacia la adquisición de este cuerpo indispensable.

Pero a fin de conseguirla, le aconsejamos actuar con método, estudiando, de manera simple y racional, cómo opera la Naturaleza entre los seres vivos para transformar los alimentos absorbidos, aligerados por la digestión de las sustancias inútiles, en sangre negra y, luego, en sangre roja, generadora de tejidos orgánicos y de energía vital. *Nosce te ipsum*. Reconocerá así que los productores minerales del mercurio, que son igualmente los artesanos de su nutrición, de su crecimiento y de su vida deben, en primer lugar, ser escogidos con discernimiento y trabajados con cuidado. Pues aunque, teóricamente, todos pueden servir para esta composición, aunque algunos están demasiado alejados de la naturaleza metálica activa para sernos de veras útiles, ya sea a causa de sus impurezas o porque su maduración fue detenida o llevada más allá del plazo requerido. Las rocas, las piedras y los metales pertenecen a la primera categoría. El oro y la plata se incluyen en la segunda. En los metaloides, el agente que reclamamos está falto de vigor, y su debilidad no podría sernos de ninguna utilidad. En el oro y la plata, por el contrario, se lo buscaría en vano, pues la Naturaleza lo ha separado de los cuerpos perfectos a raíz de su aparición en el plano físico.

Al enunciar esta verdad, no queremos decir que haya que proscribir en absoluto el oro y la plata, ni pretender que estos metales estén excluidos de la Obra por los maestros de la ciencia. Pero prevenimos fraternalmente al discípulo de que no entra oro ni plata, ni tan siquiera modificados, en la composición del mercurio. Y si se descubriera en los autores clásicos algún aserto en sentido contrario, debería creerse que el adepto entiende, como Filaleteo, Basilio Valentín, Nicolas Flamel y el Trevisano, que se trata de oro o plata *filosóficos*, y no de los metales preciosos con los que nada en común tienen ni presentan.

Artesón 4. - Colocada en el fondo de un celemín boca abajo, arde una bujía. Este motivo rústico tiene por epígrafe:

.SIC.LVCEAT.LVX.VESTRA.

Que vuestra luz brille así. La llama nos indica el espíritu metálico, que es la más pura y más clara de las partes del cuerpo, su alma y su luz propia, aunque esa parte esencial sea la menor, habida cuenta de la cantidad. Hemos dicho a menudo que la cualidad del espíritu, siendo aérea y volátil, le obliga siempre a elevarse, y que su naturaleza lo hace brillar a partir del momento en que se encuentra separado de la opacidad grosera y corporal que lo arropa. Se ha escrito que no se alumbraba una candela para meterla bajo el celémín, sino en el candelero, a fin de que pueda iluminar cuanto la rodea(30). Igualmente, vemos, en la Obra, la necesidad de hacer manifiesto ese fuego interno, esa luz o esa alma, invisible bajo la dura corteza de la materia grave. La operación que sirvió a los viejos filósofos para realizar este designio fue llamada por ellos *sublimación*, aunque no ofrezca sino una relación lejana con la sublimación ordinaria de los espagiristas. Pues el espíritu, pronto a desprenderse en cuanto se le suministran los medios para ello, no puede, sin embargo, abandonar por completo el cuerpo, pero se hace una vestidura más próxima a su naturaleza y más flexible a su voluntad con las partículas limpias y mondas que puede recoger a su alrededor, a fin de servirse de ellas como vehículo nuevo. Alcanza, entonces, la superficie externa de la sustancia agitada y continúa *moviéndose sobre las agua*, como se dice en el Génesis (cap. 1, 2) hasta que la luz aparece. Entonces, toma, al coagularse, un color blanco brillante, y su separación de la masa resulta muy fácil, pues la luz se ha colocado por sí misma sobre el celémín, dejando al artista el cuidado de recogerla.

Digamos todavía, para que el estudiante no pueda ignorar nada sobre la práctica, que esta separación o sublimación del cuerpo y manifestación del espíritu debe hacerse progresivamente, y es preciso reiterarla tantas veces como se juzgue oportuno. Cada una de estas reiteraciones toma el nombre de *águila*, y Filaleteo nos afirma que la quinta águila resuelve la Luna, pero que es necesario trabajar de siete a nueve para alcanzar el esplendor característico del Sol. La palabra griega *αυγη*, de la que los sabios han extraído su término de *águila*, significa *brillo, claridad viva, luz, antorcha*. *Hacer volar el águila*, según la expresión hermética, es hacer brillar la luz descubriéndola de su envoltorio oscuro y llevándola a la superficie. Mas añadiremos que, contrariamente a la sublimación química, hallándose el espíritu en pequeña proporción con respecto al cuerpo, nuestra operación suministra poco del principio vivificante y organizador del que tenemos necesidad. Así, según el consejo del filósofo de Dampierre, el artista prudente deberá esforzarse en volver lo oculto manifiesto, y en hacer que «lo que está abajo este arriba», sí desea ver la luz metálica interna irradiar al exterior.

Artesón 5. - Una banderola tremolante revelaba aquí el sentido simbólico de un dibujo hoy desaparecido. Si hemos de creer la *Epigraphie Santone*, figuraba «una mano sosteniendo una pica». No queda en la actualidad más que la, filacteria y su inscripción, cuyas dos últimas letras están amputadas:

.NON.SON.TALES.NVS.AMOR(ES).

No son tales nuestros amores. Pero esta frase española, solitaria, de sentido vago, apenas permite un comentario serio. Antes que propagar una versión errónea, preferimos guardar silencio acerca de este motivo incompleto.

Artesón 6.- Las razones de imposibilidad invocadas para el precedente bajo relieve son, asimismo, válidas para éste. Un pequeño cuadrúpedo, que el estado carcomido de la calcárea no permite indentificar, parece encerrado en una jaula de pájaro. Este motivo está muy deteriorado. De su divisa, apenas se leen dos palabras:

LIBERTA.VER.

que pertenece a esta frase conservada por algunos autores:

.AMPANSA.LIBERTA.VERA.CAPL.INTVS.

He aquí a dónde conduce el abuso de la libertad. Se trata verosímelmente en este tema del espíritu, primero libre y luego aprisionado en el interior del cuerpo como en una jaula muy fuerte. Mas parece evidente también que el animal, al ocupar el sitio ordinario de un pájaro, aportaba, por su nombre o por su especie, un significado especial, preciso, fácil de situar en el trabajo. Estos elementos indispensables para la interpretación exacta, nos faltan, por lo que nos vemos obligados a pasar al artesón siguiente.

Artesón 7. - Yacente en el suelo, una linterna descolgada cuyo portillo se entreabre muestra su bujía apagada. La filacteria que rubrica este tema contiene una advertencia para uso del artista impaciente y versátil:

.SIC.PERIT.INCO(N)STANS.

Así perece el inconstante. Como la linterna sin luz, su fe cesa de brillar. Fácilmente vencido, incapaz de reaccionar, cae y busca en vano en las tinieblas que lo rodean aquella claridad que tan sólo podría hallar en sí mismo.

Pero si la inscripción no se presta al equívoco, la imagen, en contrapartida, resulta mucho menos transparente. Ello se debe a que su interpretación puede darse de dos maneras, según el método empleado y la vía seguida. Descubrimos, en primer lugar, una alusión al *fuego de rueda* que, so pena de detenerse implicando la pérdida consecutiva de las materias, sería incapaz de cesar un solo instante en su acción. Ya en la vía larga, una disminución de su energía o el descenso de la temperatura son accidentes perjudiciales para la marcha regular de la operación, pues si nada se pierde, el tiempo, ya considerable, se ve todavía aumentado. Un exceso de fuego lo estropea todo, pero si la

amalgama filosófica simplemente ha enrojecido, mas no se ha calcinado, es posible regenerarla disolviéndola de nuevo, según el consejo del Cosmopolita, y reemprender la cocción con mayor prudencia. Pero la extinción completa del hogar causa irremediablemente la ruina del contenido, aunque éste al análisis, no parezca haber sufrido modificación. También durante el curso entero del trabajo, se debe recordar el axioma hermético consignado por Linthaut, que enseña que *el oro, una vez resuelto en espíritu, si siente el frío se pierde con toda la Obra*. No activéis, pues, demasiado la llama en el interior de vuestra linterna y velad para no dejarla apagarse, pues; ello significaría que salís de Caribdis para caer en Escila.

Aplicado a la vía corta, el símbolo de la linterna nos suministra otra explicación de uno de los puntos esenciales de la Gran Obra. Ya no es el fuego elemental sino el potencial - llama secreta de la materia misma- lo que los autores esconden al profano bajo esta imagen familiar. ¿Cuál es, pues, este fuego misterioso, natural y desconocido que el artista debe saber introducir en su sujeto? He aquí una pregunta que ningún filósofo ha querido resolver ni tan siquiera recurriendo a la alegoría. Artefio y Pontano hablan del asunto tan oscuramente que esta cuestión tan importante permanece incomprensible o pasa inadvertida. Limojon de Saint-Didier asegura que este fuego es de la naturaleza de la cal. Basilio Valentín, de ordinario más prolijos, se contenta con escribir: «Enciende tu lámpara y busca la dracma pérdida.» Trismosin no se muestra mucho más claro; «Haz un fuego –dice- en tu vaso o en la tierra que lo mantiene encerrado.» La mayor parte de los autores designan esta luz interna, escondida en las tinieblas de la sustancia, con el epíteto de *fuego de lámpara*. Batsdorff describe la lámpara filosófica diciendo que debe estar siempre abundantemente provista de aceite, y su llama debe alimentarse por medio de una mecha de *asbesto*. Pues bien, el griego **ασβεστος** significa *inextinguible, de duración ilimitada, infatigable, inagotable*, cualidades atribuidas a nuestro *fuego secreto* el cual, dice Basilio Valentín, «no quema y no es quemado». En cuanto a la lámpara, volvemos a hallarla en la palabra griega **λαμπτηρ**, *linterna, tea, antorcha*, que designaba la *vasija de fuego* donde se quemaba la madera para alumbrarse. Tal es, con seguridad, nuestra vasija, dispensadora del *fuego de los sabios*, es decir, nuestra materia y su espíritu o, para decirlo de una vez, la *linterna hermética*. Finalmente, un término próximo a **λαμπας**, *lámpara*, el vocablo **λαμπη**, expresa todo cuanto asciende y acude a la superficie, *espuma, escoria*, etc. Y esto indica, para quien posee algún barniz de ciencia, la naturaleza del cuerpo o, si se prefiere, de la envuelta mineral que contiene ese *fuego de lámpara* que no tiene necesidad más que de ser excitado por el fuego ordinario para operar las más sorprendentes metamorfosis.

Una palabra más dirigida a nuestros hermanos. Hermes, en su *Tabla de esmeralda*, pronuncia estas palabras graves, verdaderas y consecuentes: «Separarás la tierra del fuego, lo sutil de lo espeso, suavemente y con gran industria. Asciende de la tierra al cielo y desciende del cielo a la tierra y recibe así la virtud de las cosas superiores y las de las cosas inferiores.» Advertid, pues, que el filósofo recomienda separar y dividir, no

destruir ni sacrificar uno para conservar el otro. Pues si tuviera que ser así, os preguntamos de qué cuerpo se elevaría el espíritu y a que tierra descendería el fuego. Pontano afirma que todas las superfluidades de la piedra se convierten, bajo la acción del fuego, en una esencia única y que, en consecuencia, quien pretende separar la menor cosa no comprende nada de nuestra filosofía.

Arteson 8. - Dos vasijas, una en forma de aguamanil repujado y cincelado y la otra un vulgar recipiente de barro, aparecen figurados en un mismo encuadre que ocupa esta sentencia de san Pablo:

**.ALIVD.VAS.IN.HONOREM.
.ALIVD.IN.CONTVMELIAM.**

Una vasija para usos honorables y otro para los empleos viles. «En una casa grande no hay sólo vasos de oro y de plata, sino también de madera y de barro; y los unos para usos de honra, los otros para usos viles.»

Nuestras dos vasijas aparecen, pues, bien definidas, claramente distinguidas, y en concordancia absoluta con los preceptos de la teoría hermética. Una es el *vaso de la naturaleza*, hecho de la misma arcilla roja que sirvió a Dios para formar el cuerpo de Adán; la otra es el *vaso del arte*, toda cuya materia está compuesta de oro puro, claro, rojo, incombustible, fijo, diáfano y de brillo incomparable. Y éstas son nuestras dos *vasijas*, las cuales no representan en verdad más que dos cuerpos distintos que contienen los espíritus metálicos, únicos agentes de lo que necesitamos.

Si el lector está familiarizado con la manera de escribir de los filósofos -manera tradicional que trataremos de imitar lo mejor posible, a fin de que se pueda explicar a los antiguos por nosotros, y controlarnos a nosotros por ellos-, le resultará fácil comprender lo que los hermétistas entienden por sus vasos, pues éstos no sólo representan dos materias -o, mejor, una misma materia en dos estados de su evolución-, sino que simbolizan, además, nuestras dos vías, basadas en el empleo de esos cuerpos diferentes. La primera de estas vías, que utiliza el *vaso del arte*, es larga, laboriosa, ingrata, accesible a las personas afortunadas, pero de gran honor pese al esfuerzo que necesita, porque ella es la que los autores describen de preferencia. Sirve de soporte a su razonamiento, como el desarrollo teórico de la Obra exige un trabajo ininterrumpido de doce a dieciocho meses y parte del oro natural preparado, disuelto en el mercurio filosófico, el cual se cuece a continuación en matraz de cristal. Tal es el vaso honorable, reservado al noble uso de estas sustancias preciosas que son el oro exaltado y el mercurio de los sabios.

La segunda vía no reclama, desde el comienzo al fin, más que el concurso de una tierra vil, abundantemente extendida, de tan bajo precio que en nuestra época una cantidad insignificante basta para adquirir una cantidad superior a las necesidades. Es la tierra y la vía de los pobres, de los simples y de los modestos, de aquellos a quienes la

Naturaleza maravilla basta en sus más humildes manifestaciones. De una facilidad extrema, no reclama más que la presencia del artista, pues la misteriosa labor se realiza por sí misma y se termina en siete o nueve días, todo lo más. Esta vía, ignorada por la mayoría de los alquimistas practicantes, se elabora por entero en un solo crisol de tierra refractaria. Los grandes maestros la llaman *trabajo de mujer y juego de niño*, y le aplican el viejo axioma hermético: *una re, una via, una dispositione*. Una sola materia, una sola vasija, un solo horno. Tal es nuestro vaso de barro, menospreciado, vulgar y de empleo común. «que todo el mundo tiene ante los ojos, que no cuesta nada y que se encuentra en las casas de todas las gentes, pero que nadie, sin embargo, puede conocer sin revelación».

Artesón .9. - Una serpiente cortada por la mitad, pese al carácter mortal de su herida, cree poder vivir largo tiempo en semejante estado. Se le hace decir:

.DVM.SPIRO.SPERABO.

Mientras respiro, espero.

La serpiente, imagen del mercurio, expresa, a través de sus dos fragmentos, las dos partes del metal disueltas, que se fijará más tarde una por la otra, y de cuya agregación tomará su nueva naturaleza, su individualidad física y su eficacia.

El azufre y el mercurio de los metales, extraídos y aislados bajo la energía disgregadora de nuestro primer agente o disolvente secreto, se reducen por sí mismos, por simple contacto, en forma de aceite viscoso, untuosidad grasa y coagulable que los antiguos llamaron *aceite radical metálico* y mercurio de los sabios. De ello se desprende que este licor, pese a su aparente homogeneidad, está compuesto, en realidad, por los dos elementos fundamentales de todos los cuerpos metálicos, y que puede ser considerado, lógicamente, como representante de un metal licuado y *reincrudado*, es decir, artificialmente devuelto a un estado próximo a su forma original. Pero puesto que estos elementos se encuentran simplemente asociados y no radicalmente unidos, parece razonable que nuestro simbolista haya imaginado figurar el mercurio bajo el aspecto de un reptil seccionado cuyas dos partes conservan, cada una, su actividad y sus virtudes recíprocas. Y esto es lo que justifica la exclamación de confianza fijada en el emblema lapidario: *mientras respiro, espero*. En este estado de simple mezcla, el mercurio filosófico conserva el equilibrio, la estabilidad y la energía de sus constituyentes, aunque éstos se vean empujados a la mortificación y a la descomposición que preparan y realizan su interpenetración mutua y perfecta. Asimismo, mientras el mercurio no ha experimentado el abrazo del mediador ígneo, es posible conservarlo indefinidamente, con tal de que se tenga cuidado de sustraerlo a la acción combinada del aire y de la luz. Esto es lo que ciertos autores dan a entender cuando aseguran que «el mercurio filosófico conserva siempre sus excelentes cualidades si se guarda en un frasco bien

cerrado», y sabido es que, en lenguaje alquímico, todo recipiente se dice tapado, cubierto, obturado o cerrado cuando se mantiene en una oscuridad completa.

VI

Tercera serie (lám. XXX).

Artesón 1. - Situada en su armazón, medio oculta en el mollejón, una muela de arenisca sólo aguarda al afilador para ponerse en acción. Sin embargo, el epígrafe de este tema, que debería subrayar su significado, parece, por el contrario, no presentar ninguna relación con él. Con cierta sorpresa, leemos esta inscripción singular:

.DISCIPVLVS.POTIOR.MAGISTRO.

¿Es superior el discípulo al maestro?

Se convendrá sin esfuerzo en que no es necesario apenas un aprendizaje serio para hacer girar una muela y jamás hemos oído decir que el afilador más hábil, con su ingenio rudimentario, hubiera adquirido derechos a la celebridad. Por útil y digno que sea, el oficio de vaciador no requiere en absoluto el concurso de dones innatos, de conocimientos especiales, de técnica rara ni del menor título de maestría. Es cierto, entonces, que la inscripción y la imagen tienen otro sentido, claramente esotérico, cuya interpretación vamos a dar(32).

Considerada en sus diversos empleos, la *muela* es uno de los emblemas filosóficos encargados de expresar el disolvente hermético o ese primer mercurio sin el cual es del todo inútil emprender ni esperar nada provechoso. El es nuestra única materia capaz de reforzar, animar y vivificar los metales usuales, porque éstos se resuelven fácilmente en ella, se dividen y se adaptan bajo los efectos de una misteriosa afinidad. Y aunque este primitivo sujeto no presente las cualidades ni la potencia del mercurio filosófico, posee, sin embargo, todo cuanto es preciso para convertirse en él, y se convierte, en efecto, con tal de que se le añada sólo la semilla metálica que le falta. De este modo, el arte acude en ayuda de la Naturaleza, permitiendo a esta hábil y maravillosa obrera realizar lo que, por falta de medios, de materiales o de circunstancias favorables, había tenido que dejar inacabado. Pues bien, este mercurio inicial, sujeto del arte y nuestro verdadero disolvente, es precisamente la sustancia que los filósofos llaman la única matriz, la madre de la Obra; sin ella, nos sería imposible realizar la descomposición previa de los metales ni en consecuencia, obtener el *húmedo radical* o mercurio de los sabios, que es, en verdad, la *pedra de los filósofos*. De manera que están en lo cierto quienes pretenden hacer el mercurio o la piedra con todos los metales y también lo están aquellos que sostienen la unidad de la materia prima y la mencionan como la única cosa necesaria. Los hermétistas no han escogido la *muela* al azar como signo jeroglífico del sujeto, y nuestro adepto, ciertamente, ha obedecido a las mismas tradiciones otorgándole un lugar

en los artesones de Dampierre. Se sabe que las muelas tienen una forma circular, y que el círculo es el signo convencional de nuestro disolvente, así como, por otra parte, de todos los cuerpos susceptibles de evolucionar por *rotación* ignea. Volvemos a hallar el mercurio, indicado de esta manera, en tres láminas del Art du Potier(33) es decir, bajo el aspecto de una *muela* de molino unas veces movida por un *mulo* -imagen cabalística de la palabra griega **μύλη**, *muela*- como por un esclavo o un personaje de condición vestido a la manera de un príncipe. Estos grabados traducen el doble poder del disolvente natural, el cual actúa sobre los metales como la muela sobre el grano o la arenisca sobre el acero: los divide, los *aguz*a. Hasta tal punto, que, después de haberlos disociado y digerido parcialmente, se encuentra acidificado, toma una virtud cáustica y se vuelve más penetrante de lo que era antes.

Los alquimistas de la Edad Media se servían del verbo *acuar* para expresar la operación que da al disolvente sus propiedades incisivas. Pues bien, *acuar* proviene del latín *acu*o, aguzar, afilar, convertir en cortante y penetrante, lo que corresponde no sólo a la nueva naturaleza del sujeto, sino que concuerda igualmente con la función de la muela de aguzar.

¿Quién es el protagonista de esta obra? Evidentemente, el que aguza y hace girar la muela -ese afilador ausente del bajo relieve -, es decir, el azufre activo del metal disuelto. En cuanto al discípulo, representa el primer mercurio, de cualidad fría y pasiva que algunos denominan *fiel y leal servidor* y otros, debido a su volatilidad, *servus fugitivus*, el esclavo fugitivo. Se puede responder, pues, a la pregunta del filósofo, que, dada la diferencia misma de sus condiciones, jamás el alumno podrá elevarse por encima del maestro, pero, por otra parte, cabe asegurar que, con el tiempo, el discípulo, llegado a su vez a maestro, se convertirá en el *alter ego* de su preceptor. Pues si el maestro desciende hasta el nivel de su inferior en la disolución, lo elevará consigo en la coagulación, y la fijación los convertirá semejantes uno a otro, iguales en virtud, en valor y en poder.

Artesón 2.- La cabeza de Medusa, colocada en un pedestal, muestra su expresión severa y su cabellera entrelazada de serpientes. Está adornada con esta inscripción latina:

.CVSTOS.RERV.M.PRVDENTIA.

La prudencia es la guardiana de las cosas. Pero la palabra *prudencia* tiene un significado más extenso que *prudencia* o *previsión*. Designa también la ciencia, la sabiduría, la experiencia y el conocimiento. Epigrama y figura concuerdan en representar, en este bajo relieve, la ciencia secreta disimulada bajo los jeroglíficos múltiples y variados de los artesones de Dampierre.

En efecto, la palabra griega **Μηδουσα**, *Medusa*, procede de **μηδος** y expresa el pensamiento del que uno se ocupa, el estudio favorito; **μηδος** ha formado **μηδοσυνη**, cuyo sentido evoca la *prudencia* y la sabiduría. Por otra parte, los mitólogos nos enseñan que Medusa era conocida por los griegos bajo el nombre de **Γοργω**, es decir, la *Gorgona*,

que servía también para calificar a Minerva o Pallas, diosa de la sabiduría. Acaso se descubriera en esta aproximación la razón secreta de la *égida*, escudo de Minerva recubierto con la piel de Amaltea, cabra nodriza de Júpiter, y decorada con la máscara de Medusa Ophiotrix. Además de la proximidad que puede establecerse entre la cabra y el carnero -éste portador del *vellocino de oro* y aquella provista del *cuerno de la abundancia*-, sabemos que el atributo de Atenea tenía *poder petrificante*. Se dice que Medusa convertía en piedra a aquellos cuya mirada se cruzaba con la suya. Finalmente, los mismos nombres de las hermanas de Medusa, Euriale y Esteno, aportan también su parte de revelación. Euriale, en griego **Ευρυαλος** significa aquello cuya extensión es *amplia, vasta, espaciosa*. Esteno procede de **Σϋενος**, *fuerza, poder, energía*. Así, las tres Gorgonas expresan simbólicamente la idea de poder y de extensión propia de la filosofía natural

Estas relaciones convergentes que nos está prohibido exponer con mayor claridad permiten concluir que, fuera del hecho esotérico preciso mas apenas a florado, nuestro motivo tiene por misión indicar la sabiduría como fuente y guardiana de todos nuestros conocimientos, la guía segura del trabajador a quien descubre los secretos escondidos en la Naturaleza.

Artesón 3. - Colocado en el altar del sacrificio, un antebrazo es consumido por el fuego. La enseña de este emblema ígneo consiste en dos palabras:

FELIX.INFORTVNIVM.

Feliz infortunio. Aunque el tema parezca, *a priori*, muy oscuro y sin equivalente en la literatura y la iconografía herméticas, cede, sin embargo, al análisis y concuerda a la perfección con la técnica, de la Obra.

El antebrazo humano, que los griegos llamaban simplemente el *brazo*, (**Βραχιων**, sirve de jeroglífico para la vía corta y resumida. En efecto, el adepto, jugando con las palabras como cabalista instruido, disimula bajo el sustantivo **βραχιων**, *brazo*, un comparativo de **βραχυς** que se escribe y se pronuncia del mismo modo. Éste significa *corto, breve, de poca duración*, y forma muchos compuestos, uno de ellos **βραχυτης**, *brevedad*. Así, el comparativo **βραχιων**, *breve*, homónimo de **βραχιων**, *brazo*, adquiere el sentido particular de técnica breve, *ars brevis*.

Pero los griegos se servían aún de otra expresión para calificar el brazo. Cuando evocaban la mano, **χειρ**, aplicaban, por extensión, la idea al miembro superior entero, y le daban el valor figurado de una producción artística, hábil, de un procedimiento especial, de una manera personal de trabajo; en resumen, de un truco adquirido o revelado. Todas estas acepciones caracterizan exactamente las finezas de la Gran Obra en su realización pronta, simple y directa, ya que sólo necesita la *aplicación* de un fuego muy enérgico a la que se reduce el *truco* en cuestión. Pues bien; este fuego no sólo es figurado en nuestro bajo relieve por las llamas, sino también por el miembro mismo,

cuya mano indica ser un brazo derecho, y es bastante sabido que la locución proverbial «ser el brazo derecho» se aplica siempre al *agente* encargado de ejecutar la voluntad de un superior, en el caso presente, el *fuego*.

Junto a estas razones - necesariamente abstractas porque están veladas bajo la forma lapidaria de una imagen concisa - hay otra, concreta, que viene a sostener y confirmar, en el ámbito práctico, la filiación esotérica de las primeras. La enunciaremos diciendo que quienquiera que ignorando el *truco* de la operación se arriesgue a emprenderla, debe temerle todo del fuego. Corre un peligro real, y con dificultad puede escapar a las consecuencias de un acto irreflexivo y temerario. ¿Por qué, entonces, se nos dirá no divulgar ese precedente? Responderemos a esto que revelar una manipulación de este orden sería entregar el secreto de la vía corta, y no hemos recibido en absoluto de Dios ni de nuestros hermanos la autorización para descubrir semejante misterio. Ya es mucho que llevemos la solicitud y la caridad hasta prevenir al principiante al que su buena estrella condujera al umbral del antro, de tomar precauciones y redoblar la prudencia. Una advertencia semejante apenas se encuentra en los libros, en extremo sucintos, acerca de todo cuanto se refiere a la Obra breve, pero que el adepto de Dampierre conocía tan perfectamente como Ripley, Basilio Valentín, Filaleteo, Alberto el Grande, Huginus á Barma, Cyliani o Naxágoras.

Sin embargo, y porque juzgamos útil prevenir al neófito, cometería un error si concluyera que tratamos de desalentado. Si desea arriesgarse en la aventura, que sea para él la *prueba del fuego* a la que debían someterse los futuros iniciados de Tebas y de Hermópolis, antes de recibir las sublimes enseñanzas. El brazo en llamas sobre el altar, ¿acaso no es un símbolo expresivo del sacrificio y de la renuncia que exige la ciencia? Todo se paga aquí abajo no con oro, sino con la dificultad y el sufrimiento, dejándose a menudo parte de uno mismo, y nunca podría pagarse demasiado cara la posesión del más pequeño secreto, de la verdad más ínfima. Si el aspirante, pues, se considera dotado de la fe y armado del coraje necesarios, le desearemos fraternalmente que salga sano y salvo de esta dura experiencia, la cual termina, lo más a menudo, con la explosión del crisol y la proyección del horno. Entonces, se podrá exclamar, como nuestro filósofo: ¡Feliz infortunio! Pues el accidente, obligando al aspirante a reflexionar sobre la equivocación cometida, le llevará a descubrir, sin duda el medio de poder evitarla, así como el truco de la operación regular.

Artesón 4.- Fijada en un tronco de árbol cubierto de hojas y cargado de frutos, una banderola desenrollada contiene la inscripción:

.MELIVS.SPE.LICEBAT.

Podía esperarse algo mejor. Aquí tenemos una imagen del *árbol solar* que señala el Cosmopolita en su alegoría de la *selva verde*, que nos dice pertenecer a la ninfa Venus. A propósito de este árbol metálico, el autor, relatando la manera como el viejo Saturno

trabaja en presencia del soplador perdido, dice que tomó fruta del árbol solar, la metió en diez partes de cierta agua - muy rara y difícil de procurarse -, y efectuó fácilmente la disolución.

Nuestro adepto oye así hablar del primer azufre, que es el *oro de los sabios*, fruto verde, no maduro, del *arbor scientiae*. Si la frase latina evidencia cierta decepción de un resultado normal, y muchos artistas se mostrarían gozosos de obtenerlo, es porque mediante este azufre aún no puede esperarse la transmutación. El oro filosófico, en efecto, no es la piedra. Filaleleo se cuida de prevenir al estudiante de que sólo se trata de la primera materia. Y como este azufre principio, según, el mismo autor, requiere una labor ininterrumpida de alrededor de ciento cincuenta días, es lógico, y sobre todo humano, pensar que un resultado tan mediocre en apariencia no pueda satisfacer al artista, el cual creía por descontado obtener de una tirada el elixir, como se consigue en la vía corta.

Llegado a este punto, el aprendiz debe reconocer la imposibilidad de continuar su trabajo prosiguiendo la operación que le ha procurado el primer azufre. Si quiere ir más lejos, es preciso que vuelva sobre sus pasos, emprenda un segundo ciclo de nuevas pruebas y trabaje un año y, a veces, más, antes de dar con la piedra de primer orden. Pero si la desmoralización no le alcanza, que siga el ejemplo de Saturno y redisuelva en el mercurio, según las proporciones indicadas, este fruto verde que la bondad divina le ha permitido recoger, y acto seguido verá con sus propios ojos sucederse todas las apariencias de una maduración progresiva y perfecta. No nos cansaremos de recordarle, sin embargo, que se encuentra metido en un camino largo y penoso, sembrado de zarzas y cortado por barrancos; que en arte, teniendo en ello más parte que la Naturaleza, las ocasiones de errar y las escuelas son también más numerosas. Que dirija, con preferencia, su atención sobre el mercurio que los filósofos unas veces han llamado *doble*, no sin causa, y otras, *ardiente* o *aguzado* y *acuado con su propia sal*. Debe saber, antes de efectuar, la solución del azufre, que su primera agua -la que le ha dado el oro filosófico- es demasiado simple y débil para servir de alimento a esta simiente solar. Y a fin de vencer la dificultad, que se esfuerce en comprender la alegoría de la *matanza de los inocentes* de Nicolas Flamel, así como la explicación que de ella da Limojon(34), tan claramente como puede hacerlo un maestro del arte. A partir del momento en que sepa lo que son, metálicamente, esos espíritus de los cuerpos designados por la sangre de los inocentes degollados; en cuanto sepa de qué manera el alquimista opera la diferenciación de los dos mercurios, habrá franqueado el último obstáculo y nada, por consiguiente, sino su impaciencia, podrá frustrar el resultado esperado.

Artesón 5. - Dos peregrinos, provistos cada uno de un rosario, se encuentran próximos a un edificio -iglesia o capilla- que se advierte en segundo plano. De estos hombres de muy avanzada edad, calvos, con la barba larga y el mismo vestido, uno se ayuda en su marcha con ayuda de un bastón; el otro, que tiene el cráneo protegido por un gran capuz, parece manifestar una viva sorpresa ante el suceso y exclama:

.TROPT.TART.COGNEV.TROPT.TOST.LAISSE.

Demasiado tarde conocido; demasiado pronto dejado. Palabras de soplador decepcionado, feliz de encontrar, al fin, al término de su largo camino, ese *húmedo radical* tan ardientemente deseado, pero desolado por haber perdido en trabajos vanos el vigor físico indispensable para la realización de la Obra con ese mejor compañero. Pues, con seguridad, es nuestro *fiel servidor*, el mercurio, lo que aquí se figura bajo el aspecto del primer *anciano*. Un ligero detalle lo señala a la atención del observador sagaz: el rosario que sostiene forma, con el bordón, la imagen del *caduceo*, atributo simbólico de Hermes. Por esta parte, hemos dicho con frecuencia que la materia disolvente es comúnmente reconocida, entre todos los filósofos, por ser el *anciano*, el *peregrino* y el *viajero* del gran Arte, así como lo enseñan Miguel Maier, Estolcio y otros muchos maestros.

En cuanto al viejo alquimista, tan gozoso por este descubrimiento, si hasta el momento no ha sabido dónde encontrar el mercurio, demuestra bastante, sin embargo, hasta qué punto su materia le resulta familiar, pues su propio rosario, jeroglífico parlante, representa el círculo coronado por la cruz, símbolo del globo terrestre y signatura de nuestro *pequeño mundo*. Se comprende entonces por qué el desdichado artista lamenta este conocimiento demasiado tardío, y su ignorancia de una sustancia común que tenía a su alcance, sin pensar jamás que pudiera procurarle el agua misteriosa, buscada en vano en otra parte...

Artesón 6. - En este bajo relieve se representan tres árboles próximos y de tamaño semejante. Dos de ellos muestran su tronco y sus ramas secos, mientras que el último, que ha permanecido sano y vigoroso, parece ser, a la vez, la causa y el resultado de la muerte de los otros. Este motivo está ornado con la divisa:

.SLIN.VIRIDI.ARIDO.QVID.

Si esto ocurre con las cosas verdes, ¿qué sucederá con las secas?

Nuestro filósofo plantea así el principio del método analógico, único medio y solo recurso de que dispone el hermétista para la resolución de los secretos naturales. Se puede responder, pues, a partir de este principio, que lo que sucede en el reino vegetal debe hallar su equivalencia en el reino mineral. En consecuencia, si los árboles secos y muertos ceden su parte de alimento y de vitalidad al superviviente plantado a su lado, es lógico considerar a este último como su heredero, aquel al que, al morir, han legado el disfrute total del fondo del que obtenían su subsistencia. Bajo este ángulo y desde este punto de vista, se nos aparece como su hijo o su descendiente. Los tres árboles constituyen así un emblema transparente de la manera como nace la piedra de los filósofos, primer ser o sujeto de la piedra filosofal.

El autor del *Triomphe Hermétique*,⁽³⁵⁾ rectificando el aserto erróneo de su predecesor, Pierre-Jean Fabre, dice sin ambages que «nuestra piedra nace de la destrucción de dos cuerpos». Precisaremos que de estos cuerpos uno es metálico y el otro, mineral, y crecen ambos en la misma tierra. La oposición tiránica de su temperamento contrario les impide conformarse el uno al otro para siempre, salvo cuando la voluntad del artista les obliga a ello, sometiendo a la acción violenta del fuego a estos antagonistas resueltos. Tras un largo y duro combate, perecen agotados. De su descomposición se engendra un tercer cuerpo, heredero de la energía vital y de las cualidades mezcladas de sus progenitores difuntos.

Tal es el origen de nuestra piedra, provista desde su nacimiento de la doble disposición metálica, la cual es seca e ígnea, y de la doble virtud mineral, cuya esencia consiste en ser fría y húmeda. Así realiza, en su estado de equilibrio perfecto, la unión de los cuatro elementos naturales que se encuentra en la base de nuestra filosofía experimental. El calor del fuego se halla temperado por la frigidez del aire, y la sequedad de la tierra, neutralizada por la humedad del agua.

Artesón 7. - La figura geométrica que hallamos aquí ornaba con frecuencia los frontispicio de los manuscritos alquímicos de la Edad Media. Se la llamaba comúnmente *laberinto de Salomón*, y hemos señalado en otro lugar que se encontraba reproducida en las losas de nuestras grandes iglesias ojivales. Esta figura lleva por divisa:

.FATA.VIAM.INVENIENT.

Los destinos hallarán su vía. Nuestro bajo relieve, que caracteriza únicamente la vía larga revela la intención formal, expresada por la pluralidad de los motivos de Dampierre, de enseñar, sobre todo, la *Obra del rico*. Pues este laberinto no nos ofrece más que una sola entrada, mientras que las representaciones del mismo tema muestran por lo general tres entradas que corresponden, por otra parte, a los tres porticos de las catedrales góticas puestas bajo la advocación de la Virgen madre. Una de las entradas, del todo directa, conduce en derechura a la cámara media -donde Teseo da muerte al Minotauro- sin hallar el menor obstáculo: traduce la vía corta, simple, cómoda de la *Obra del pobre*. La segunda, que conduce igualmente al centro, no desemboca en él sino tras una serie de vueltas, revueltas y circunvoluciones: es el jeroglífico de la vía larga, y hemos dicho que se refiere al esoterismo preferido por nuestro adepto. Finalmente, una tercera galería, cuya abertura es paralela a las anteriores, termina con brusquedad en un callejón sin salida a poca distancia del umbral y no conduce a ninguna parte. Causa la desesperación y la ruina de los errantes, de los presuntuosos, de quienes sin estudios serios ni principios sólidos se lanzan, sin embargo, al camino y corren el riesgo de la aventura.

Cualquiera sea su forma y la complicación de su trazado, los laberintos son símbolos elocuentes de la Gran Obra considerada desde el aspecto de su realización material.

También los vemos encargados de expresar las dos grandes dificultades que implica la obra: 1.º acceder a la cámara interior, 2.º tener la posibilidad de salir de ella. De estos dos puntos, el primero concierne al conocimiento de la materia -que asegura la entrada- y el de su preparación -que el artista consume en el centro del dédalo-. El segundo concierne a la mutación, con el concurso del fuego, de la materia preparada. El alquimista reproduce, pues, en sentido inverso, pero con prudencia, lentitud y perseverancia, el recorrido efectuado rápidamente al comienzo de su labor. A fin de no extraviarse, los filósofos le aconsejan que deje puntos de referencia en su camino al partir -para las operaciones que pudiéramos denominar analíticas-, empleando este *hilo de Ariadna* sin el cual correría el gran riesgo de no poder volver atrás -es decir de extraviarse en el trabajo de unificación sintética-. A esta segunda fase o periodo de la Obra se aplica la enseña latina del laberinto. En efecto, a partir del momento en que el *compuesto*, formado por cuerpos vitalizados, comienza su evolución, el misterio más impenetrable cubre con su velo el orden, la medida, el ritmo, la armonía y el progreso de esta admirable metamorfosis que el hombre no tiene en absoluto la facultad de comprender ni de explicar. Abandonada a su propia suerte y sometida a los rigores del fuego en las tinieblas de su estrecha prisión, la materia regenerada sigue la vía secreta trazada por los destinos.

Artesón 8.- Dibujo borrado, escultura en relieve desaparecida. Tan sólo la inscripción subsiste, y la nitidez de su labra rompe la uniformidad desnuda de la calcárea que la rodea. Se lee en ella:

.MICHI.CELVM.

¡A mí el *cielo*! Exclamación de ardiente entusiasmo, de gozo exuberante, grito de orgullo, se dirá, de adepto en posesión del Magisterio. Tal vez. Pero, ¿es eso lo que quiere dar a entender el pensamiento del autor? Nos permitimos dudar, pues basándonos en tantos motivos serios y positivos y en epígrafes de sentido ponderado, preferimos ver ahí la expresión de una esperanza radiante dirigida hacia el conocimiento de las cosas celestes más bien que la idea presuntuosa y barroca de una ilusoria conquista del emperio.

Es evidente que el filósofo, habiendo alcanzado el resultado tangible de la labor hermética, no ignora ya cuál es el poder, la preponderancia del *espíritu* ni la acción en verdad prodigiosa que ejerce sobre la sustancia inerte. Fuerza, voluntad e incluso ciencia pertenecen al espíritu. La vida es la consecuencia de su actividad. El movimiento, la evolución y el progreso son sus resultados. Y puesto que todo procede de él y que todo se engendra y se descubre por él, es razonable creer que, en definitiva, todo debe regresar a él necesariamente. Basta, pues, observar bien sus manifestaciones en la materia grave, estudiar las leyes a las que parece obedecer y conocer sus directrices para adquirir alguna noción de las cosas y de las leyes primeras del Universo. También puede

conservarse la esperanza de obtener, por el simple examen de la labor espiritual en la obra hermética, los elementos de una concepción menos vaga de la Gran Obra divina, del Creador y de las cosas creadas. Lo que está abajo es como lo que está arriba, ha dicho Hermes, y por el estudio perseverante de todo cuanto nos es accesible podemos elevar nuestra inteligencia hasta la comprensión de lo inaccesible. Tal es la idea naciente, en el ideal del filósofo, de la fusión del espíritu humano y del espíritu divino, del regreso de la criatura al Creador, al hogar ardiente, único y puro del que, por orden de Dios, debió escapar la chispa mártir, laboriosa e inmortal, para asociarse a la materia vil, hasta la completa consumación de su periplo terrestre.

Artesón 9. - Nuestros predecesores no han reconocido en este pequeño lema más que el símbolo atribuido al rey de Francia Enrique II. Se compone de un simple creciente lunar al que acompaña esta divisa:

.DONEC.TOTVM.IMPLEAT.ORBEM.

(23) *La Génération et Opération du Grand Oeuvre*, ms. de la Bibl. del Palais des Arts, Lyon, n.º 88 (Delandine, 899), folio.

(24) De Cyrano Bergerac, *L'Autre Monde. Histoire comique des Etats Et Empires du Soleil*. París, Bauche, 1910, p. 42. Conf., asimismo, la excelente edición de Jean-Jacques Pauvert (1961), p. 184. Prefacio de Cloude Mettra. Biografía de Cyrano, nómina de personajes y cuadro cronológico de Claude Mettra y Jean Suyeux.

(25) Bastdorff, *Le Filet d'Ariadne, pour entrer avec sureté dans le Labirinthe de la Philosophie Hermetique*. París, Laurent d'Houry. 1695, p. 136.

(26) *La Clef du Grand Oeuvre, ou Lettres du Sancelrien Tourangeau*. París, Cailleau, 1777 p.54.

(27) Huginus a Barma, *Le Règne de Saturne changé en Siecle d'Or*. París, Piene Derieu, 1780, p.190.

(28) «No describiré aquí operaciones muy curiosas que he realizado, con gran sorpresa por mi parte, en los reinos vegetal y animal, no deseando ser perjuro y que parezca que sobrepaso aquí los límites del espíritu humano.» Cyliani, *Hermés dévoilé*.

(29) Neri, Merret y Kunckel, *L'art de la Verrerie*. París, Durand et Pissot, 1752.

(30) Mateo, cap. V, 15; Marcos, cap. IV, 21; Lucas, cap. VIII, 16.

(31) Segunda Epístola de san Pablo a Timoteo, cap. II, 20.

(32) Nunca abominaremos bastante de aquellos que, escondidos y todopoderosos, decidieron, en Paris, la inexplicable destrucción de la viejísima rue des Nonnains-d'Hyères, la cual en nada se oponía a la salubridad y ofrecía la notable armonía de sus fachadas, del siglo XVIII. Este vandalismo, perpetrado en gran escala, ha determinado la pérdida de la curiosa enseña que ornaba, a la altura del primer piso, el inmueble sito en el número 5, en el ángulo de la estrecha rue de l'Hôtel-de-Ville, otrora de la Mortellerie. Destacada de la piedra, en bulto redondo, el motivo, de grandes dimensiones, que había conservado sus colores originales, mostraba a un *afilador* con el traje de la época: tricornio *negro*, levita *roja* y medias *blancas*. El hombre se afanaba en *aguzar el hierro* ante su carretilla, poniendo en actividad los dos elementos mayores, es decir, el *fuego escondido* en su *muela* y el *agua rara* que un gran *zueco* parecía dispensar en un hilillo delgado.

(33) Cyprian Piccolpassi, *Les Trois Livres de l'Art du Potier*, traducción de l'italien en langue francoyse par Maistre Claudius Popelyn, Parisien. Paris, Librairie Internationale, 1861.

(34) Limojon de Saint-Didier, *Lettre aux vrays Disciples d'Hermes*, en *Le Triomphe Hermétique*. Amsterdam, Henry Wetstein, 1699.

(35) Limojon de Saint-Didier, *Le Triomphe Hermétique*. Amsterdam, Desbordes, 1710, página A4.

Hasta que colme toda la Tierra. No creemos que la interpretación de este emblema, al que Diana de Poitiers permanece por completo extraña, pueda prestarse al menor equívoco. El más joven de los «hijos de ciencia» no ignora en absoluto que la *luna*, jeroglífico espagírico de la plata, marca la meta final de la *Obra al blanco* y el periodo de transición de la *Obra al rojo*. El color característico de la plata se parece al *reino de la Luna*, es decir, el blanco. Artefio, Nicolas Flamel, Filaleteo y muchos otros maestros enseñan que, en esta fase de la cocción, el rebis ofrece el aspecto de hilos finos y sedosos, de *cabellos* extendidos en la superficie y que progresan de la periferia al centro. De ahí el nombre de *blancura capilar* que sirve para designar esta coloración. La *Luna*, dicen los textos, esta entonces en su *primer cuarto*. Bajo la influencia del fuego, la blancura en profundidad, alcanza toda la masa y, en la superficie, cambia al amarillo limón. Es la *luna llena*. El creciente se ha ampliado hasta formar el *disco lunar* perfecto: *ha llenado por completo el orbe*. La materia está provista de cierto grado de fijeza y sequedad, signos seguros de consumación del pequeño Magisterio. Si el artista desea no

ir más lejos o no puede conducir la Obra hasta el rojo, no le quedará otra solución que multiplicar esta piedra, volviendo a empezar las mismas operaciones para aumentar su potencia y su virtud. Y estas reiteraciones podrán renovarse tantas veces como lo permita la materia, es decir, mientras esté saturada de su espíritu y éste «colme toda la tierra». Más allá del punto de saturación, sus propiedades cambian. Demasiado sutil, ya no se puede coagular. Se queda así en aceite espeso, luminoso en la oscuridad y, en lo sucesivo, sin acción sobre los seres vivos tanto como sobre los cuerpos metálicos.

Lo que es cierto para la *Obra al blanco* lo es también para el gran Magisterio. En este último, basta sólo con aumentar la temperatura a partir del momento en que se ha obtenido la blancura cetrina, sin tocar, no obstante, ni abrir la vasija, y a condición de que se haya sustituido, al comienzo, el fermento rojo por azufre blanco. Esto es, por lo menos, lo que recomienda Filaleteo, pero no Flamel, aunque su desacuerdo aparente se explique con facilidad si se conocen bien las directrices de las vías y de las operaciones. Sea como fuere, prosiguiendo la acción del cuarto grado del fuego, el *compuesto* se disolverá por sí mismo y se sucederán nuevos colores hasta que un rojo débil calificado de *flor de melocotonero*, que se vuelve poco a poco más intenso a medida que se extiende la sequedad, anuncia el éxito y la perfección de la obra. Enfriada, la materia ofrece una textura cristalina hecha, al parecer, de pequeños rubíes aglomerados, raras veces libres, siempre de elevada densidad y de fuerte brillo, con frecuencia arropados en una masa amorfa, opaca y roja llamada por los antiguos *la tierra condenada de la piedra*. Este residuo, fácil de separar, no es de ninguna utilidad y debe ser desechado.

VII

Cuarta serie (lám. XXXI).

Artesón 1. - Este bajo relieve nos presenta una roca a la que el mar, furioso, amenaza con tragar, pero dos querubines soplan sobre las olas y apaciguan la tempestad. La filacteria que acompaña esta figura exalta la *constancia en los peligros*:

IN.PERICVLIS.CONSTANTIA.

Virtud filosófica que el artista debe saber conservar durante el curso de la cocción y, sobre todo, al comienzo de ésta, cuando los elementos desencadenados se embisten y se repelen con, violencia. Más tarde, pese a la duración de esta fase ingrata, el yugo es menos penoso de soportar, pues la efervescencia se calma y la paz, nace, al fin, del triunfo de los elementos espirituales -aire y fuego, simbolizados por los angelotes, agentes de nuestra misteriosa *conversión elemental*. Pero, a propósito de esta conversión, acaso no sea superfluo aportar aquí algunas precisiones sobre la manera de producirse el fenómeno, a propósito del cual los antiguos han dado muestras, según nuestra opinión, de una reserva excesiva.

Todo alquimista sabe que la piedra está compuesta de los cuatro elementos unidos, mediante una poderosa cohesión, en un estado de equilibrio natural y perfecto. Lo que es menos conocido es la manera como esos cuatro elementos se resuelven en tres principios físicos que el artista prepara y junta según las reglas del arte, teniendo en cuenta las condiciones requeridas. Pues bien; esos elementos primarios, representados en nuestro artesón por el mar (*agua*), la roca (*tierra*), el cielo (*aire*) y los querubines (*luz, espíritu, fuego*) se reducen a *sal, azufre y mercurio*, principios materiales y tangibles de nuestra piedra. De estos principios, dos se consideran simples, el azufre y el mercurio, porque se encuentran combinados naturalmente en el cuerpo de los metales. Uno solo, la sal, aparece constituido en parte por sustancia fija y en parte de materia volátil. Sabido es que, en química, las sales, formadas por un ácido y una base, revelan, por su descomposición, la volatilidad de uno lo mismo que la fijeza de la otra. Como la sal participa, a la vez, del principio mercurial por su humedad fría y volátil (*aire*), y del principio mercurial por su sequedad ígnea y fija (*fuego*), sirve, pues, de *mediador* entre los componentes azufre y mercurio de nuestro embrión. Gracias a su cualidad doble, la sal permite realizar la conjunción, que sería imposible sin ella, entre ambos antagonistas, progenitores efectivos del *reyezuelo* hermético. Así, los cuatro elementos primeros se hallan juntos dos a dos en la piedra en formación, porque la sal posee en sí el fuego y el aire necesarios para la unión del azufre-tierra y del mercurio-agua.

Sin embargo, y aunque los compuestos salinos estén próximos a las naturalezas sulfurosa y mercurial (porque el fuego busca siempre un alimento terrestre y el aire se mezcla de buena gana con el agua), no tienen una afinidad suficiente respecto a los principios materiales y ponderables de la Obra, azufre y mercurio, como para que su sola presencia, su catálisis, sea capaz de evitar todo desacuerdo en este matrimonio filosófico. Al contrario, sólo después de largos debates y de múltiples choques el aire y el fuego, rompiendo su asociación salina, actúan de consuno para restablecer la concordia entre dos seres a los que una simple diferencia de evolución ha separado.

De ello debemos concluir, en la explicación teórica de la *conversión de los elementos* y de su unión indisoluble al estado de elixir, que la sal es el único instrumento de una armonía duradera, la instigadora de una paz estable y fecunda en resultados felices. Y este mediador pacífico, no contento con intervenir sin cesar durante la elaboración lenta, tumultuosa y caótica de nuestra mixtura, aún contribuye, con su propia sustancia, a nutrir y fortificar el cuerpo nuevamente formado. Imagen del Buen Pastor, que da su vida por sus ovejas, la sal filosófica, una vez ha terminado su cometido, muere a fin de que nuestro joven monarca pueda vivir, crecer y extender su voluntad soberana sobre toda la naturaleza metálica.

Artesón 2. - La humedad ha roído la placa de fondo y la ha privado del relieve que tenía antaño. Las rugosidades imprecisas y rudas que subsisten aún podrían pertenecer a algunos vegetales. La inscripción ha sufrido mucho. Algunas letras tan sólo han podido resistir los malos tratos del tiempo:

.M.RI...V.RV...

Con tan pocos elementos es imposible reconstruir la frase. Sin embargo, según la obra *Paysages et Monuments du Poitou* que ya hemos citado, los vegetales serían espigas de trigo y la inscripción debería leerse

.MIHI.MORI.LVCRVM.

La muerte es lucro para mi. Se trata, de una alusión a la necesidad de la mortificación y de la descomposición de nuestra simiente mineral. Pues del mismo modo que el grano de trigo no podría germinar, producir y multiplicarse si la putrefacción no lo hubiera licuado previamente en la tierra, también es indispensable provocar la disgregación del *rebis* filosofal en el que está incluida la semilla para generar un nuevo ser de naturaleza parecida, pero susceptible de aumentar por si mismo, tanto en peso y volumen como en poder y virtud. En el centro del compuesto, el espíritu encerrado, vivo, inmortal y siempre presto a manifestar su acción, no aguarda más que la descomposición del cuerpo y la dislocación de sus partes para trabajar en la depuración y, después, en la refección de la sustancia modificada y clarificada con la ayuda del fuego.

Es, pues, la materia. grosera aún, del mercurio filosófico, la que habla en el epígrafe *Mihi mori lucrum*. No sólo la muerte le asegura el beneficio físico de una envoltura corporal mucho más noble que la primera, sino que, por añadidura, le procura una energía vital que no poseía, y la facultad generadora de la que una mala constitución la había privado hasta entonces.

Tal es la razón por la que nuestro adepto, a fin de dar una imagen sensible de la regeneración hermética por la muerte del compuesto, ha hecho esculpir espigas bajo la divisa parabólica de este pequeño tema.

Artesón 3. - Surgiendo de nubes espesas, una mano cuyo antebrazo aparece ulcerado sostiene una rama de olivo. Este blasón, de carácter mórbido, tiene por enseña:

.PRVDENTI.LINITVR.DOLOR.

El sabio sabe calmar su dolor. La rama de olivo, símbolo de paz y concordia, señala la unión perfecta de los elementos generadores de la piedra filosofal. Y esta piedra, por los conocimientos ciertos que aporta y por las verdades que revela al filósofo, le permite dominar los sufrimientos morales que afectan a los otros hombres, y vencer los dolores físicos suprimiendo la causa y los efectos de gran número de enfermedades.

La elaboración misma del elixir le demuestra que la muerte, transformación necesaria, pero no aniquilación real, no debe afligirlo. Muy al contrario, el alma, liberada de la carga corporal, goza, en plena expansión, de una maravillosa independencia, toda

bañada de esta luz inefable, accesible sólo a los espíritus puros. Sabe que las fases de vitalidad material y de existencia espiritual se suceden unas y otras según las leyes que rigen su ritmo y sus periodos. El alma sólo abandona su cuerpo terrestre para animar otro nuevo. El anciano de ayer es el niño de mañana. Los desaparecidos se vuelven a hallar, los extraviados se aproximan y los muertos renacen. Y la atracción misteriosa que liga entre sí a los seres y las cosas de evolución semejante, reúne, sin que lo sepan a los que todavía viven y a los que ya no están. Para el iniciado no existe en absoluto separación verdadera y total, y la simple ausencia no puede producirle angustia. A los objetos de sus afectos los reconocerá con facilidad, aunque revestidos de una envoltura distinta, porque el espíritu, de esencia inmortal y dotado de memoria eterna, sabrá hacérselos discernir...

Estas certidumbres, materialmente controladas a lo largo del trabajo de la Obra, le aseguran una serenidad moral indefectible, la calma en mitad de las agitaciones humanas, el menosprecio de los goces mundanos, un estoicismo resuelto y, sobre todo, ese poderoso consuelo que le otorga el conocimiento secreto de sus orígenes y de su destino.

En el plano físico, las propiedades medicinales del elixir colocan a su feliz poseedor al abrigo de las taras y las miserias fisiológicas. Gracias a él, el sabio sabe apaciguar su dolor. Batsdorff(36) asegura que cura todas las enfermedades externas del cuerpo, como úlceras, escrófulas, lobanillos, parálisis, heridas y otras muchas afecciones, disuelto en un licor a propósito y aplicado en el mal mediante un lienzo empapado del licor. Por su parte, el autor de un manuscrito alquímico miniado(37) ensalza igualmente las elevadas virtudes de la medicina de los sabios. «El elixir -escribe- es una ceniza divina, más milagrosa que otra cualquiera, y se reparte como se quiere, según la necesidad que presenta, y no rechaza a nadie, tanto para la salud del cuerpo humano y el alimento de esta vida caduca y transitoria, como para la resurrección de los cuerpos metálicos imperfectos... En verdad, sobrepasa a todas las tríacas y medicinas más excelentes que los hombres hayan podido hacer, por sutiles que sean. Convierte al hombre que lo posee en feliz, serio, próspero, notable, audaz, robusto y magnánimo.» Finalmente, Jacques Tesson(38) da el los recién convertidos consejos sabios acerca del empleo del *bálsamo universal*. «Hemos hablado -dice el autor dirigiéndose al objeto del arte- del fruto de bendición salido de ti. Ahora, diremos cómo es preciso aplicarte. Eres para socorrer a los pobres y no para las pompas mundanas; para curar a los enfermos necesitados y no para los grandes y poderosos de la Tierra. Pues debemos prevenirnos de a quién damos y saber a quién debemos aliviar en las calamidades y enfermedades que afligen a la especie humana. No administres este poderoso medio sino por una inspiración de Dios que lo ve todo, lo conoce todo y lo ordena todo.»

Artesón 4. - He aquí, ahora, uno de los símbolos mayores de la Gran Obra: la figura del círculo gnóstico formado por el cuerpo de la serpiente que se devora la cola, y que tiene por divisa la palabra latina:

.AMICITIA.

La amistad. La imagen circular es, en efecto, la expresión geométrica de la unidad, de la afinidad, del equilibrio y de la armonía. Todos los puntos de la circunferencia son equidistantes del centro y están en estrecho contacto los unos con los otros, y realizan un orbe continuo y cerrado que no tiene comienzo y no puede tener fin, lo mismo que Dios en la metafísica, el infinito en el espacio y la eternidad en el tiempo.

Los griegos llamaban a esta serpiente *Ouroboros*, de las palabras **ουρα**, *cola*, y **βορος**, *devorador*. En la Edad Media se la asimilaba al dragón y se le imponía una actitud y un valor esotéricos semejantes a los de la serpiente helénica. Tal es la razón de las asociaciones de reptiles, naturales o rabiosos, que se encuentran casi siempre en los viejos autores. *Draco aut serpens qui caudam devoravit; serpens aut lacerta viridis quae propriam caudam devoravit*, etc., escriben con frecuencia. En los monumentos, por otra parte, el dragón, que permite más movimiento y pintoresquismo en la composición decorativa, parece agrandar más a los artistas, y a él lo representan de preferencia. Puede vérselo en la portada norte de la iglesia de Saint-Armel, en Ploermel (Morbihan), donde muchos dragones adosados a los planos inclinados de los gabletes forman rueda mordiéndose la cola. La célebre sillería del coro de Amiens ofrece también una curiosa figura de dragón con cabeza de caballo y cuerpo alado terminado por una cola decorativa cuya extremidad devora el monstruo.

Dada la importancia de este emblema -es, con el *sello de Salomón*, el signo distintivo de la Gran Obra-, su significado sigue siendo susceptible de interpretaciones varias. Jeroglífico de unión absoluta, de indisolubilidad de los cuatro elementos y de los dos principios devueltos a la unidad en la piedra filosofal, esta universalidad permite su uso y atribución a las diversas fases de la Obra, puesto que todas se encaminan a la misma meta y están orientadas a la unión, la homogeneidad de las naturalezas primarias y la mutación de su antipatía nativa en amistad sólida y estable. Por regla general, la cabeza del dragón o del *Ouroboros*: señala la parte fija, y su cola, la parte volátil del compuesto. Así lo entiende el comentarista de Marc Fra Antonio(39): «Esta tierra -dice al hablar del azufre-, por su sequedad ígnea y congénita, atrae hacia sí su propia humedad y la consume, y a causa de esto es comparada al dragón que devora su cola. Por lo demás, no atrae ni asimila a sí su humedad sino porque es de su misma naturaleza.» Otros filósofos le destinan para una aplicación distinta, de lo que es testigo Linthaut(40), que lo relaciona con los periodos coloreados: «Hay -escribe- tres colores principales que se deben mostrar en la Obra: el negro, el blanco y el rojo. La negrura, primer color, es llamada por los antiguos dragón venenoso cuando dicen: el dragón devorará su propia cola.» El esoterismo es equivalente en el *Muy precioso don de Dios*, de Jorge Aurnch. David de Planis Campy, más alejado de la doctrina, no ve en ello más que una versión de las cohobaciones espagíricas.

En cuanto a nosotros, siempre hemos entendido el *Ouroboros* como un símbolo

completo de la obra alquímica y de su resultado. Pero cualquiera que sea la opinión de los sabios de nuestra época acerca de esa figura, puede estarse seguro, cuando menos, de que todos los atributos de Dampierre, colocados bajo la égida de la serpiente que se muerde la cola se refieren exclusivamente a la Gran Obra y presentan un carácter particular, conforme a las enseñanzas secretas de la ciencia hermética.

Artesón 5.- Otro tema desaparecido y del que nada puede descifrarse. Algunas letras incoherentes aparecen tan sólo en la calcárea disgregada:

...CO.PIA...

Artesón 6.- Una gran estrella de seis rayos resplandece sobre las ondas de un mar en movimiento. Por encima de ella, la banderola lleva, grabada esta divisa latina cuya primera palabra se halla escrita en español:

.LVZ.IN.TENEBRIS.LVCET.

La luz brilla en las tinieblas. Sin duda causará sorpresa que tomemos por olas lo que otros piensan que son nubes. Pero estudiando la manera como el escultor representa en otros lugares el agua y las nubes, pronto se tendrá la convicción de que no hay por nuestra parte error, desidia o mala fe. Con esta estrella de mar, sin embargo, el autor de la imagen no pretende figurar la asteria común, que no posee más que cinco brazos radiales mientras que la nuestra está provista de seis ramas distintas. Debemos ver aquí, pues, la indicación de un *agua estrellada* que no es otra cosa que nuestro mercurio preparado, nuestra Virgen madre y su simbolo, *Stella maris*, mercurio obtenido en forma de agua metálica blanca y brillante que los filósofos denominan *astro* (del griego **αστηρ**, *brillante, reluciente*). Así, el trabajo del arte hace manifiesto y exterior lo que antes se encontraba difuso en la masa tenebrosa, grosera y vil del sujeto primario. Del caos oscuro hace surgir la luz tras haberla reunido, y esta luz brilla desde ahora en las tinieblas como una estrella en el cielo nocturno. Todos los químicos han conocido y conocen este sujeto, aunque muy pocos saben extraerle la quintaesencia radiante, tan fuertemente hendida en la terrestreidad y opacidad del cuerpo. Por ello, Filaleteo(41) recomienda al estudiante que no menosprecie *la signatura astral*, reveladora del mercurio preparado. «Ten cuidado -le dice- de regular tu camino según la *estrella del Norte* que nuestro imán hará aparecer ante ti. Entonces, el sabio se regocijará, pero el alocado, en cambio, considerará el hecho como de poca monta. No aprenderá la sabiduría, e incluso mirará sin comprender su valor ese polo central hecho de líneas entrecruzadas, marca maravillosa del Todopoderoso.»

En extremo intrigado por esta estrella, cuya importancia y significado no alcanzaba a explicarse, Hoefler(42) se dirigió a la cábala hebrea. «Iesod (יְסוֹד) -escribe- significa a la vez *fundamento* y *mercurio*, porque el mercurio es el fundamento del arte trasmutatorio. La naturaleza del mercurio viene indicada por los nombres **אֱמֶם** (Dios

vivo), cuyas letras dan como resultado, por adición entre sí de sus valores numéricos, 49, que es el mismo que resulta de las letras ככר (cocaf), estrella. Pero, ¿qué sentido cabe atribuir a la palabra ככרה? Escuchemos a la cábala: «El carácter del verdadero mercurio consiste en cubrirse, por la acción del calor, con una película que se aproxima más o menos al color del oro, y esto puede hacerse “incluso en el espacio de una sola noche”: Tal es el misterio que indica la palabra ככר, *estrella*.» Esta exégesis no nos satisface. Una película del color que sea, en nada se parece a las irradiaciones estrelladas, y nuestros propios trabajos nos garantizan una signatura efectiva que presenta todos los caracteres geométricos y regulares de un astro perfectamente dibujado. También preferimos el lenguaje, menos químico, pero más verdadero, de los maestros antiguos a esta descripción cabalística del óxido rojo de hidrargirio. «Tiene la propiedad de la luz -dice el autor de una obra célebre(43)- de no poder aparecer a nuestros ojos sin estar revestida de algún cuerpo, y es preciso que ese cuerpo sea también apropiado para recibir la luz. Allá, pues, donde está la luz, debe estar necesariamente el vehículo de esa luz. He aquí el medio más fácil para no errar. Busca, pues, con la luz de tu espíritu la luz que está envuelta en tinieblas, y aprende de ello que el sujeto más, vil de todos según los ignorantes es el más noble según los sabios.» En una narración alegórica concerniente a la preparación del mercurio, Trismosin(44) es más categórico aún; afirma, como nosotros, la realidad visual del *sello hermético*. «Al romper el día -dice nuestro autor-, se vio salir por encima de la persona del rey *una estrella muy resplandeciente, y la luz del día iluminó las tinieblas*.» En cuanto a la naturaleza mercurial del soporte de la estrella (que es el *cielo de los filósofos*), Nicolas Valois(45) nos la da a entender con claridad en el pasaje siguiente: «Los sabios -dice- llaman su *mar* a la Obra entera, y a partir del momento en que el cuerpo es reducido a agua, de la que se compuso primariamente, aquélla es llamada *agua de mar* porque se trata en verdad de un mar en la que muchos sabios navegantes han naufragado por no tener ese *astro* como guía, que no faltara jamás a quienes lo han conocido una vez. Esta estrella conducía a los sabios al nacimiento del Hijo de Dios, y ella misma nos hace asistir al nacimiento de este joven rey.» Finalmente, en su *Cathécisme ou Instruction pour le grade d'Adepté*, anexo a su obra titulada *L'Etoile flamboyante*, el barón Tschoudy nos informa de que el astro de los filósofos se llamaba así entre los masones. «La naturaleza -dice- no es en absoluto visible aunque actúe visiblemente, pues no es más que un espíritu volátil que hace su oficio en los cuerpos y que está animado por el espíritu universal que conocemos, en masonería vulgar, bajo el respetable emblema de la estrella *flameante*.»

Artesón 7. - Al pie de un árbol cargado de frutos, una mujer planta en la tierra muchos carozos. En la filacteria, una de cuyas extremidades arranca del tronco y la otra se desarrolla del personaje, se lee esta frase latina:

.TV.NE.CEDE.MALIS.

No cedas a los errores. Se trata de un estímulo para perseverar en la vía seguida y en el método empleado que da nuestro filósofo al buen artista, el cual se complace en imitar ingenuamente a la simple naturaleza más bien que a perseguir vanas quimeras.

Los antiguos designaban a menudo la alquimia con el nombre de *agricultura celeste*, porque ofrece, en sus leyes, en sus circunstancias y en sus condiciones la más estrecha relación con la agricultura terrestre.

Apenas hay autor clásico que no tome sus ejemplos y establezca sus demostraciones sobre los trabajos campestres. La analogía hermética aparece así fundada en el arte del cultivador. Al igual que es preciso un grano para obtener una espiga *-nisi granum frumenti-*, es indispensable tener en primer lugar la semilla metálica, a fin de multiplicar el metal. Pues bien; cada fruto lleva en sí su semilla, y todo cuerpo, cualquiera que sea, posee la suya. El punto delicado, que Filaleteo llama el eje del arte, consiste en saber extraer del metal o del mineral esta semilla primera. Es la razón por la cual el artista debe, al comienzo de su obra, descomponer por entero lo que ha sido reunido por la Naturaleza., pues «quienquiera ignore el medio de destruir los metales, ignora, asimismo, el de perfeccionarlos». Habiendo obtenido las cenizas del cuerpo, éstas serán sometidas a la calcinación, que quemará las partes heterogéneas, adustibles, y dejará la *sal central*, semilla incombustible y pura que la llama no puede vencer. Los sabios le han aplicado los nombres de *azufre*, *primer agente* u *oro filosófico*.

Pero todo grano capaz de germinar, de crecer y de fructificar reclama una tierra propicia. El alquimista tiene necesidad, a su vez, de un terreno apropiado para la especie y la naturaleza de su semilla. También aquí debería recurrir tan sólo al reino mineral. Ciertamente, este segundo trabajo le costará más fatiga y tiempo que el primero. Y ello también concuerda con el arte del cultivador. ¿Acaso no vemos todos los cuidados de este último dirigidos hacia una exacta y perfecta preparación del suelo? Mientras que las siembras se efectúan con rapidez y sin gran esfuerzo, la tierra, por el contrario, exige muchas labores, una justa proporción de abono, etc., trabajos éstos penosos y de gran esfuerzo cuya analogía se encuentra en la Gran Obra filosofal.

Que los verdaderos discípulos de Hermes estudien, pues, los medios simples y eficaces capaces de aislar el mercurio metálico, madre y nodriza de esta semilla de la que nacerá nuestro embrión; que se apliquen a purificar este mercurio y a exaltar sus facultades, a semejanza del campesino que aumenta la fecundidad del *humus* aireándolo con frecuencia e incorporándole los productos orgánicos necesarios. Sobre todo, que desconfíen de los procedimientos sofisticados, fórmulas caprichosas para uso de los ignorantes o los ávidos. Que interroguen la Naturaleza, observen la forma en que opera, sepan discernir cuáles son sus medios y se ingenien para imitarla de cerca. Si no se dejan desanimar y no ceden lo más mínimo a los errores, extendidos profusamente incluso en los mejores libros, sin duda acabarán por ver el éxito coronar sus esfuerzos. Todo el arte se resume en descubrir la *semilla*, *azufre* o *núcleo metálico*, arrojarla en una tierra específica o *mercurio*, y, luego, en someter estos elementos al fuego, según un régimen

de cuatro temperaturas crecientes que constituyen las cuatro estaciones de la Obra. Pero el gran secreto es el del mercurio, y en vano se buscará su operación en las obras de los más célebres autores. También es preferible ir de lo conocido a lo desconocido por el método analógico, si se desea aproximarse a la verdad sobre una materia que ha constituido la desesperación y ha causado la ruina de tantos investigadores más entusiastas que profundos.

Artesón 8. - Este bajo relieve lleva tan sólo la imagen de un escudo circular y la exclamación histórica de la madre espartana:

.AVT.HVNC.AVT.SVPER.HVNC.

O con él o sobre él. La Naturaleza se dirige aquí al hijo de la ciencia que se dispone a emprender la primera operación. Hemos dicho ya que esta manipulación, en extremo delicada, implica un peligro real, pues el artista debe provocar al viejo dragón, guardián del vergel de las Hespérides, obligarlo a combatir y, luego, matarlo sin piedad, si no quiere convertirse en su víctima. Vencer o morir, tal es el sentido velado de la inscripción. Nuestro campeón, pese a su valor, deberá actuar con la mayor prudencia, pues el porvenir de la Obra y su propio destino dependen de este primer éxito.

La figura del escudo -en griego **ασπις**, *abrigo, protección, defensa*- indica la necesidad de un arma defensiva. En cuanto al arma de ataque, deberá emplear la lanza -**λογχη**, *suerte, destino*- o el estoque -**διαληψις**, *separación*-. A menos que prefiera recurrir al medio del que se sirvió Belerofonte, que cabalgó sobre Pegaso para dar muerte a la Quimera. Los poetas imaginan que hundió profundamente en la garganta del monstruo una jabalina de madera endurecida al fuego y reforzada de plomo. La Quimera, irritada, vomitaba llamas, y entonces el plomo se fundió y fluyó hasta las entrañas de la bestia, y este simple artificio pronto dio cuenta de ella.

Llamamos principalmente la atención del principiante sobre la lanza y el escudo, que son las mejores armas que puede utilizar el caballero experto y seguro de sí, y que figurarán, si sale victorioso del combate, en su escudo simbólico, asegurándole la posesión de nuestra *corona*.

Así, de *labrador* se convierte en *heraldo* (**χηρυξ**, de donde procede, en griego, **χηρυχοφορος**, *el que lleva el caduceo*). Otros del mismo coraje y de fe ardiente, más confiados en la misericordia divina que seguros de sus propias fuerzas, abandonaron la espada, la lanza y el sable por la *cruz*. Éstos vencieron aún mejor, pues el dragón, material y demoníaco, jamás resistió a la efigie espiritual y todopoderosa del Salvador, al signo inefable del Espíritu y de la Luz encarnados: *In hoc signo vinces*.

Al sabio, se dice, le bastan pocas palabras, y nosotros estitbamos haber hablado lo suficiente para quienes deseen tomarse la molestia de comprendernos.

Artesón 9. - Una flor campestre que tiene aspecto de amapola recibe la luz del sol que brilla encima de ella. Este bajo relieve ha sufrido a causa de condiciones atmosféricas

desfavorables o, tal vez, de la mala calidad de la piedra. La inscripción que adornaba una banderola cuya huella aún se ve está por completo borrada. Como hemos analizado con anterioridad un tema semejante (serie II, artesón 1), y dado que este motivo es susceptible de muchas y muy diferentes interpretaciones, guardaremos silencio por temor a posible error, dada la ausencia de su divisa particular.

VIII

Quinta serie (lám. XXXII).

Artesón 1. - Un vampiro cornudo, velludo, provisto de alas membranosa, nervudas y provistas de garras, y con los pies y manos en forma también de garras, aparece representado en cucullas. La inscripción pone en boca de este personaje de pesadilla los siguientes versos en español:

**.MAS.PENADO.MAS.PERDIDO.
.Y.MENOS.AREPANTIDO.**

Este diablo, imagen de torpeza material opuesta a la espiritualidad, es el jeroglífico de la primera sustancia mineral, tal como se encuentra en los yacimientos metalíferos a donde los mineros van a arrancarla. Se la veía en otro tiempo representada, bajo la figura de Satán, en Notre-Dame de París, y los fieles, en testimonio de menosprecio y aversión, iban a apagar sus cirios introduciéndoselos en la boca, que mantenía abierta. Para el pueblo era *maistre Pierre du Coignet, la maitresse pierre du coin* (la piedra maestra del rincón), es decir, nuestra piedra angular y el bloque primitivo sobre el que está edificada toda la Obra.

Hay que convenir en que para ser simbolizado con apariencias deformes y monstruosas –dragón, serpiente, vampiro, diablo, tarasca, etc.-, este desdichado sujeto debe haber sido muy poco favorecido por la Naturaleza. En realidad, su aspecto nada tiene de seductor. Negro, cubierto de láminas escamosas a menudo revestidas de puntos rojos o de envoltura amarilla, friable y deslucida, de olor fuerte y nauseabundo que los filósofos definen *toxicum e venenum*, mancha los dedos cuando se toca y parece reunir todo cuanto puede desagradar. Sin embargo, se trata de esa primitiva *materia de los sabios*, vil y despreciada por los ignorantes, que es la única dispensadora del *agua celeste*, nuestro primer mercurio y el gran alkaest(46). Es el *leal servidor* y la *sal de la tierra* que Madame Hillel Erlanger llama *Gilly* y que hace triunfar a su dueño del dominio de *Vera*(47). También se ha llamado *disolvente universal* no porque sea capaz de resolver todos los cuerpos de la Naturaleza -lo cual han creído algunos equivocadamente -, sino porque lo puede todo en ese pequeño universo que es la Gran Obra. En el siglo XVII, época de discusiones apasionadas entre químicos y alquimistas acerca de los principios de la antigua ciencia, el disolvente universal fue objeto de ardientes controversias. J.-H.

Pott(48), que se aplicó a reconstituir las numerosas fórmulas de menstros y se esforzó por dar de ellas un análisis razonado, nos aporta, sobre todo, la prueba de que ninguno de sus inventores comprendió lo que los adeptos entienden por su disolvente. Aunque éstos afirmen que nuestro mercurio es metálico y homogéneo a los metales, la mayor parte de los investigadores se han obstinado en extraerlo de materias más o menos alejadas del reino animal. Algunos creían prepararlo saturando de espíritu volátil orinoso (amoníaco) un ácido cualquiera, y hacían circular a continuación esa mezcla. Otros exponían al aire orina espesada, con objeto de introducir en ella el espíritu aéreo, etc. Becker (*Physica subterranea, Francofurti*, 1669) y Bohn (*Epístola acerca de la insuficiencia del ácido y del álcali*) piensan que «el alkaest es el principio mercurial más puro que se retira del mercurio o de la sal marina por procedimientos particulares». Zobel (*Margarita medicinalis*) y el autor del *Lullius redivivus* preparan su disolvente saturando sal amoniacal (ácido clohídrico) con espíritu de tártaro (tartrato de potasio) y tártaro crudo (carbonato potásico impuro). Hoffman(49) y Poterius volatilizan la sal de tártaro disolviéndola primero en agua, exponiendo el licor a la putrefacción en una vasija de madera de encina, y, luego, sometiendo a la sublimación la tierra que se ha precipitado. «Un disolvente que deja muy atrás a los otros -asegura Pott- es el precipitado que resulta de la mezcla del sublimado corrosivo y de la sal amoniacal. Quienquiera que sepa emplearlo como es debido, podrá considerarlo como un verdadero *alkaest*.» Le Févre, Agricola, Robert Fludd, de Nuysement, Le Breton, Etmuller y otros más prefieren el espíritu de rocío, así como los extractos análogos preparados «con las lluvias de tempestad o con la película grasa que sobrenada las aguas minerales.» Finalmente, según Lenglet-Dutresnoy(50), Olaüs Borrichius (*De Origine Chemicæ et conspectus Chemicorum celebriorum, num. XIV* «señala que el capitán Thomas Parry, inglés, ha visto practicar en 1662 ésta misma ciencia (la alquimia) en Fez, en Berberia, y que el gran *alcahest*, primera materia de todos los filósofos, es conocido desde hace largo tiempo en África por los más hábiles artistas mahometanos».

En resumen, todas las recetas del alkaest propuestas por los autores y que se refieren, sobre todo, a la forma líquida atribuida al *disolvente universal* son inútiles si no falsas, y buenas sólo para la espagiria. Nuestra materia prima es sólida, y el mercurio que proporciona se presenta siempre bajo el aspecto salino y con una consistencia dura. Y esta sal metálica como muy justamente dice Bernardo Trevisano, se extrae de la *magnesia* «por reiterada destrucción de ésta, resolviendo y sublimando». A cada operación, el cuerpo se fragmenta, se disgrega poco a poco, sin reacción aparente, abandonando gran cantidad de impurezas. El extracto, purificado por sublimaciones, pierde igualmente partes heterogéneas, de tal suerte que su virtud se halla condensada al fin en una débil masa, de volumen y peso inferiores a los del sujeto mineral primitivo. Ello es lo que justifica muy exactamente axioma español, pues cuanto más numerosas son las reiteraciones, más se perjudica al cuerpo roto y dissociado. Y menos ocasión de arrepentirse tiene la quintaesencia que proviene de aquél; por el contrario, aumenta en

fuerza, en pureza y en actividad. Por ello mismo, nuestro vampiro adquiere el poder de penetrar los cuerpos metálicos, de atraer su azufre o su verdadera sangre, y permite al filósofo asimilarlo al vampiro nocturno de las leyendas orientales.

Artesón 2.- Una corona hecha de hojas y frutos: manzanas, peras, membrillos, etc., está atada con cintas cuyos nudos aprietan igualmente cuatro ramitas de laurel. El epígrafe que lo encuadre nos enseña que *nadie lo obtendrá si no cumple las leyes del combate*:

**.NEMO.ACCIPIT.
.QVI.NON.LEGITIME.CERTAVERIT.**

Monsieur Lóuis Audiat ve en este tema una corona de laurel, lo cual no debería sorprendernos: su observación es a menudo imperfecta y el estudio del detalle apenas lo preocupa. En realidad, no se trata ni de la hiedra con la que se coronaba a los poetas antiguos, ni del laurel dulce en la frente de los vencedores, ni de la palma, cara a los mártires cristianos, ni del mirto, la viña o el olivo de los dioses; se trata, simplemente, de la corona fructífera del sabio. Sus frutos señalan la abundancia de los bienes terrestres, adquirida por la práctica hábil de la *agricultura celeste*, para provecho y utilidad. Hay algunas ramitas de laurel, de relieve tan poco acusado que apenas se las distingue, y son en honor del laborioso. Y, sin embargo, esta guirnalda rústica, que la sabiduría propone a los investigadores sabios y virtuosos no se deja conquistar fácilmente. Nuestro filósofo nos lo dice sin ambages: rudo es el combate que el artista debe librar a los elementos si quieren triunfar de la gran prueba. Como el caballero errante, le es preciso orientar su marcha hacia el misterioso jardín de las Hespérides y provocar al horrible monstruo que impide la entrada en él. Tal es, para permanecer en la tradición, el lenguaje alegórico por el cual los sabios entienden revelar la primera y más importante de las operaciones de la Obra. En verdad, no es el alquimista en persona quien desafía y combate al dragón hermético, sino otra bestia igualmente robusta, encargada de representarlo y a la que el artista, haciendo el papel de espectador prudente, sin cesar dispuesto a intervenir, debe animar, ayudar y proteger. Él es el maestro de armas de este duelo extraño y sin piedad. Pocos autores han hablado de este primer encuentro y del peligro que implica. Que nosotros sepamos, Cyliani es, ciertamente, el adepto que ha llevado más lejos la descripción metafórica que da del asunto. Sin embargo, en ninguna parte hemos descubierto una narración tan detallada, tan exacta en sus imágenes, tan cercana de la verdad y de la realidad como la del gran filósofo hermético de los tiempos modernos: De Cyrano Bergerac. No es bastante conocido este hombre genial cuya obra, mutilada adrede, debía, sin duda, abarcar toda la extensión de la ciencia. En cuanto a nosotros, apenas precisamos del testimonio de Monsieur de Sercy(51), que afirma que De Cyrano «recibió del Autor de la Luz y de ese Maestro de las Ciencias (Apolo) luces que nada puede oscurecer, conocimientos a los que nadie puede llegar», para reconocer en él a un verdadero y poderoso iniciado.

De Cyrano Bergerac pone en escena a dos seres fantásticos que figuran los principios *Azufre* y *Mercurio* nacidos de los cuatro elementos primarios: la *Salamandra* sulfurosa, que se complace en medio de las llamas, simboliza el aire y el fuego del cual el *azufre* posee la sequedad y el ardor ígneo, y la *Rémora*, campeón mercurial, heredero de la tierra y del agua por sus cualidades frías y húmedas. Estos nombres están escogidos a propósito y nada deben al capricho ni a la fantasía. **Σαλαμανδρα**, en griego, aparece formado por **σαλ**, anagrama de **αλς**, sal, y de **μανδρα**, *establo*. Es *la sal de establo*, *la sal de orina* de los nitrales artificiales, el *salitre* de los viejos espagiristas -*sal petri*, sal de piedra- que también designaban con el epíteto de *Dragón*. Rémora, en griego **Εχηνις**, es el famoso pez que pasaba por detener (según algunos) o dirigir (según otros) los navíos que navegaban por los mares boreales, sometidos a la influencia de la *Estrella del Norte*. Es el echeneis del que habla el Cosmopolita, el *delfin* real que los personajes del *Mutus Liber* se esfuerzan por capturar, el que representa la estufa alquímica de P.-F. Pfau del museo de Winlerthur (cantón de Zurich, Suiza), el mismo que acompaña y pilota, en el bajo relieve de la fuente del Vertbois, el navío cargado con una enorme piedra tallada. El *echeneis* es *el piloto de la onda viva*, nuestro mercurio, el amigo fiel del alquimista, el que debe absorber el *fuego secreto*, la energía ígnea de la *salamandra* y, en fin, mantenerse estable, permanente, siempre victorioso bajo la salvaguardia y la protección de su maestro. Estos dos principios, de naturalezas y tendencias contrarias, de complejión opuesta manifiestan entre sí una antipatía y una aversión irreductibles. En presencia uno del otro, se atacan furiosamente, se defienden con aspereza y el combate, sin tregua ni cuartel, no cesa sino por la muerte de uno de los antagonistas. Tal es el duelo esotérico, espantoso pero real, que el ilustre De Cyrano(52) nos narra en estos términos:

«Caminé aproximadamente el espacio de cuatrocientos estadios, al final de los cuales advertí, en mitad de una campiña muy grande, cómo dos bolas que, tras haber girado una en torno a la otra durante mucho tiempo ruidosamente, se acercaban y, luego, retrocedían. Y observé que cuando se producía el encuentro se oían aquellos grandes golpes, pero a fuerza de caminar más adelante reconocí que lo que de lejos me habían parecido dos bolas eran dos animales, uno de los cuales, aunque redondo por debajo formaba un triángulo por en medio, y su cabeza, muy elevada, con su roja cabellera que flotaba hacia atrás, se agudizaba en forma de pirámide, su cuerpo aparecía agujereado como una criba, y a través de esos orificios menudos que le servían de poros, veíanse deslizarse llamas que parecían cubrirlo con un plumaje de fuego.

«Paseándome por los alrededores, me encontré con un anciano muy venerable que contemplaba este famoso combate con tanta curiosidad como yo. Me hizo signo de acercarme, obedecí y nos sentamos el uno junto al otro...

«He aquí cómo me habló: “En este globo donde estamos se venían los bosques muy claros a causa del gran número de *bestias de fuego* que los desolan, sin los animales *carámbanos*, que todos los días, a ruegos de sus amigas las selvas, acuden a curar a los

árboles enfermos. Digo curar porque apenas con su boca helada han soplado sobre los carbones de esta peste, la extinguen.

«”En el mundo de la Tierra, de donde vos y yo somos, la *bestia de fuego* se llama *salamondra*, y el animal *carámbano* es conocido por el nombre de *rémora*. Pues sabréis que las rémoras habitan hacia la extremidad del polo, en lo más profundo del mar Glacial, y que la frialdad evaporada de esos peces, a través de sus escamas, es lo que hace helar en esos parajes el agua de mar aunque sea salada...

«”Esta agua estigia, con la cual se envenenó al gran Alejandro, y cuya frialdad petrificó sus entrañas, era orines de uno de estos animales... Esto, por lo que se refiere a los animales carámbanos.

«”Pero en cuanto a las *bestias de fuego*, habitan en la tierra, bajo montañas de betún encendido, como el Etna, el Vesubio y el Cabo Rojo. Estas prominencias que veis en la garganta de éste, que proceden de la inflamación de su hígado son..."

«Después de esto, permanecemos sin hablar para prestar atención a ese famoso duelo. La salamandra atacaba con mucho ardor, pero la rémora se sostenía impenetrablemente. Cada acometida que se propinaban engendraba un trueno, como sucede en los Mundos de aquí alrededor, donde el encuentro de una nube cálida con una fría excita el mismo ruido. De los ojos de la salamandra surgía, a cada mirada de cólera que dirigía a su enemigo, una luz roja a causa de la cual el aire parecía inflamado. Al volar, sudaba aceite hirviendo y orinaba ácido nítrico. La rémora, por su parte, corpulenta, pesada y cuadrada, mostraba un cuerpo completamente escamoso de carámbanos. Sus anchos ojos parecían dos platillos de cristal, y sus miradas tenían una luminosidad que pasmaba de frío, hasta el punto de que sentía temblar el invierno en cada miembro de mi cuerpo hacia el que se dirigía. Si se me ocurría colocar la mano delante, se me entumecía; el mismo aire, a su alrededor, contagiado de su rigor, espesábase en nieve; la tierra se endurecía bajo sus pasos, y yo podía contar las huellas de la bestia por el número de sabañones que me salieron cuando caminaba por encima de aquéllas.

«Al comienzo del combate, la salamandra, a causa de la vigorosa contención de su primer ardor, había hecho sudar a la remora, pero a la larga, este sudor se enfrió y esmaltó toda la llanura de una costra de hielo tan resbaladiza, que la salamandra no podía acercarse a la rémora sin caerse. El filósofo y yo nos dimos cuenta de que a fuerza de caerse y levantarse tantas veces, se había fatigado, pues los estallidos de trueno, antes tan espantosos, a que daba lugar el choque con que embestía a su enemiga, ya no eran más que el ruido sordo de estos golpecitos que marcan el fin de una tempestad, y este ruido sordo, amortiguado poco a poco, degeneró en un bufido semejante al de un hierro al rojo que se sumerge en agua fría. Cuando la rémora comprendió que el combate tocaba a su fin por el debilitamiento del choque a causa del cual ella se sentía apenas quebrantada, se levantó sobre un ángulo de su cubo y se dejó caer con todo su peso encima del estómago de la salamandra, con tal éxito que el corazón de la pobre salamandra, donde se había concentrado todo el resto de su ardor, se quebró y dio un

estallido tan espantoso que no sé nada en la Naturaleza que se le pueda comparar. Así murió la *bestia de fuego*, bajo la perezosa resistencia del animal *carámbano*. «Algún tiempo después de que la rémora se hubiese retirado, nos acercamos al campo de batallas, y el anciano, habiéndose untado las manos con la tierra sobre la cual aquélla había caminado, a manera de preservativo contra las quemaduras., agarró el cadáver de la salamandra. “Con el cuerpo de este animal -me dijo- ya no tengo que encender fuego en mi cocina, pues con tal de que este cuerpo esté colgado de mis llares, hará hervir y asar todo cuanto yo coloque en el fogón. En cuanto a los ojos, los guardo cuidadosamente; si estuvieran limpios de las sombras de la muerte, los tomaríais por dos pequeños soles. Los ancianos de nuestro Mundo sabían bien como prepararlos; es lo que llamaban *lámparas ardientes*(53), y sólo se las colgaba en las sepulturas pomposas de las personas ilustres. Nuestros contemporáneos las han encontrado al excavar algunas de esas famosas tumbas, pero su ignorante curiosidad las ha estropeado, pues ellos pensaban encontrar, tras las membranas rotas, ese fuego que veían relucir.”»

Artesón 3. - Una pieza de artillería del siglo XVI aparece representada en el momento del disparo. Está rodeada de una filacteria que lleva esta frase latina;

.SI.NON.PERCVSSERO.TERREBO.

Si no alcanzo a alguien, al menos, aterrorizaré.

Es evidente que el creador del tema entendía hablar en sentido figurado. Comprendemos que se dirija directamente a los profanos, a los investigadores desprovistos de ciencia., incapaces, por consecuencia de comprender estas composiciones, pero que se sorprenderán por su número tanto como por su singularidad e incoherencia. Los modernos sabios tomarán este trabajo antiguo por una obra demencial y al igual que el cañón mal regulado sorprende sólo por su alboroto, nuestro filósofo piensa con razón que si no puede ser comprendido por todos, todos se sorprenderán del carácter enigmático, extraño y discordante que afectan tantos símbolos y escenas inexplicables. También creemos que el aspecto curioso y pintoresco de estas figuras retiene sobre todo la atención del espectador, aunque sin esclarecerlo. Esto es lo que ha seducido a Louis Audiat y a todos los autores que se han ocupado de Dampierre. Sus descripciones no son, en el fondo, sino un rumor de palabras confuses, vanas y sin alcance. Pero aunque nulas para la instrucción del curioso, sin embargo nos aportan el testimonio de que ningún observador, según nuestra opinión, ha sabido descubrir la idea general escondida detrás de estos motivos, ni el elevado alcance de la misteriosa enseñanza que se desprende.

Artesón 4. - Narciso se esfuerza en agarrar, en la charca donde se ha contemplado, su propia imagen, causa de su metamorfosis en flor, *a fin de que pueda revivir gracias a sus aguas que le han ocasionado la muerte:*

.VT.PER.QVAS.PERIIT.VIVERE.POSSIT.AQVAS.

Los narcisos son vegetales con flores blancas o amarillas, y estas flores los han hecho distinguir por los mitólogos y simbolistas. Ofrecen, en efecto, las coloraciones respectivas de los dos azufres encargados de orientar los dos Magisterios. Todos los alquimistas saben que es preciso servirse exclusivamente del *azufre blanco* para la Obra con plata, y del *azufre amarillo* para la Obra solar, evitando con cuidado mezclarlos, según el excelente consejo de Nicolas Flamel, pues resultaría una generación monstruosa, sin porvenir y sin virtud.

Narciso es aquí el emblema del metal disuelto. Su nombre griego, **Ναρκισσος**, proviene de **Ναρχη** o **Ναρχα**, *entorpecimiento, sopor*. Pues bien, los metales reducidos, cuya vida está latente, concentrada, somnolienta, parecen por ello mantenerse en un estado de inercia análogo al de los animales en hibernación o de los enfermos sometidos a la influencia de un *narcótico* (**ναρκωτικός**, de **ναρχη**). También los llamados *muertos*, por comparación con los metales alquímicos que el arte ha reforzado y vitalizado. En cuanto al azufre extraído por el disolvente -el agua mercurial de la charca-, constituye el único representante de Narciso, es decir, del metal dissociado y destruido. Pero al igual que la imagen reflejada por el espejo de las aguas incluye todos los caracteres aparentes del objeto real, asimismo el azufre conserva las propiedades específicas y la naturaleza metálica del cuerpo descompuesto. De manera que este azufre principio, verdadera semilla del metal, encontrando en el mercurio elementos nutritivos vivos y vivificantes, puede generar a continuación un ser nuevo, semejante a él, de esencia superior, sin embargo, y capaz de obedecer a la voluntad del dinamismo evolutivo.

Con razón, pues, Narciso, metal transformado en flor o azufre -pues el azufre, según dicen los filósofos, es la flor de todos los metales- espera volver a hallar la existencia gracias a la virtud particular de las aguas que han provocado su muerte. Si no puede extraer su imagen de la onda que la aprisiona, al menos aquélla le permitirá materializarla en un «doble» en el que hallará conservadas sus características esenciales. Así, lo que causa la muerte de uno de los principios da la vida al otro, puesto que el mercurio inicial, agua metálica viva, muere para suministrar al azufre del metal disuelto los elementos de su resurrección. Por eso los antiguos han afirmado siempre que era preciso *matar al vivo para resucitar al muerto*. La puesta en práctica de este axioma asegura al sabio la posesión del azufre vivo, agente principal de la piedra y de las transformaciones que pueden esperarse de ella. Le permite también realizar el segundo axioma de la Obra: *unir la vida a la vida* uniendo el mercurio *primero nacido de la Naturaleza* a ese azufre activo para obtener el *mercurio de los filósofos*, sustancia pura, sutil, sensible y viva. Tal es la operación que los sabios han reservado bajo la expresión de las *bodas químicas*, del *matrimonio místico del hermano y la hermana* -pues ambos son de la misma sangre y tienen el mismo origen-, de *Gabricio* y de *Beya*, del Sol y de la *Luna*, de *Apolo* y de *Diana*. Este último vocablo ha suministrado a los cabalistas la famosa enseña de *Apolonio de Tiana*, bajo la cual se ha creído reconocer a un pretendido

filósofo, aunque los milagros de este personaje ficticio, de carácter indiscutiblemente hermético, estuvieran, para los iniciados, revestidos con el sello simbólico y consagrados al esoterismo alquímico.

Artesón 5. - El arca de Noé flota sobre las aguas del Diluvio, mientras que, cerca de ella, una barca amenaza con zozobrar. En el cielo de esta representación se leen las palabras

.VERITAS.VINCIT.

La verdad vence. Creemos haber dicho ya que el arca representa, la totalidad de los materiales preparados y unidos bajo los nombres diversos de *compuesto, rebis, amalgama, etc.*, los cuales constituyen propiamente el *principio de la vida* (arché), materia ígnea, base de la piedra filosofal. El griego **αρχη** significa *comienzo, principio, fuente, origen*. Bajo la acción del fuego exterior que excita el fuego interno del *arché*, el compuesto entero se licua y reviste el aspecto del agua, y esta sustancia líquida, que la fermentación agita e hincha, toma, según los autores, el carácter de la inundación diluvial. Al principio amarillenta y fangosa, se le da el nombre de *latón*, que no es otro que el de la madre de Diana y Apolo, *Latona*. Los griegos la llamaban **Λητώ**, de **λητος** en lugar de **ληιτος**, con el sentido jónico de *bien común* (**το ληιτον**), significativa de la envoltura protectora común al doble embrión(54). Señalemos, de pasada, que los cabalitas, por uno de esos juegos de palabras que acostumbran hacer, han enseñado que la fermentación debía hacerse con ayuda de una vasija de madera o, mejor, en un *tonel* cortado en dos, al que aplicaron el epíteto de *recipiente de encina*. Latona, princesa mitológica, se convierte, en el lenguaje de los adeptos, en la *tonelada* o el *tonel*, lo que explica por qué los principiantes llegan a identificar con tanta dificultad la vasija secreta donde fermentan nuestras materias.

Al cabo del tiempo requerido, se ve ascender a la superficie, flotar y trasladarse sin cesar bajo los efectos de la ebullición una delgadísima película en forma de menisco que los sabios han llamado la *isla filosófica*(55), manifestación primera del espesamiento y de la coagulación. Es la isla famosa de *Delos*, en griego **Δηλος**, es decir *aparente, claro, cierto*, la cual asegura un refugio inesperado a Latona huyendo de la persecución de Juno, y llena el corazón del artista de un gozo sin mezcla. Esta isla flotante que Poseidón, de un golpe con un tridente hizo surgir del fondo del mar, es también el arca salvadora de Noé sobre las aguas del Diluvio. *Cum viderem quod aqua sensim crassior* -nos dice Hermes-, *duriorque fieri inciperet, gaudebam; certo enim sciebam, ut invenirem quod querebam*(56).

Progresivamente, y bajo la acción continua del fuego interno, la película se desarrolla, se espesa, gana en extensión hasta recubrir toda la superficie de la masa fundida. La isla moviente queda entonces *fijada*, y este espectáculo da al alquimista la seguridad de que el tiempo del parto de Latona ha llegado. En este momento, el misterio vuelve. Una nube pesada, oscura, lívida, asciende y se exhala de la isla caliente y estabilizada, cubre de

tinieblas esta tierra parturienta, envuelve y disimula todas las cosas con su opacidad, llena el cielo filosófico de *sombras cimerias* (*χυμβευχον*, *vestido de luto*), y en el gran *eclipse del Sol y la Luna* oculta a los ojos el nacimiento sobrenatural de los gemelos herméticos, futuros progenitores de la piedra.

La tradición mosaica narra que Dios, hacia el final del Diluvio, hace soplar sobre las aguas un viento cálido que las evapora y las hace descender de nivel. Las cúspides de las montañas emergen del inmenso manto líquido, y el arca va entonces a posarse en el monte Ararat, en Armenia. Noé abre la ventana de la nave y suelta el cuervo, que es, para el alquimista, y en su minúsculo Génesis, la replica de las sombras cimerias y de esas nubes tenebrosas que acompañan la elaboración oculta de seres nuevos y de cuerpos regenerados.

Mediante estas concordancias y el testimonio material de la labor en sí misma, la verdad se afirma victoriosa, a despecho de los negadores, de los escépticos, de los hombres de poca fe siempre dispuestos a rechazar, en el ámbito

(36) *Le Filet d'Ariadne*, Op. cit. p. 140.

(37) *La Génération et Opération du Grand-Oeuvre*, Bibl. de Lyon. Ms. citado.

(38) Jacques Tesson, *Le Grand et Excellent Oeuvre des Sages, contenant trois ou dialogues. Dialogues du Lyon verd, du Grand Thériaque et du Régime*. Ms. del siglo XVII. BibL de Lyon, n.º 971 (900).

(39) *La Lumière sortant par soy-mesme des Ténébres, ou Véritable Théorie de la Pierre des Philosophes écrite en vers italiens...* París, L. d'Houry, 1687, p. 271.

(40) Henri de Linthaut. *Commentaire sur le Trésor des Trésors de Christophe de Gamon*. París, Claude Morillon, 1610, p. 133.

(41) Filaleteo, *Introitus apertus*, op. cit. cap. IV, 3.

(42) Ferdinand Hofer, *Histoire de la Chimie*. París Firmin Didot, 1866, p. 248.

(43) *La Lumieré sortant par soy-mesme des Ténébres*, op, cit.

(44) Salomon Trismosin, *la Toyson d'Or*. París, Ch. Sevestre, 1612.

(45) *Les Cinq Livres de Nicolas Valois*, Ms. Citado.

(46) El término *alkaest*, atribuido unas veces a Van Helmont y otras a Paracelso, sería el equivalente del latín *alkali est* y daría la razón por la cual gran cantidad de artistas han trabajado para obtenerlo a partir de los alcalinos. Para nosotros, *alkaest* deriva de las palabras griegas **αλχα**, vocablo dórico empleado en lugar de **αλχη**, *fuerza, vigor*, y de **εις**, *el lugar*, o también **εστια**, *hogar*, el lugar o el hogar de la energía.

(47) Iréne Hillel-Erlanger, *Voyages en kaleidoscope*. París, Georges Crés, 1919.

(48) J.-H Pott, *Dissertations chimiques* T. I: *Dissertation sur les Soufres des Métaux*, sostenida en Hall en 1716. París, Th. Hérisant, 1759.

(49) Hoffmann, notas sobre Poterius en *Opera omnia*, 16 vols, Ginebra, 1748 a 1754.

(50) *Histoire de la Philosophie hermétique*. París, Coustelier, 1742, t. 1, p. 442.

(51) Dedicatoria de la *Histoire comique des Etats et Empires du Soleil* dirigida por Monsieur de Cyrano Mauvières, hermano del autor. parts, Bauche, 1910.

(52) De Cyrano Bergerac, *Histoire des Oiseaux en l'Autre Monde. Histoire comique des Etats et Empires du soleil*. París, Bauche, 1910, p. 79. Conf. la edición de Jean-Jacques Pauvert, p. 240, cit. supra.

(53) Las *lámparas ardientes*, llamadas también *perpetuas* o *inextinguibles*, constituyen una de las más sorprendentes realizaciones de la ciencia hermética. Están hechas con el elixir líquido puesto en estado radiante y mantenido en un vacío lo más completo posible. En su *Dictionnaire des Arts et des Sciences*, París, 1731, Thomas de Corneille dice que en 1401 «Un campesino desenterró cerca del Tiber, a alguna distancia de Roma, una lámpara de Palas que había ardido más de dos mil años, como se vio por la inscripción, sin que nada hubiera podido apagarla. La llama se extinguió en cuanto se practicó un pequeño orificio en la tierra». Igualmente se descubrió, bajo el pontificado de Pablo III (1534-1549), en la tumba de Tulia, hija de Cicerón, una lámpara perpetua que ardía aún y daba una luz viva, aunque aquella tumba no hubiera sido abierta desde hacia mil quinientos cincuenta años. El reverendo S. Mateer, de las Misiones de Londres, señala una lámpara del templo de Trevaudrum, reino de Travancore (India meridional). Esta lámpara, de oro, brilla «en una cavidad recubierta con una piedra» desde hace más de ciento veinte años, y todavía sigue ardiendo en la hora actual.

(54) Los lingüistas pretenden, por otra parte que, **Λητω** se relaciona con **Λαδειν**, infinitivo aoristo segundo de **Λανδανειν**, que significa *mantenerse escondido, escapar a*

todos los ojos, estar escondido o ser desconocido, de acuerdo, para nosotros, con la frase tenebrosa de la que nos ocuparemos pronto.

(55) En particular el Cosmopolita (*Tratado de la Sal*) y el autor del *Sueño verde*.

(56) «Cuando vi que esta agua se hacía más y más espesa y que comenzaba a endurecerse, entonces me regocijé, pues sabía con certeza que encontraría lo que buscaba.»

de la ilusión y de lo maravilloso, la realidad positiva que no serían capaces de comprender porque no es en absoluto conocida y, menos aún enseñada.

Artesón 6. - Una mujer aparece arrodillada al pie de una tumba en la que se lee es la palabra extraña:

TAIACIS

La mujer afecta la desesperación más profunda. La banderola que adorna esta figura lleva la inscripción

.VICTA.JACET.VIRTVS.

La virtud yace vencida. Divisa de André Chénier, nos dice Louis Audiat a guisa de explicación, y sin tener en cuenta el tiempo transcurrido entre el Renacimiento y la Revolución. No se trata aquí del poeta, sino de la virtud del azufre o del oro de los sabios, que reposa bajo la piedra en espera de la descomposición completa de su cuerpo perecedero. Pues la tierra sulfurosa, disuelta en el agua mercurial, prepara, por la muerte del compuesto, la liberación de esta virtud que es propiamente el alma o el fuego del azufre. Y esta virtud, momentáneamente prisionera del envoltorio corporal, o este *espíritu inmortal flotará sobre las aguas caóticas* hasta la formación del cuerpo nuevo, como nos lo enseña Moisés en el Génesis (cap. I, v. 2).

Se trata, pues, del jeroglífico de la mortificación el que tenemos ante los ojos, y se repite también en los grabados de la *Pretiosa Margarita novella* con 1a que Pedro Bon de Lombardía ha ilustrado su drama de la Gran Obra. Gran cantidad de filósofos han adoptado este modo de expresión y han velado, bajo temas fúnebres o macabros, la putrefacción especialmente aplicada a la segunda Obra, es decir a la operación encargada de descomponer y licuar el azufre filosófico salido de la primera labor, para convertirlo en elixir perfecto. Basilio Valentin nos muestra un esqueleto en pie sobre su

propio ataúd en una de sus *Doce claves*, y nos pinta una escena de inhumación en otra. Flamel no sólo coloca los símbolos humanizados de la *Ars Magna* en el cementerio de los Inocentes, sino que decora su placa tumular, que se ve expuesta en la capilla del museo de Cluny, con un cadáver comido por los gusanos y con esta inscripción:

De, terre suis et en terre retourne.

Senior Zadith encierra, en el interior de una esfera transparente, a un agonizante descarnado. Henri de Linthaut dibuja en una hoja del manuscrito de la *Aurore* el cuerpo inanimado de un rey coronado, echado en la losa mortuoria, mientras que su espíritu, en la figura de un ángel, se eleva hacia una linterna pérdida en las nubes. Y nosotros mismos, después de estos grandes maestros, hemos utilizado el mismo tema en el frontispicio de *El misterio de las catedrales*.

En cuanto a la mujer que, en la tumba de nuestro artesón, traduce sus lamentaciones en gestos desordenados, representa la madre metálica del azufre, y a ella corresponde el vocablo singular grabado en la piedra que cubre a su hijo: *Taiacis*. Este término barroco, nacido sin duda de un capricho de nuestro adepto, no es, en realidad, más que una frase latina de palabras juntadas y escritas al revés, de manera que se lea comenzando por el final: *Sic ai at*, «Ay, (si) así al menos... (pudiera renacer). Suprema esperanza en el fondo del dolor supremo. El mismo Jesús tuvo que sufrir en su carne, tuvo que morir y permanecer tres días en el sepulcro, a fin de redimir a los hombres, y resucitar a continuación en la gloria de su encarnación humana y en la consumación de su misión divina.

Artesón 7. - Representada en pleno vuelo, una paloma sostiene en su pico una rama de olivo. Este tema se adorna con la inscripción:

.SI.TE.FATA.VOCANT.

Si los destinos te llaman. El emblema de la paloma con la rama verde nos viene dado por Moisés en su descripción del Diluvio universal. Se dice, en efecto (*Genesis*, cap. VIII, v. 11), que habiendo dado Noé libertad a la paloma, ésta regresó hacia la noche nevando una rama verde de olivo. Tal es el signo por excelencia de la verdadera vía y de la marcha regular de las operaciones. Pues por ser el trabajo de la Obra un resumen y una reducción de la Creación, todas las circunstancias del trabajo divino deben hallarse en pequeño en el del alquimista. En consecuencia, cuando el patriarca hace salir del arca al *cuervo*, debemos entender que se trata, para nuestra Obra, del primer color duradero, es decir del negro, porque consumada la muerte del compuesto, las materias se pudren y adquieren *una coloración azul muy oscura* cuyos reflejos metálicos permiten comparar con las *plumas del cuervo*. Por otra parte, la narración bíblica precisa que este pájaro, *retenido por los cadáveres*, no regresa al arca. Sin embargo, la razón analógica que hace

atribuir al color negro el término de cuervo no se funda tan sólo en una identidad de aspecto. Los filósofos también han dado al *compuesto* que ha alcanzado la descomposición el nombre expresivo de *cuervo azul*, y los cabalistas el de *cuervo hermoso* no porque sea agradable de ver, sino porque aporta el primer testimonio de actividad de los materiales filosóficos. Sin embargo, pese al signo de feliz presagio que los autores coinciden en reconocer en la aparición del color negro, recomendamos que no se acojan estas demostraciones sino con reserva, no atribuyéndoles más valor del que tienen. Sabemos cuán fácil resulta obtenerlo, incluso en el seno de sustancias extrañas, con tal de que éstas sean tratadas según las reglas del arte. Este criterio es, pues, insuficiente, aunque justifica este axioma conocido de que toda materia seca se disuelve y se corrompe en la humedad que le es natural y homogénea. Es la razón por la cual ponemos en guardia al principiante y le aconsejamos antes de entregarse a los transportes de un gozo sin mañana, aguardar prudentemente la manifestación del *color verde*, sintoma del desecamiento de la tierra, de la absorción de las aguas y de la vegetación del nuevo cuerpo formado.

Así, hermano, si el cielo se digna bendecir tu labor, y, según la palabra del adepto, *si te fata vocant*, obtendrás primero la rama de olivo, símbolo de paz y unión de los elementos, y, luego, la blanca paloma que te la haya traído. Sólo entonces podrás estar seguro de poseer aquella luz admirable, don del Espíritu Santo que Jesús envió al *quincuagésimo día (Πεντηχοστη)* sobre sus apóstoles bienamados. Tal es la consagración material del bautismo iniciático y de la revelación divina. «Y cuando Jesús salía del agua -nos dice san Marcos (cap. I. v. 10)-, Juan vio de pronto entreabrirse los cielos y descender el Espíritu Santo sobre él en forma de paloma.»

Arteson 8. - Dos antebrazos cuyas manos se unen salen de un cordón de nubes. Tienen por divisa

.ACCIPE.DAQVE.FIDEM.

Recibe mi palabra y dame la tuya. Este motivo no es, en definitiva, más que una traducción del signo utilizado por los alquimistas para expresar el elemento *agua*. Nubes y brazos componen un triángulo con el vértice dirigido hacia abajo, jeroglífico del agua, opuesto al fuego, que simboliza un triángulo semejante, pero invertido.

Es cierto que no podría comprenderse nuestra primera agua mercurial bajo este emblema de unión, ya que ambas manos estrechadas en pacto de fidelidad y adhesión pertenecen a dos individualidades distintas. Hemos dicho, y lo repetimos aquí, que el mercurio inicial es un producto simple y el primer agente encargado de extraer la parte sulfurosa e ígnea de los metales. No obstante, si la separación del azufre por este disolvente le permite retener algunas porciones de mercurio, o le permite a este último absorber cierta cantidad de azufre, aunque estas combinaciones puedan recibir la denominación de mercurio filosófico, no se debe esperar, sin embargo, realizar la piedra por medio de esta

sola mezcla. La experiencia demuestra que el mercurio filosófico, sometido a la destilación, abandona con facilidad su cuerpo fijo, dejando el azufre puro en el fondo de la retorta. Por otra parte, y pese a la seguridad de los autores que conceden al mercurio la preponderancia en la Obra, comprobamos, que el azufre se designa a sí mismo como el agente esencial, pues, en definitiva, él es el que permanece, exaltado bajo el nombre de elixir o multiplicado bajo el de piedra filosofal, en el producto final de la obra. Así, el mercurio, cualquiera que sea, permanece sometido al azufre, pues es el servidor y el esclavo, el cual, dejándose absorber, desaparece y se confunde con su dueño. En consecuencia, como la medicina universal es una verdadera generación y toda generación no puede consumarse sin el concurso de dos factores, de especie semejante pero de sexo diferente, debemos reconocer que el mercurio filosófico es impotente para producir la piedra, y esto porque está solo. Él, sin embargo, desempeña en el trabajo el papel de la hembra, pero ésta, dicen d'Espagnet y Filaleteo, debe estar unida a un segundo macho si se desea obtener el compuesto conocido bajo el nombre de *rebis*, materia prima del Magisterio.

El misterio de la *palabra escondida* o *verbum dimissum*, que nuestro adepto ha recibido de sus predecesores, nos lo transmite bajo el velo del símbolo. Para su conservación nos pide nuestra propia palabra, es decir, el juramento de no descubrir lo que ha juzgado que debía mantener secreto: *accipe daque fidem*.

Artesón 9. - En un suelo rocoso, dos palomas, desgraciadamente decapitadas, se hallan una frente a la otra. Tienen por epígrafe el adagio latino

.CONCORDIA.NVTRIT.AMOREM.

La concordia nutre el amor. Verdad eterna cuya aplicación hallamos en todas partes aquí abajo, y que la Gran Obra confirma con el ejemplo más curioso que sea posible encontrar en el orden de las cosas minerales. Toda la obra hermética no es, en efecto, más que una armonía perfecta realizada a partir de las tendencias naturales de los cuerpos inorgánicos entre sí, de su afinidad química y, si la palabra no es desorbitada, de su amor recíproco.

Las dos aves que componen el tema de nuestro bajo relieve representan las famosas *palomas de Diana*, objeto de la desesperación de tantos investigadores, y célebre enigma que imaginó Filaleteo para recubrir el artificio del doble mercurio de los sabios.

Proponiendo a la sagacidad de los aspirantes esa, oscura, alegoría, el gran adepto no se ha extendido lo más mínimo acerca del origen de estas aves. Tan sólo enseña, de la manera más breve, que «las

palomas de Diana están envueltas inseparablemente en los abrazos eternos de Venus».

Pues bien, los alquimistas antiguos colocaban bajo la protección de Diana «la de los cuerpos lunares» este primer mercurio del que tantísimas veces hemos hablado dándole el nombre: de disolvente universal. Su blancura y su brillo argentino le valieron también

el epíteto de *Luna de los filósofos* y de *Madre de la piedra*. En este sentido lo entiende Hermes cuando dice, hablando de la Obra: «El Sol es su padre y la Luna, su madre.» Limojon de Saint-Didier, para ayudar al investigador a descifrar el enigma, escribe en *Entretien d'Eudoxe et de Pyrophile*: «Considerad, finalmente, por qué medios enseña Jabir a realizar las sublimaciones requeridas para este arte. En cuanto a mí, no puedo hacer sino formular el mismo deseo que otro filósofo: *Sidera Veneris, et corniculatae Dianae tibi propitia sint*(57).»

Se puede, pues, considerar las *palomas de Diana* como dos partes de mercurio disolvente -las dos puntas del creciente lunar-, contra una de Venus, que debe mantener estrechamente abrazadas a sus palomas favoritas. La correspondencia se halla confirmada por la doble cualidad, volátil y aérea, del mercurio inicial cuyo emblema ha sido siempre tomado de entre los pájaros, y por la materia misma de donde proviene el mercurio, tierra rocosa, caótica y estéril sobre la cual las palomas reposan.

Cuando, nos dice la Escritura, la Virgen María hubo cumplido, según la ley de Moisés, los *siete días de la purificación* (*Éxodo*, XIII. 2) José la acompañó al templo de Jerusalén, a fin de presentar en él al Niño y a ofrendar la víctima, conforme el la ley del Señor (*Levítico*, XII, 6, 8), el saber: *una pareja de tórtolas* o *dos polluelos de paloma*. Así aparece, en el texto sagrado, el misterio del *ornitólogo*, la famosa *leche de los pájaros* -**Ορνιϋων γαλα** -, de la que los griegos hablaban como de una cosa extraordinaria y muy rara. «Ordeñar la leche de los pájaros» (**Ορνιϋων γαλα αμελγειν**) era, entre ellos, un proverbio que equivalía a triunfar, a conocer el favor del destino y el éxito en toda empresa. Y debemos convenir en que es preciso ser un elegido de la Providencia para descubrir las palomas de Diana y para poseer el *ornitólogo*, sinónimo hermético de la *leche de la virgen*, símbolo caro a Filaleteo. **Ορνις**, en griego, designa no sólo al ave en general, sino más expresamente al gallo y a la gallina, y tal vez de ahí deriva el vocablo **ορνιϋως γαλα**, *leche de gallina* obtenida disolviendo una *yema* de huevo en leche caliente. No insistiremos en estas relaciones, porque desvelarían la operación secreta escondida bajo la expresión de las *palomas de Diana*. Digamos, sin embargo, que las plantas llamadas *ornitólogos* son liliáceas bulbosas, con flores de un hermoso color blanco, y se sabe que el lirio es, por excelencia, la flor emblemática de María.

IX

Sexta serie (lám. XXXIII)

Artesón 1. - Atravesando las nubes, una mano de hombre lanza contra una roca siete bolas que rebotan hacia aquélla. Este bajo relieve está adornado con la inscripción:

.CONCVSSVS.SVRGO.

Al chocar reboto. Imagen de la acción y la reacción, así como del axioma hermético *Solve et coagula*, disuelve y coagula.

Un tema análogo se advierte en uno de los artesones del techo de la capilla Lallemand, en Bourges, pero ahí las bolas son remplazadas por castañas. Pues bien, este fruto, al que su pericarpio espinoso ha valido el nombre vulgar de *erizo* (en griego *εχινος*), es una figuración bastante exacta de la piedra filosofal tal como se obtiene por la vía breve. Parece, en efecto, constituida por una especie de núcleo cristalino y translúcido, casi esférico, de color semejante al de balaj, encerrado en una cápsula más o menos espesa, roja, opaca y seca y cubierta de asperezas, que, al final del trabajo, queda a menudo resquebrajada, en ocasiones incluso abierta, como la cáscara de las nueces y las castañas. Se trata, pues, de los frutos de la labor hermética que la mano celeste arroja contra la *roca*, emblema de nuestra sustancia mercurial.

Cada vez que la piedra, fija y perfecta, es afectada por el mercurio a fin de disolverse en él, de nutrirse con él de nuevo y de aumentar en él no sólo en peso y volumen, sino también en energía, vuelve a su estado, a su color y a su aspecto primitivos mediante la cocción. Puede decirse que tras haber tocado el mercurio, la piedra regresa a su punto de partida. Estas fases de caída y ascenso, de disolución y de coagulación caracterizan las *multiplicaciones* sucesivas que dan a cada renacimiento de la piedra una potencia teórica décuple de la precedente. Sin embargo, y aunque muchos autores no vean ningún límite a esta exaltación, pensamos, con otros filósofos, que sería imprudente, al menos en lo que concierne a la transmutación y a la Medicina, sobrepasar la séptima reiteración. Ésta es la razón por la cual Jean Lallemand y el adepto de Dampierre no han representado más que siete bolas o castañas en los motivos de los que hablamos.

Ilimitada por los filósofos especulativos, la *multiplicación* es limitada, sin embargo, en el ámbito práctico. Cuanto más progresa la piedra, más penetrante resulta y más rápida es su elaboración: no exige, para cada grado de aumento, más que la octava parte del tiempo requerido por la operación precedente. Por regla general -y consideramos aquí la vía larga-, es raro que la cuarta reiteración reclame más de dos horas; la quinta se resuelve en un minuto y medio, mientras que doce segundos bastarían para consumir la sexta: lo instantáneo de semejante operación la convertiría en impracticable. Por otra parte, la intervención del peso y del volumen, acrecentados sin cesar, obligaría a reservar una gran parte de la producción a falta de una cantidad proporcional de mercurio, siempre largo y fastidioso de preparar. Finalmente, la piedra multiplicada a los grados quinto y sexto exigiría, dado su poder ígneo, una masa importante de oro puro para orientada hacia el metal, pues de lo contrario se expondría a perderla por entero. Es preferible, pues, no llevar demasiado lejos la sutileza de un agente dotado ya de una energía considerable, a menos que no se quiera, abandonando el orden de las posibilidades metálicas y médicas, poseer ese mercurio universal, brillante y luminoso en la oscuridad, a fin de construir la lámpara perpetúa. Pero el paso del estado sólido al

liquido, que debe realizarse en este punto, puesto que es eminentemente peligroso, no puede ser intentado más que por un maestro muy sabio y de consumada habilidad... De todo cuanto precede, debemos concluir que las imposibilidades materiales señaladas a propósito de la transmutación tienden a arruinar la tesis de una progresión geométrica creciente e indefinida, basada en el número *diez*, caro a los teóricos puros. Guardémonos del entusiasmo irreflexivo, y no dejemos jamás engatusar nuestro juicio con los argumentos falaces, las teorías brillantes, pero hueras, de los aficionados a lo prodigioso. La ciencia y la Naturaleza nos reservan bastantes maravillas como para satisfacernos sin que experimentemos la necesidad de añadirle, además, las vanas fantasías de la imaginación.

Artesón 2. - Este bajo relieve nos presenta un árbol muerto de ramas cortadas y raíces descarnadas. No lleva ninguna inscripción, sino sólo dos signos de notación alquímica grabados en un cartucho. Uno, figura esquemática del nivel, expresa el *azufre*; el otro, triángulo equilátero con el vértice hacia arriba, designa el *fuego*.

El árbol seco es un símbolo de los metales usuales reducidos de sus minerales y fundidos, a los que las altas temperaturas de los hornos metalúrgicos han hecho perder la actividad que poseían en su yacimiento natural. Por eso, los filósofos los califican de muertos y los reconocen como impropios para el trabajo de la Obra, hasta que estén revivificados o *reincrudados*, según el término consagrado, por ese fuego interno que no los abandona jamás por completo. Pues los metales, fijados bajo la forma industrial con que los conocemos, conservan todavía, más al fondo de su sustancia, el alma que el fuego vulgar ha encerrado y condensado, pero que no ha podido destruir. Y a esta alma los sabios la han llamado *fuego o azufre* porque es, en verdad, el agente de todas las mutaciones, de todos los accidentes observados en la materia metálica, y esta semilla incombustible que nada puede destruir por completo, ni la violencia de los ácidos fuertes ni el ardor del horno. Este gran principio de inmortalidad, encargado por Dios mismo de asegurar y mantener la perpetuidad de la especie y de reformar el cuerpo perecedero subsiste y se encuentra hasta en las cenizas de los metales calcinados, cuando éstos han sufrido la disgregación de sus partes y han visto consumir su envoltura corporal.

Los filósofos juzgaron, pues, no sin razón, que las cualidades refractarias del azufre y su resistencia al fuego no podían pertenecer más que al mismo fuego o a algún espíritu ígneo. Esto les ha conducido a darle el nombre con el que es designado y que algunos artistas creen proviene de su aspecto, aunque no ofrezca ninguna conexión con el azufre común. En griego, *azufre* se dice *ῥεῖον*, palabra que procede de *ῥεῖος*, que significa *divino, maravilloso, sobrenatural*. **To ῥεῖον** no expresa sólo la *divinidad*, sino también el aspecto mágico y extraordinario de una cosa. Pues bien; el azufre filosófico, considerado como el *dios y el animador* de la Gran Obra, revela por sus acciones una energía formadora comparable a la del Espíritu divino. Así, y aunque sea preciso atribuir la precedencia al mercurio -para continuar en el orden de las adquisiciones sucesivas-,

debemos reconocer que al azufre, alma incomprensible de los metales, le debe nuestra práctica su carácter misterioso y, en cierta manera, sobrenatural.

Buscad, pues, el *azufre* en el tronco muerto de los metales vulgares y obtendréis, al mismo tiempo, ese *fuego natural* y metálico que es la clave principal de la labor alquímica. «Ahí reside -dice Limojon de Saint-Didier- el gran misterio del arte, pues todos los demás dependen de la inteligencia de éste. Me sentiría satisfecho -añade el autor-, si me fuera permitido explicaros este secreto sin equívoco, mas no puedo hacer lo que ningún filósofo ha creído que le era permisible. Todo cuanto podéis esperar razonablemente de mí es que os diga que el *fuego natural es un fuego en potencia* que no quema las manos, pero que manifiesta su eficacia por poco que sea excitado por el fuego exterior.»

Artesón 3.- Una pirámide hexagonal, hecha de placas de chapa remachada, lleva adosados a sus paredes diversos emblemas de caballería y de hermetismo, piezas de armadura y piezas honorables: tarjas, almete, manguito, guanteletes, corona y guirnaldas. Su epígrafe está extraído de un verso de Virgilio (*Eneida*, XI, 641):

.SIC.ITVR.AD.ASTRA.

Así se immortaliza. Esta construcción piramidal, cuya forma recuerda la del jeroglífico adoptado para designar el fuego, no es otra cosa que el *atanor*, palabra con la que los alquimistas señalan *el horno filosófico* indispensable para la maduración de la Obra. Dos puertas aparecen a los lados y se hallan una frente a otra; obturan ventanas acristaladas que permiten la observación de las fases del trabajo. Otra puerta situada en la base, da acceso al hogar. Finalmente, una plaquita cerca de la cúspide sirve de registro y de boca de evacuación a los gases desprendidos de la combustión. En el interior, si nos remitimos a las descripciones muy detalladas de Filaleteo. Le Tesson, Salmon y otros, así como a las reproducciones de Rupescissa, Sgobbis, Pierre Vicot, Huginus á Barma, etc., el *atanor* está construido de tal manera que pueda admitir una escudilla de tierra o de metal llamada *nido* o *arena* porque el huevo está en ella sometido a la incubación en la arena caliente (latin *arena*). En, cuanto al combustible utilizado para, calentar, parece bastante variable, aunque muchos autores concedan su preferencia a las lámparas termógenas.

Por lo menos, esto es lo que los maestros enseñan a propósito de su horno. Pero el *atanor*, morada del fuego misterioso, reclama una concepción menos vulgar. Por este horno secreto, prisión de una invisible llama, nos parece más conforme al esoterismo hermético entender la sustancia preparada -*amalgama* o *rebis*- que sirve de envoltorio y matriz del núcleo central donde dormitan esas facultades latentes que el fuego común pronto va a hacer activas. La materia sola, siendo como es el vehículo del *fuego natural* y *secreto*, inmortal agente de todas nuestras realizaciones, es para nosotros el único y verdadero *atanor* (del griego *αἰανατοος*, *que se renueva y no muere jamás*).

Filaleteo nos dice, a propósito del *fuego secreto*, del que los sabios no sabrían prescindir, porque él provoca todas las metamorfosis en el seno del compuesto, que es de esencia metálica y de origen sulfuroso. Se lo reconoce como mineral porque nace de la sustancia prima mercurial, fuente única de los metales, y sulfuroso porque este fuego ha tomado, en la extracción del azufre metálico, las cualidades específicas del «padre de los metales». Es, pues, *un fuego doble* -el *hombre doble ígneo* de Basilio Valentín- que encierra, a la vez, las virtudes atractivas, aglutinantes y organizativas del mercurio, y las propiedades secativas, coagulantes y fijativas del azufre. Por pocas nociones que se tengan de filosofía, se comprenderá con facilidad que este doble fuego, animador del *rebis*, teniendo sólo necesidad del concurso del calor para pasar de la potencia al acto y hacer su potencia efectiva, no podría pertenecer al horno, aunque represente metafóricamente nuestro *atanor*, es decir, el lugar de la energía y del principio de inmortalidad incluido en el compuesto filosofal. Este doble fuego es el eje del arte y, según la expresión de Filaleteo, «el primer agente que *hace girar la rueda* y mover el eje». También se le da a menudo el nombre de fuego *de rueda*, porque parece desarrollar su acción según un sistema circular cuya finalidad es la conversión del edificio molecular, rotación simbolizada en la rueda de la Fortuna y en el Ouroboros.

Así, una vez destruida la materia, mortificada y luego recompuesta en un nuevo cuerpo gracias al fuego secreto que excita el del horno, se eleva gradualmente con ayuda de las multiplicaciones hasta la perfección del fuego puro, velado bajo la figura del inmortal *Fénix: sic itur ad astru*. Del mismo modo, el obrero, fiel servidor de la Naturaleza, adquiere, con el conocimiento sublime, el elevado título de caballero, la estima de sus iguales, el reconocimiento de sus hermanos y el honor más envidiable de toda la gloria mundana de figurar entre los discípulos de Elías.

Artesón 4. - Cerrado por su estrecha tapadera, con la panza abultada, pero rajada, un vulgar recipiente de barro llena, con su majestad plebeya y agrietada, la superficie de este artesón. Su inscripción afirma que la vasija cuya imagen vemos debe abrirse por sí misma y hacer manifiesta, por su destrucción, la consumación de lo que encierra:

.INTVS.SOLA.FIENT.MANIFESTA.RVINA.

Entre tantas figuras diversas y de emblemas con los que confraterniza, nuestro tema parece tanto más original cuanto que su simbolismo se refiere a la vía seca, llamada también *Obra de Saturno*, tan raramente traducida en iconografía como descrita en los textos. Basada en el empleo de materiales sólidos y cristalizados, la vía breve (*ars brevis*), sólo exige el concurso del crisol y la aplicación de temperaturas elevadas. Henckel(58) había entrevisto esta verdad cuando señala que «el artista Elías, citado por Helvecio, pretende que la preparación de la piedra filosofal comience y acabe en cuatro días, y ha mostrado, en efecto, esta piedra aún adherida a los cascos del crisol. Me parece prosigue el autor- que no sería tan absurdo sacar a discusión si lo que los

alquimistas llaman grandes meses no serían días - lo que representaría un espacio de tiempo muy limitado - y si no habría un método en el que toda operación consistiría en mantener largo tiempo las materias en el más elevado grado de fluidez, lo que se obtendría por un fuego violento alimentado por la acción de los fuelles, pero este método no puede realizarse en todos los laboratorios, y tal vez, incluso, no todo el mundo lo consideraría practicable.»

Pero a la inversa de la vía húmeda, en la que los utensilios de vidrio permiten el control fácil y la observación justa, la vía seca no puede esclarecer al operador en un momento dado cualquiera del trabajo. Asimismo, aunque el factor tiempo, reducido al mínimo, constituya una ventaja seria en la práctica del *ars brevis*, como contrapartida, la necesidad de elevadas temperaturas presenta el grave inconveniente de una incertidumbre absoluta en cuanto a la marcha de la operación. Todo acontece en el más profundo misterio en el interior del crisol cuidadosamente cerrado, sumergido en el centro de los carbones incandescentes. Importa, pues, ser muy experimentado y conocer bien el comportamiento y la potencia del fuego, pues, desde el comienzo al fin, no se podría descubrir en él la menor indicación. Todas las reacciones características de la vía húmeda están indicadas en los autores clásicos, por lo que le es posible al artista estudioso adquirir puntos de referencia bastante precisos para autorizarlo a emprender su larga y penosa obra. Aquí, por el contrario, desprovisto de toda guía, el viajero, intrépido hasta la temeridad, se interna en este desierto árido y quemado. No hay ninguna ruta trazada, ningún indicio ni ningún jalón; nada más que la inercia aparente de la tierra, de la roca y de la arena. El brillante calidoscopio de las fases coloreadas no ameniza lo más mínimo su marcha indecisa; prosigue a ciegas su camino, sin otra certidumbre que la de su fe y sin otra esperanza que su confianza en la misericordia divina...

Sin embargo, en la extremidad de su carrera, el investigador advertirá un signo, el único, aquel cuya aparición indica el éxito y confirma la perfección del azufre por la fijación total del mercurio. Este signo consiste en la ruptura espontánea de la vasija. Expirado el tiempo, descubriendo lateralmente una parte de su pared, se observa, cuando la experiencia ha tenido éxito, una o varias líneas de una claridad deslumbradora claramente visibles en el fondo menos brillante de la envoltura. Se trata de las hendiduras reveladoras del feliz nacimiento del joven rey. De la misma manera que al término de la incubación el huevo de gallina se rompe ante el esfuerzo del polluelo, la cáscara de nuestro huevo se rompe en cuanto el azufre está consumado. Entre estos efectos existe una evidente analogía, pese a la diversidad de las causas, pues en la Obra mineral la ruptura del crisol no puede ser atribuida, lógicamente, más que a una acción química, por desgracia imposible de concebir y de explicar. Señalemos, no obstante, que el hecho, muy conocido, se produce con frecuencia bajo el influjo de ciertas combinaciones de menor interés. Así, por ejemplo, si se abandonan crisoles nuevos que hayan servido una sola vez para la fusión de vidrios metálicos, para la producción de *hepar sulphuris* o de antimonio diaforético, y tras haberlos limpiado bien, se encuentran

rajados al cabo de algunos días sin que se pueda descubrir la razón oscura de este tardío fenómeno. La deformación considerable de su panza demuestra que la fractura parece producirse por el empuje de una fuerza expansiva que actúa desde el centro hacia la periferia, a temperatura ambiente y mucho tiempo después del uso de los recipientes. Señalemos por fin la notable concordancia que existe entre el motivo de Dampierre y el de Bourges (palacio Lallemand, techo de la capilla). Entre los artesones herméticos de éste se ve, así mismo, un cacharro de tierra inclinado cuya abertura, dilatada y muy ancha, está obturada con ayuda de una membrana de pergamino atada a los bordes. La panza, agujereada, deja escapar hermosos cristales de diferentes grosores. La indicación de la forma cristalina del azufre obtenido por vía seca es, pues, muy clara y viene a confirmar, precisándolo, el esoterismo de nuestro bajo relieve.

Artesón 5. - Una mano celeste cuyo brazo está bordado de hierro blande la espada y la espátula. En la filacteria se leen estas palabras latinas:

.PERCVTIAM.ET.SANABO.

Heriré y sanaré. Jesús ha dicho lo mismo: «Te daré muerte y te resucitaré.»

Pensamiento esotérico de una importancia capital en la ejecución del Magisterio. «Es la primera clave - asegura Limojon de Saint-Didier(59)-, la que abre las prisiones oscuras en las cuales el azufre está encerrado, la que sabe extraer la semilla del cuerpo y forma la piedra de los filósofos por la conjunción del macho con la hembra, del espíritu con el cuerpo, del azufre con el mercurio. Hermes ha demostrado de forma manifiesta la operación de esta primera clave con estas palabras: *De cavernis metallorum occultus est, qui lapis est venerabilis, colore splendidus, mens sublimis et mare patens(60).*

El artificio cabalístico bajo el cual nuestro adepto ha disimulado la técnica que Limojon trata de enseñarnos consiste en la elección del doble instrumento figurado en nuestro artesón. La espada que hiere y la espátula encargada de aplicar el bálsamo sanador no son, en verdad, más que uno solo y mismo agente dotado del doble poder de matar y resucitar, de mortificar y regenerar, de destruir y organizar. *Espátula*, en griego, se dice **σπαῦη**, y esta palabra significa igualmente *sable, espada*, y toma su origen de **σπαω**, *arrancar, extirpar, extraer*. Tenemos, pues, la indicación exacta del sentido hermético suministrado por la espátula y la espada. Desde el momento en que el investigador está en posesión del disolvente, único factor susceptible de actuar sobre los cuerpos, de destruirlos y de extraer su semilla, no tendrá más que buscar el sujeto metálico que le parezca más apropiado para cumplir su designio. Así, el metal disuelto, triturado y «hecho pedazos» le entregará ese grano fijo y puro, espíritu que lleva en sí, gema brillante de magnífico color, primera manifestación de la piedra de los sabios, Febo naciente y padre efectivo del gran elixir. En un diálogo alegórico entre un monstruo replegado en el fondo de una oscura caverna, provisto de «Siete cuernos llenos de aguas», y el alquimista errante que acosa a preguntas a esta bondadosa esfinge Jacques

Tesson(61) hace hablar así a este representante fabuloso de los siete metales vulgares: «Es preciso que sepas - le dice- que he descendido de las regiones celestes y he caído aquí abajo, en estas cavernas de la tierra donde me he nutrido durante un espacio de tiempo, pero ya no deseo más que regresar allá, y el medio de conseguirlo es que me mates y, luego, me resucites; con el instrumento con que me des muerte, me resucitarás. Pues, como dice la blanca paloma, el que me ha matado me hará revivir.»

Podríamos hacer una interesante observación a propósito del medio o instrumento expresamente figurado por el brazal de acero de que va provisto el brazo celeste, pues ningún detalle debe desdeñarse en un estudio de esta clase, pero estimamos que no conviene decirlo todo, y preferimos dejar a quien quiera tomarse el trabajo el cuidado de descifrar este jeroglífico complementario. La ciencia alquímica no se enseña. Cada cual debe aprenderla por si mismo no de manera especulativa, sino con la ayuda de un trabajo perseverante, multiplicando los ensayos y las tentativas, de manera que se sometan siempre las producciones del pensamiento al control de la experiencia. Jamás sabrá nada el que tema el trabajo manual, el calor de los hornos, el polvillo del carbón, el peligro de las reacciones desconocidas y el insomnio de las largas vigilias.

Artesón 6. - Se representa una hiedra enroscada en un tronco de árbol muerto, del que todas las ramas han sido cortadas por la mano del hombre. La filacteria que completa este bajo relieve lleva las palabras

.INIMICA.AMICITIA.

La amistad enemiga. El autor anónimo de la *Ancienne Guerre des Chevaliers*, en un diálogo entre la piedra, el oro y el mercurio, hace decir al oro que la piedra es un gusano hinchado de verano, y la acusa de ser la *enemiga de los hombres y de los metales*. Nada es más cierto, y a tal punto, que otros achacan a nuestro sujeto que contiene un veneno temible cuyo solo olor, afirman, bastaría para provocar la muerte. Sin embargo, de este mineral tóxico está hecha la medicina universal a la que ninguna enfermedad humana resiste por incurable que pueda estar reconocida. Pero lo que le da todo su valor y lo hace infinitamente precioso a los ojos del sabio es la admirable virtud que posee de reavivar los metales reducidos y fundidos, y de perder sus propiedades venenosas comunicándoles su propia actividad. También aparece como el instrumento de la resurrección y de la redención de los cuerpos metálicos, muertos bajo la violencia del fuego de reducción, razón por la cual lleva en su blasón el signo del Redentor, la cruz. Por lo que acabamos de decir, el lector habrá comprendido que la piedra, es decir, nuestro sujeto mineral, está representado en el presente motivo por la hiedra, planta *vivaz*, de fuerte olor, nauseabundo, mientras que el metal tiene por representante el árbol inerte y *mutilado*. Pues no se trata de un árbol seco, simplemente desprovisto de follaje y reducido a su esqueleto, lo que aquí se ve, pues en tal caso expresaría para el hermétista el azufre en su sequedad ígnea; se trata de un tronco voluntariamente mutilado al que la

sierra ha amputado sus ramas principales. El verbo griego **πριω** significa igualmente *aserrar, cortar con la sierra y estrechar, apretar, atar fuertemente*. Puesto que nuestro árbol aparece a la vez serrado y estrechado, debemos pensar que el creador de estas imágenes ha deseado indicar claramente el metal y la acción disolvente ejercida contra él. La hiedra que abraza el tronco como para ahogarlo traduce bien la disolución por el sujeto preparado, lleno de vigor y vitalidad, pero esta disolución en lugar de ser ardiente, efervescente y rápida, parece lenta, difícil y siempre imperfecta. Y es que el metal, aunque atacado por entero, no está solubilizado más que en parte. Asimismo, se recomienda reiterar con frecuencia la afusión del agua sobre el cuerpo, a fin de extraer de él el azufre o la semilla «que determina toda la energía de nuestra piedra». Y el azufre metálico recibe la vida de su mismo enemigo, en reparación de su enemistad y de su odio. Esta operación que los sabios han llamado *reincrudación* o regreso al estado primitivo tiene por objeto, sobre todo, la adquisición del azufre y su revivificación por el mercurio inicial. No se debería, pues, tomar al pie de la letra esta vuelta a la materia original del metal tratado, pues una gran parte del cuerpo, formada de elementos groseros, heterogéneos, estériles o mortificados, ya no es susceptible de regeneración. Sea como fuere, al artista le basta obtener este azufre principio, separado del metal *abierto* y vivificado gracias al poder incisivo de nuestro primer mercurio. Con este cuerpo nuevo, en el que la amistad y la armonía remplazan a la aversión -pues las virtudes y propiedades respectivas de las dos naturalezas contrarias se confunden en él-, el alquimista podrá esperar conseguir, primero, el mercurio filosófico, por mediación de este agente esencial y, luego, el elixir, objeto de sus deseos secretos.

Artesón 7. - Donde Louis Audiat reconoce la figura de Dios Padre, nosotros vemos, simplemente, la de un centauro que oculta a medias una banderola con las siglas del Senado y del pueblo romano. El conjunto está decorado con un estandarte cuya asta aparece sólidamente hincada en el suelo. Se trata, pues, con seguridad de una *enseña romana*, y puede concluirse que el suelo sobre el que flota es también romano. Por otra parte, las letras:

.S.P.Q.R.

Abreviaturas de las palabras *Senatus Populusque Romanus*, acompañan de ordinario a las águilas y forman, con la cruz, las armas de la Ciudad eterna.

Esta enseña, colocada a propósito para indicar una *tierra romana*, nos da que pensar que el filósofo de Dampierre no ignoraba en absoluto el simbolismo particular de Basilio Valentín, Senior Zadith, Mynsicht, etc. Pues estos autores llaman *tierra romana* y *vitriolo romano* a la sustancia terrestre que proporciona nuestro disolvente, sin el que sería imposible reducir los metales a *agua mercurial* o, si se prefiere, a *vitriolo filosófico*. Pues bien, según Valmont de Bomare(62), el *vitriolo romano*, llamado también *vitriolo de los adeptos*, «no es la caparrosa verde, sino una sal doble vitriólica de hierro y cobre».

Chambon es de la misma opinión y cita como equivalente el vitriolo de Salzburgo, que es, asimismo, un sulfato cuproférico. Los griegos lo llamaban **Σωρῶν**, y los mineralogistas helenos nos lo describen como una sal de olor fuerte y desagradable que cuando se la machacaba se volvía negra y adquiriría una consistencia esponjosa y un aspecto graso.

En su *Testamentum*, Basilio Valentín señala las excelentes propiedades y las raras virtudes del *vitriolo*, pero no se reconocerá la veracidad de sus palabras si no se sabe, con antelación, de qué cuerpo está hablando. «El vitriolo -escribe- es un notable e importante mineral al que ningún otro en la Naturaleza podría ser comparado, y ello porque el vitriolo se familiariza con todos los metales más que todas las demás cosas. Se alea muy íntimamente con ellos, pues de todos los metales puede obtenerse un vitriolo o cristal, ya que el vitriolo y el cristal se reconocen como una sola y la misma cosa. Por eso no he querido retrasar perezosamente su mérito, como la razón lo requiere, dado que el vitriolo es preferible a los otros minerales y que debe concedérsele el primer lugar después de los metales. Pues aunque todos los metales y minerales estén dotados de grandes virtudes, éste, el vitriolo, es el único suficiente para obtener de él y hacer la bendita piedra, lo que ningún otro en el mundo podría conseguir por si solo a imitación suya.» Más adelante, nuestro adepto vuelve sobre el mismo tema y precisa la naturaleza doble del vitriolo romano: «A este propósito digo que es preciso que imprimas vivamente este argumento en tu espíritu, que dirijas por entero tus pensamientos al vitriolo metálico y que recuerdes que te he confiado este conocimiento de que se puede, de Marte y Venus, hacer un magnífico vitriolo en el que los tres principios se encuentren y que a menudo sirven para el nacimiento y producción de nuestra piedra.»

Reproduzcamos todavía una observación muy importante de Henckel (63) a propósito del vitriolo. «Entre todos los nombres que han sido dados al vitriolo -dice este autor- no hay uno solo que tenga relación con el hierro. Se le llama siempre *chalcantum*, *chalcitis*, *cuperosa* o *cupri rosa*, etc. Y no sólo entre los griegos y los latinos se ha privado al hierro de la parte que le corresponde en el vitriolo, sino que se ha hecho otro tanto en Alemania, donde todavía hoy se da a todos los vitriolos en general, y sobre todo al que contiene más hierro, el nombre de *kupfer Wasser*, agua cuprosa o, lo que es lo mismo, de *caparrosa*.»

Artesón 8. - El tema de este bajo relieve es bastante singular. En él se ve a un joven gladiador, casi un niño, esforzándose en destruir con grandes estocadas una colmena llena de pasteles de miel, y de la cual ha retirado la tapadera. Dos palabras componen la enseña:

.MELITVS.GLADIVS.

La espada melosa. Esta acción extraña de adolescente fogoso y violento que libra batalla a las abejas como don Quijote a sus molinos no es, en el fondo, más que la traducción

simbólica de nuestro primer trabajo, variante original del tema, tan conocido y tan a menudo empleado en hermétismo, del golpear la roca. Sabido es que tras su salida de Egipto, los hijos de Israel tuvieron que acampar en Refidim (*Éxodo*, XVII, 1; *Números*, XXXIII, 14), «donde no había agua para que el pueblo bebiera). Por consejo del Eterno (*Éxodo*, XVII, 6), Moisés golpeó por tres veces con su vara la roca de Horeb, y de la piedra árida surgió una fuente de agua viva. La mitología nos ofrece igualmente algunas réplicas del mismo prodigio. Calímaco (*Himno a Júpiter*, 31) dice que la diosa Rea, habiendo golpeado con su cetro la montaña arcadia, ésta se abrió en dos y el agua se escapó de ella en abundancia. Apolonio de Alejandría (*Argonautas*, 1146) relata el milagro del monte Díndimo y asegura que la roca nunca había dado antes nacimiento a la menor fuente. Pausanias atribuye un hecho semejante a Atalanta, la cual, para apagar su sed hizo brotar una fuente golpeando con su jabalina una roca de los alrededores de Cifanto, en la Laconia.

En nuestro bajo relieve, el gladiador ocupa el lugar del alquimista, figurado en otra parte en la figura de Hércules - héroe de los doce trabajos simbólicos - o aún bajo el aspecto de un caballero armado de punta en blanco, como se observa en la portada de Notre-Dame de París. La juventud del personaje expresa esta simplicidad que hay que saber observar a lo largo de toda la obra, imitando y siguiendo de cerca el ejemplo de la Naturaleza. Por otra parte, debemos creer que si el adepto de Dampierre concede la preferencia al gladiador es para significar, sin ninguna duda, que el artista debe trabajar o combatir solo contra la materia. La palabra griega **μονομαχος**, que significa *gladiador*, está compuesta, en efecto, de **μονος**, *solo*, y de **μαχομαι**, *combatir*. En cuanto a la *colmena*, debe el privilegio de figurar la piedra a este artificio cabalístico que hace derivar *ruche* (en francés colmena) de *roche* (roca en el mismo idioma) por permutación de vocales. El sujeto filosófico, nuestra primera piedra -en griego **πετρα**- se transparenta claramente bajo la imagen de la colmena o roca, pues **πετρα** significa, asimismo, *peña*, *roca*, términos utilizados por los sabios para designar el sujeto hermético.

Por añadidura, nuestro espadachín, al golpear con porfiados mandobles la colmena emblemática y al cortar al azar sus panales, la convierte en una masa informe, heterogénea de cera, de propóleos y de miel, magma incoherente, verdadero revoltijo (francés *méli-mélo*), para emplear el lenguaje de los dioses, del que la miel fluye hasta el punto de que impregna la espada, que sustituye a la vara de Moisés. Se trata aquí del segundo *caos*, resultado del combate primitivo que denominamos cabalísticamente *méli-mélo* porque contiene miel (**μελι**) -agua viscosa y glutinosa de los metales-, siempre dispuesta a derramarse (**μελλω**). Los maestros del arte nos afirman que la obra entera es un trabajo de Hércules, y que es preciso comenzar por golpear la piedra, roca o colmena, que es nuestra materia prima, con la espada mágica del fuego secreto, a fin de determinar el derrame de esta agua preciosa que encierra en su seno. Pues el sujeto de los sabios apenas es otra cosa que una agua congelada, y por esta razón se le ha dado el nombre de *Pegaso* (de **πηγας**, *roca*, *hielo*, *agua congelada* o *tierra dura y seca*). Y la

fábula nos explica que Pegaso, entre otras acciones, hizo brotar de una coza la fuente de Hipocrene. *πηγασος*, Pegaso procede de *πηγη*, *fuentes*, de tal manera que el corcel alado de los poetas se confunde con la fuente hermética cuyos caracteres esenciales posee: la movilidad de las aguas vivas y la volatilidad de los espíritus.

Como emblema de la materia prima, la colmena se halla a menudo en las decoraciones que toman sus elementos de la ciencia de Hermes. La hemos visto en el techo del palacio Lallemand y entre los paneles de la estufa alquímica de Winterthur. Y ocupa, además, una de las viñetas del *juego de la oca*, laberinto popular del arte sagrado y compendio de los principales jeroglíficos de la Gran Obra.

Artesón 9. - El sol, atravesando las nubes, dispara sus rayos hacia un nido de pitpit(64) que contiene un huevecillo y que está situado sobre un carro cubierto de césped. La filacteria que da su significado al bajo relieve lleva la inscripción:

.NEC.TE.NEC.SINE.TE.

Ni tú, ni sin ti. Alusión al *Sol, padre de la piedra*, según Hermes y la pluralidad de los filósofos herméticos. El astro simbólico, representado en su esplendor radiante, ocupa el lugar del *Sol metálico* o *azufre* que muchos artistas han creído que era oro natural. Error grave, tanto menos excusable cuanto que todos los demás establecen la diferencia existente entre el *oro de los sabios* y el metal precioso. En efecto, del azufre de los metales hablan los maestros cuando describen la manera de extraer y preparar el primer agente, el cual, por otra parte, no ofrece ninguna semejanza fisicoquímica con el oro vulgar. E igualmente este azufre, junto con el mercurio, colabora a la generación de nuestro *huevo*, dándole la facultad vegetativa. Este *padre* real de la piedra es, pues, independiente de ella, pues la piedra procede de él, de donde la primera, parte del axioma: *nec te*. Y como es imposible obtener nada sin la ayuda del azufre, la segunda proposición se halla justificada: *nec sine te*. Pues bien, lo que decimos del azufre es verdadero para el mercurio, de manera que el *huevo*, manifestación de la nueva forma metálica emanada del principio mercurial, si debe su sustancia al mercurio o *Luna hermética*, obtiene su vitalidad y su posibilidad de desarrollo del azufre o *Sol de los sabios*.

En resumen, es filosóficamente exacto asegurar que los metales están compuestos de azufre y mercurio, como lo enseña Bernardo Trevisano; que la piedra, aunque formada por los mismos principios, no da en absoluto nacimiento a un metal; que, finalmente, el azufre y el mercurio, considerados en estado aislado, son los únicos progenitores de la piedra, pero no pueden ser confundidos con ella. Nos permitimos atraer la atención del lector sobre este hecho de que la cocción filosofal del *rebis* da como resultado un *azufre* y no una unión irreductible de sus componentes, y que este azufre, por asimilación completa del mercurio, reviste propiedades particulares que tienden a alejarlo de la especie metálica. Y sobre esta constante de efecto está fundada la técnica de

multiplicación y de acrecentamiento, porque el azufre nuevo permanece siempre susceptible de absorber una cantidad determinada y proporcional del mercurio.

X

Séptima serie (lám. XXXIV).

Artesón 1. - Las tablas de la ley hermética, sobre las cuales se lee una frase francesa, pero tan singularmente presentada que Louis Audiat no ha sabido descubrir su sentido:

.EN.RIEN.GIST.TOVT.

En nada está todo. Divisa primordial que se complacen en repetir los filósofos antiguos, y por la cual entienden significar la ausencia de valor, la vulgaridad y la extrema abundancia de la materia básica de la que extraen todo cuanto les es necesario.

«Encontrarás todo en todo lo que no es más que una virtud estúpica o astringente de los metales y los minerales», escribe Basilio Valentín en el libro de las *Doce claves*.

Así, la verdadera sabiduría nos enseña a no juzgar las cosas según su precio, el beneplácito que por ellas se reciba o la belleza de su aspecto. Por el contrario, nos impele a estimar en el hombre el mérito personal, no la apariencia o la condición, y en los cuerpos, la cualidad espiritual que tienen encerrada en sí. A los ojos del sabio, el hierro, ese paria de la industria humana, es incomparablemente más noble que el oro, y el oro, más despreciable que el plomo, pues de esta luz viva, de esta agua ardiente, activa y pura que los metales comunes, los minerales y las piedras han conservado, tan sólo está desprovisto el oro. Este soberano al que tantas gentes rinden homenaje y por el cual tantas conciencias se envilecen con la esperanza de obtener sus favores, no tiene de rico y precioso sino el atavío. Rey suntuosamente adornado, el oro no es, sin embargo, más que un cuerpo inerte pero magnífico; un brillante cadáver con relación al cobre, al hierro o al plomo. Este usurpador, al que una multitud ignorante y ávida eleva al rango de los dioses, ni siquiera puede gloriarse de pertenecer a la vieja y poderosa familia de los metales. Despojado de su manto, revela entonces la bajeza de sus orígenes y se nos aparece como una simple *resina metálica* densa, fija y fusible, triple cualidad que lo hace notoriamente inapropiado para la realización de nuestro designio.

Se ve así cuán vano sería trabajar con el oro, pues el que nada tiene es evidente que nada puede ser. Hay que dirigirse, pues, a la piedra bruta y vil, sin repugnancia por su aspecto miserable, su olor infecto, su coloración negra y sus jirones sórdidos. Precisamente, son estos caracteres poco seductores los que permiten reconocerla y en todo tiempo se la ha considerado como una sustancia primitiva, surgida del caos original, y que Dios, a raíz de la Creación y de la organización del Universo, habría reservado para sus servidores y sus elegidos. Obtenida de la *Nada*, lleva su impronta y lleva su nombre: *Nada* (francés *Rien*). Pero los filósofos han descubierto que en su naturaleza elemental y desordenada,

hecha de tinieblas y de luz, de mal y bien reunidos en la peor confusión, esta *Nada* contenía *Todo* cuanto podían desear.

(57) «Que los astros de Venus y de Diana cornuda te sean favorables.»

(58) J. F. Henckel, *Traité de l'Appropriation, en Pyritologie ou Histoire naturelle de la Pyrite*. París, J. T. Hérisant, 1760, p. 375. S. 416.

(59) *Le Triomphe hermétique. Lettre aux Vrais Disciples d'Hermes*. Op. cit., p. 127.

(60) «(El azufre) está escondido en lo más profundo de los metales. Él es la piedra venerable de color brillante; un alma elevada y un vasto mar.»

(61) Jacques Tesson, *Le Lyon verd ou l'Oeuvre des Sages*. Primer tratado. Ms. citado.

(62) Valmont de Bomare, *Minéralogie ou nouvelle Exposition de Régne minéral*. París, Vincent, 1774.

(63) J. F. Henckel, *Pyritologie*, cap. VII, p. 184. *Op. cit.*

(64) El pitpit de los prados (*Anthus pratensis*) es un pajarillo parecido a la alondra. Hace su nido en la hierba. Los griegos lo llamaban **Ανθος**, pero esta palabra tiene otro significado de carácter netamente esotérico. **Ανθος** designa asimismo *la flor y la parte más perfecta* y más distinguida de una cosa. También es la eflorescencia, la espuma de soluciones cuyas partes ligeras ascienden y van a cristalizar a la superficie. Ello basta para dar una idea clara del nacimiento del pajarillo cuyo único huevo debe engendrar a nuestro Fénix.

Artesón 2. - La letra mayúscula **H** rematada por una corona, que Louis Audiat presenta como la firma blasonada del rey de Francia Enrique (Henri) II, ya no ofrece hoy más que una inscripción en parte martilleada, pero que en otro tiempo se leía:

.IN.TE.OMNIS.DOMINATA.RECVMBIT.

En ti reside todo poder. Con anterioridad, hemos tenido la ocasión de decir que la letra **H**, o al menos el carácter gráfico que se le atribuye, había sido escogido por los filósofos para designar el espíritu, alma universal de las cosas o ese principio activo y todopoderoso que se reconoce, en la Naturaleza, en perpetuo movimiento y en vibración

actuante. Tomando como modelo la letra **H**, los constructores de la Edad Media han edificado las fachadas de las catedrales, templos glorificadores del *espíritu divino*, magníficos intérpretes de las aspiraciones del alma humana en su elevación hacia el Creador. Este carácter corresponde a la eta (**H**), séptima letra del alfabeto griego, inicial del verbo solar, mansión del espíritu, astro dispensador de la luz: $\text{H}\lambda\iota\omicron\varsigma$, *Sol*. También es la regente del profeta Elías -en griego **Ἠλίας**, *solar*-, que las Escrituras dicen arrebatado al cielo, como un espíritu puro, en un carro de luz y fuego. También es el centro y el corazón de uno de los monogramas de Cristo: **I H S**, abreviaturas, de *Iesus Hominum Salvator*, Jesús salvador de los hombres. Igualmente, los masones medievales empleaban este signo para designar las dos columnas del templo de Salomón, al pie de las cuales los obreros recibían su salario: *Jakin* y *Bohas*, columnas de las que las torres de las iglesias metropolitanas no son más que la traducción libre, pero audaz y poderosa. Finalmente, es la indicación del primer peldaño de la escalera de los sabios, *scala philosophorum*, del conocimiento adquirido del agente hermético, promotor misterioso de las transformaciones de la naturaleza mineral, y de la del secreto reencontrado de la *Palabra perdida*. Este agente era designado otrora, entre los adeptos, con el nombre de *imán* o *atractivo*. El cuerpo encargado de este imán se llamaba él mismo *magnesia*, y este cuerpo servía de intermediario entre el cielo y la tierra, nutriéndose de las influencias astrales o dinamismo celeste que transmitía a la sustancia pasiva, atrayéndolos a la manera de un verdadero imán. De Cyrano Bergerac(65), en una de sus narraciones alegóricas, habla así del *espíritu magnésico*, del que parece estar muy bien informado, tanto en lo que concierne a la preparación como al uso.

«No habéis olvidado, creo -escribe nuestro autor-, que me llamo *Helías*, pues no hace mucho os lo he dicho. Sabréis, pues, que estaba en vuestro mundo y que habitaba con Eliseo, hebreo como yo, en los agradables márgenes del Jordán donde llevaba, entre los libros, una vida lo bastante tranquila como para echarla de menos, por más que transcurriera. Sin embargo, cuanto más crecían las luces de mi espíritu, más crecía también el conocimiento de aquellas de las que carecía. Jamás nuestros sacerdotes me hablaban de Adán sin que el recuerdo de aquella *Filosofía perfecta* que había poseído, no me hiciera suspirar. Desesperaba de poder adquirirla cuando un día, después de haber sacrificado por la expiación de las debilidades de mi ser mortal, me doormí y el ángel del Señor se me apareció en sueños. Tan pronto como fui despertado, me apresure a trabajar en las cosas que me había prescrito: tome unos dos pies cuadrados de *imán* y lo metí en un horno; después, cuando estuvo bien purgado, precipitado y disuelto, extraje de él el *atractivo*; calciné todo este elixir y lo reduje al grosor, más o menos, de una bala mediana.

«Tras estas preparaciones, hice construir un carruaje de hierro muy ligero, y al cabo de algunos meses, concluidos todos mis ingenios, monté en mi industriosa carreta. Acaso me preguntéis para qué todos esos pertrechos. Sabed que el ángel me había dicho en sueños que si yo deseaba adquirir una *ciencia perfecta* como deseaba, ascendiera al

mundo de la Luna, donde hallaría ante el Paraíso de Adán *el Árbol de la Ciencia* porque en cuanto hubiera probado su fruto, mi alma se vería esclarecida por todas las verdades de que una criatura es capaz. He aquí, pues, el viaje para el que había yo construido mi carruaje. Por fin, monté en él y cuando estuve bien firme y bien apoyado en el sitio, arrojé muy alto en el aire esta bola de *imán*. Pues bien, la máquina de hierro que yo había forjado a propósito más maciza en la mitad que en las extremidades fue rápidamente arrebatada y, en un perfecto equilibrio, a medida que llegaba yo a donde el imán me había atraído, y cuando había saltado hasta allí, mi mano lo lanzaba más lejos... En verdad, era un espectáculo bien sorprendente de ver, pues el acero de aquella casa volante que yo había pulido con mucho cuidado reflejaba por todos sus lados la luz del sol tan viva y brillante que creía que yo mismo era llevado en *una carreta de fuego*... Cuando, luego, he reflexionado acerca de este despegue milagroso, he imaginado que no hubiera podido vencer, por las *virtudes ocultas de un simple cuerpo natural*, la vigilancia del serafín que Dios ha ordenado para la custodia de este paraíso. Mas porque gusta de servirse de causas segundas, creí que me había inspirado este medio para penetrar en él, como quiso servirse de la costilla de Adán para hacerle una mujer, aunque hubiera podido formarla de tierra igual que a él.»

En cuanto a la corona que completa el signo importante que estudiamos, no se trata en absoluto de la del rey de Francia Enrique II, sino de la corona real de los *elegidos*. Es la que se ve ornar la frente del Redentor en los crucifijos de los siglos XI, XII y XIII, en particular en Amiens (Cristo bizantino llamado Saint-Sauve) y en nuestra Señora de Tréveris (en lo alto de la portada). El caballero del Apocalipsis (cap. VI, v. 12), montado en un caballo blanco, emblema de pureza, recibe como atributos distintivos de sus elevadas virtudes un arco y una *corona*, dones del Espíritu Santo. Pues bien, nuestra corona -los iniciados saben de lo que hablamos- es precisamente el domicilio de elección del *espíritu*. Es una miserable sustancia, como hemos dicho, apenas materializada, pero que lo encierra en abundancia. Y eso es lo que los filósofos antiguos fijaron en su *corona radiata*, decorada con rayos salientes, la cual se atribuía sólo a los dioses o a los héroes deificados. Así, nos explicaremos que esta materia, vehículo de la *luz* mineral, se revela, gracias a la signatura radiante del *espíritu*, como la tierra prometida reservada a los elegidos de la Sapiencia.

Artesón 3. - Se trata de un símbolo antiguo y a menudo explotado este que encontramos aquí: el delfín enroscado en el brazo de una áncora marina. El epígrafe latino que le sirve de enseña explica la imagen:

.SIC.TRISTIS.AVRA.RESEEDIT.

Así se apacigua esta terrible tempestad. Hemos tenido muchas veces la ocasión de señalar el papel importante que desempeña el pez en el teatro alquímico. Con el nombre de *delfín*, *echeneis* o *rémora*, caracteriza el principio humedo y frio de la Obra, que es

nuestro mercurio, el cual se coagula poco a poco en contacto y por efecto del azufre, agente de desecación y de fijeza. Este último es aquí figurado por el ancla marina, órgano estabilizador de los navíos, a los que asegura un punto de apoyo y de resistencia al esfuerzo de las ondas. La larga operación que permite realizar el empaste progresivo y la fijación final del mercurio ofrece una gran analogía con las travesías marítimas y las tempestades que las acogen. La ebullición constante y regular del compuesto hermético representa, en pequeño, una mar agitada y encrespada. Las burbujas se rompen en la superficie y se suceden sin cesar. Pesados vapores cargan la atmósfera del recipiente y las nubes inquietas, opacas y lívidas oscurecen las paredes y se condensan en gotitas que fluyen por la masa efervescente. Todo contribuye a dar la sensación de una tempestad a tamaño reducido. Levantada por todos lados, sacudida por los vientos, el arca flota, sin embargo, bajo la lluvia diluviana. Asteria se dispone a formar Delos, tierra hospitalaria y salvadora de los hijos de Latona. El delfín nada en la superficie de las olas impetuosas, y esta agitación dura hasta que la rémora, huésped invisible de las aguas profundas, detenga al fin, como un ancla poderosa, el navío que va a la deriva. Entonces, renace la calma, el aire se purifica, el agua se borra y los vapores se reabsorben. Una película cubre toda la superficie, y espesándose y afirmándose cada día marca el final del diluvio, el estadio de encallamiento del arca, el nacimiento de Diana y Apolo, el triunfo de la tierra sobre el agua y de lo seco sobre lo húmedo, y la época del nuevo Fénix. En la conmoción general y el combate de los elementos se adquiere esta paz permanente, la armonía que resulta del perfecto equilibrio de los principios, simbolizados por el pez fijado en el ancla: *sic tristis aura resedit*.

Este fenómeno de absorción y de coagulación del mercurio por una proporción muy inferior de azufre parece ser la causa primero de la fábula de la *rémora*, pececillo al que la imaginación popular y la tradición hermética atribuían la facultad de detener en su camino los mayores navíos. He aquí, por otro parte, lo que sobre ella dice, en un discurso alegórico, el filósofo René Francois(66): «El emperador Calígula se hallaba rabioso un día, de regreso hacia Roma con una poderosa armada naval. Todos los soberbios navíos, tan bien armados y espoloneados, navegaban satisfactoriamente. El viento en popa hinchaba todas las velas, y las olas y el cielo parecían ser aliados de Calígula, pues secundaban sus designios, cuando de repente, he aquí que la galera capitana e imperial se detiene bruscamente, en tanto que las otras volaban. El emperador se enfurece, el piloto redobla su silbido y cuatrocientos cómitres y galeotes al remo, cinco por banco, sudan a fuerza de empujar. El viento arrecia, la mar se enfada, ante la afrenta y todo el mundo se sorprende de este milagro, cuando el emperador imagina que algún monstruo marino lo detiene en el lugar. Entonces, muchos nadadores se precipitan al mar y, nadando entre dos aguas, dieron la vuelta a aquel castillo flotante. Hallaron un perverso pececillo, de medio pie de largo, que habiéndose pegado al timón se entretenía en detener la galera que dominaba el Universo. Parecía que quisiera burlarse del emperador del género humano, que tanto se enorgullece de sus muchedumbres de

hombres armados y de sus truenos de hierro que lo hacen señor de la tierra. He aquí, dice en su lenguaje de pez, a un nuevo Aníbal a las puertas de Roma, que mantiene en una prisión flotante a Roma y a su emperador: Roma, la princesa, llevará a tierra a los reyes cautivos en su triunfo, y yo *conduciré en triunfo marino, por las sendas del Océano, al príncipe del Universo*. César será rey de los hombres, y yo *seré el César de los Césares*. Todo el poderío de Roma es ahora mi esclavo, y puede hacer los mayores esfuerzos, pues mientras yo quiera, lo mantendré en esta cárcel real. *Adhiriéndome a este galeón* haré más, en un instante, de lo que ellos han conseguido en ochocientos años dando muerte al género humano y despoblando el mundo. ¡Pobre emperador! Cuán lejos estás de tu dignidad, con tus cincuenta millones de ingresos y trescientos millones de hombres que están bajo tu poder: ¡un grosero pececillo te ha convertido en su esclavo! Que la mar se embravezca, que el viento se desate, que todo el mundo se convierta en galeote y todos los árboles en remos, que no darán un paso sin mi visto bueno y mi permiso... He aquí al verdadero Arquímedes de los peces, pues *él solo detiene a todo el mundo*. He aquí al *imán animado* que cautiva todo el hierro y las armas de la primera monarquía del mundo. No sé quién llama a Roma el ancla dorada del género humano, pero este pez es el *áncora de las áncoras*... ¡Oh, maravilla de Dios!, ese pececito avergüenza no sólo a la grandeza romana, sino a Aristóteles, que pierde aquí su crédito, y a la filosofía, que hace bancarrota, pues no hallan *ninguna razón* para este asunto, en el que una boca sin dientes detenga un navío empujado por los cuatro elementos y le haga arribar a puerto en mitad de las más crueles tempestades. Plinio dice que toda la Naturaleza está escondida como en centinela y alojada de guarnición en las más pequeñas criaturas. Lo creo, y en cuanto a mí, pienso que este pececito es el pabellón moviente de la Naturaleza y de toda su gendarmería. Inmoviliza y detiene estas galeras y enfrena sin otra brida que el hocico de un pececillo lo que no puede enfrenarse... ¡Ay! Abatamos los cuernos de nuestra vana arrogancia con una consideración tan santa, pues si Dios, actuando a través de un *pequeño parásito de mar* y el *pirata de la Naturaleza* detiene y paraliza todos nuestros designios, aunque vuelen a velas desplegadas de un polo al otro, si emplea su omnipotencia, ¿hasta qué punto reducirá nuestros negocios? Si de nada lo hace todo, y con un pez o, más bien, con *una pequeña nada* que nada y hace de pez, aniquila todas nuestras esperanzas, ¿qué será de nosotros, ay, cuando emplee todo su poder y todos los ejércitos de su justicia?»

Artesón 4. - Cerca del árbol de los frutos de oro, un dragón robusto y rechoncho ejerce su vigilancia a la entrada del jardín de las Hespérides. La filacteria particular de este tema lleva grabada esta inscripción:

.AB.INSOMNI.NON.CVSTODITA.DRACONE.

Fuera del dragón insomne, las cosas no están custodiadas. El mito del dragón encargado de la vigilancia del famoso vergel y del legendario Vellocino de Oro es

bastante conocido como para evitarnos el esfuerzo de reproducirlo. Basta con indicar que el dragón se elige como representante del jeroglífico de la materia mineral bruta con la cual debe comenzar la Obra. Es tanto como decir cuál es su importancia, el cuidado que es preciso observar en el estudio de los signos exteriores y de las cualidades capaces de permitir su identificación, y de hacer reconocer y distinguir el sujeto hermético entre los múltiples minerales que la Naturaleza pone a nuestra disposición.

Encargado de vigilar el recinto maravilloso en el que los filósofos van en busca de sus tesoros, el dragón pasa por no dormir jamás. Sus ojos ardientes permanecen constantemente abiertos. No conoce ni reposo ni lasitud, y no sería capaz de vencer el insomnio que lo caracteriza y que le asegura su verdadera razón de ser. Esto es, por otra parte, lo que expresa el nombre griego que lleva. **Δραχων** procede de **δερχομαι**, *ver, mirar* y, por extensión, *vivir*, palabra a su vez próxima a **δερχειννης**, *que duerme con los ojos abiertos*. La lengua primitiva nos revela, a través de la envoltura del símbolo, la idea de una actividad intensa, de una vitalidad perpetua y latente encerrada en el cuerpo mineral. Los mitólogos llaman a nuestro dragón *Ladon*, vocablo cuya asonancia se aproxima a *latón* y que se puede asimilar al griego, **ληϊω**, *estar escondido, desconocido, ignorado*, como la materia de los filósofos.

El aspecto general y la fealdad reconocida del *dragón*, su ferocidad y su singular poder vital corresponden exactamente con las particularidades externas y las propiedades y facultades del sujeto. La cristalización especial de éste se encuentra claramente indicada por la epidermis *escamosa* de aquél. Semejantes son los colores, pues la materia es negra, puntuada de rojo o de amarillo, como el dragón del que es imagen. En cuanto a la cualidad volátil de nuestro mineral, la vemos traducida por las alas membranosas de que el monstruo está provisto. Y porque vomita, según se dice, cuando se le ataca, fuego y humo, y porque su cuerpo acaba en cola de serpiente, los poetas, por estas razones, lo han hecho nacer de Tifaón y de Equidna. El griego **Τυφρων**, término poético de **Τυφρον** o **Τυφος** -el Tifón egipcio-, significa *llenar de humo, alumbrar, abrazar*. **Εχιδνα** no es más que la víbora. De ahí podemos concluir que el dragón obtiene de Tifaón su naturaleza cálida, ardiente, sulfurosa, mientras que debe a su madre su complexión fría y húmeda, con la forma característica de los ofidios.

Pues bien; si los filósofos han disimulado siempre el nombre vulgar de su materia bajo una afinidad de epítetos, en contrapartida se han mostrado muy prolijos en lo que concierne a su forma, sus virtudes y, a veces, incluso, su preparación. De común acuerdo, afirman que el artista no debe esperar descubrir ni producir nada fuera del sujeto, porque es el único cuerpo capaz, en toda la Naturaleza, de procurarle los elementos indispensables. Con exclusión de los otros minerales y de los otros metales, conserva los principios necesarios para la elaboración de la Gran Obra. Por Su figuración monstruosa, pero expresiva, este primitivo tema se nos aparece claramente como el guardián y único dispensador de los frutos herméticos. Es su depositario y conservador vigilante, y nuestro adepto habla sabiamente cuando enseña que fuera de este ser solitario las cosas

filosofales no están guardadas, pues en vano las buscaríamos en otra parte. También a propósito de este primer cuerpo, parcela del caos original y *mercurio común* de los filósofos, Jabir exclama: «¡Alabado sea el Altísimo, que ha creado nuestro mercurio y le ha dado una naturaleza a la que nada resiste, pues sin él los alquimistas tendrían poco que hacer y todo su trabajo resultaría inútil!»

«Pero -se pregunta otro adepto(67) -. ¿dónde está, pues, ese mercurio aurífico que, resuelto en sal y en azufre, se convierte en el húmedo radical de los metales y en su simiente animada? Está prisionero en una prisión tan fuerte que la misma Naturaleza no sería capaz de liberarlo si el arte industrioso no le facilita los medios.»

Artesón 5. -Un cisne, majestuosamente posado en el agua en calma de un estanque, tiene el cuello atravesado por una flecha. Y su quejido postrero nos lo traduce el epígrafe de este pequeño tema, agradablemente ejecutado:

.PROPRIIS.PEREO.PENNIS.

Muero por mi propias plumas. El ave, en efecto, proporciona una de las materias del arma que servirá para matarla. El empenachado de la flecha, al asegurar su dirección, la hace precisa, y las plumas del cisne destinadas a este menester contribuyen así a perderlo. Esta hermosa ave, cuyas alas son emblemáticas de la volatilidad, y cuya blancura de nieve es la expresión de la pureza, posee las dos cualidades esenciales del mercurio inicial o de nuestra agua disolvente. Sabemos que debe ser vencido por el azufre -salido de su sustancia, y que él mismo ha engendrado-, a fin de obtener, tras su muerte, ese *mercurio filosófico*, en parte fijo y en parte volátil, que la maduración subsiguiente elevará al grado de perfección del gran elixir. Todos los autores enseñan que es preciso matar al vivo si se desea resucitar al muerto. Por eso el buen artista no dudará en sacrificar el *ave de Hermes* y en provocar la mutación de sus propiedades mercuriales en cualidades sulfurosas, ya que toda transformación permanece sometida a la descomposición previa y no puede realizarse sin ella.

Basilio Valentín asegura que «se debe dar de comer un *cisne blanco* al hombre doble ígneo»; y, añade: «el cisne asado será para la mesa del rey». Ningún filósofo, que sepamos, ha levantado el velo que recubre este misterio, y nos preguntamos si es pertinente comentar tan graves palabras. Sin embargo, recordando los largos años durante los cuales nosotros mismos hemos estado detenidos ante esta puerta, pensamos que sería caritativo ayudar al trabajador que ha llegado hasta aquí a franquear el umbral. Tendámosle, pues, una mano segura, y descubramos, en los límites permitidos, lo que los mayores maestros han creído oportuno reservarse.

Es evidente que Basilio Valentín, al emplear la expresión *hombre doble ígneo*, hace referencia a un principio segundo, resultante de una combinación de dos agentes de complejión cálida y ardiente que tienen, por consecuencia, la naturaleza de los azufres metálicos. De ello puede concluirse que bajo la denominación simple de azufre, los

adeptos, en un momento dado del trabajo, conciben *dos cuerpos* combinados, de propiedades semejantes pero de especificidad diferente, tomados convencionalmente por uno solo. Planteado esto, ¿cuáles serán las sustancias capaces de ceder estos dos productos? Semejante pregunta jamás ha recibido respuesta. Sin embargo, si se considera que los metales tienen sus representantes emblemáticos figurados por divinidades mitológicas unas veces masculinas y otras femeninas, y que tienen esas aplicaciones particulares de las cualidades sulfurosas reconocidas experimentalmente, el simbolismo y la fábula se hallarán en condiciones de arrojar alguna claridad sobre estas cuestiones oscuras.

Todo el mundo sabe que el hierro y el plomo se colocan bajo la dominación de Ares y de Cronos, y que reciben las influencias planetarias respectivas de Marte y de Saturno. El estaño y el oro, sometidos a Zeus y a Apolo, comparten las vicisitudes de Júpiter y del Sol. Mas ¿por qué Afrodita y Artemisa dominan el cobre y la plata, entidades de Venus y la Luna? ¿Por qué el mercurio debe su complexión al mensajero del Olimpo, el dios Hermes, aunque este desprovisto de azufre y cumpla las funciones reservadas a las mujeres quimicoherméticas? ¿Debemos aceptar estas relaciones como verdaderas, y no habría acaso en la repartición de las divinidades metálicas y de sus correspondencias astrales una confusión premeditada, deseada? Si se nos interrogara acerca de este punto, responderíamos afirmativamente sin dudar. La experiencia demuestra de manera cierta que el agente posee un azufre magnífico, tan puro y resplandeciente como el del oro, pero sin su fijeza. El plomo da un producto mediocre, de color casi igual, pero poco estable y muy impuro. El azufre del estaño, claro y brillante, es blanco y nos inclinaría más bien a situar ese metal bajo la protección de una diosa antes que bajo la autoridad de un dios. El hierro, por el contrario tiene mucho azufre fijo, de un rojo sombrío, apagado, inmundado y tan defectuoso que, pese a su cualidad refractaria, no sabría uno en verdad para qué utilizarlo. Y, sin embargo, exceptuando el oro, se buscaría en vano en los otros metales un mercurio más luminoso, más penetrante y más manejable. En cuanto al azufre del cobre, Basilio Valentín nos lo describe con gran exactitud en el primer libro de sus *Doce claves*(68):«La lasciva Venus -dice- está bien coloreada, y todo su cuerpo no es casi más que tintura y color semejante al del Sol, y a causa de su abundancia tira grandemente hacia el rojo. Pero por el hecho de que su cuerpo está leproso y enfermo, la tintura fija no puede permanecer en él, y al perecer el cuerpo, la tintura perece con él, a menos que no sea acompañada de un cuerpo fijo en el que pueda establecer su sede y morada de manera estable y permanente.»

Si se ha comprendido bien lo que pretende enseñar el célebre adepto y se examinan con cuidado las relaciones existentes entre los azufres metálicos y sus símbolos respectivos, no se experimentará gran dificultad para restablecer el orden esotérico conforme al trabajo. El enigma se dejará descifrar y el problema del azufre doble será resuelto con facilidad.

Artesón 6. - Dos cuernos de la abundancia se entrecruzan sobre el caduceo de Mercurio. Tienen por epígrafe esta máxima latina:

.VIRTVTL.FORTVNA.COMES.

La fortuna acompaña a la virtud. Axioma de excepción, verdad discutible en su aplicación al mérito verdadero -en el que la fortuna recompensa tan raramente a la virtud- que conviene buscar en otro lugar la confirmación y la regla. Pues bien, el autor de estos símbolos hace referencia a la virtud secreta del *mercurio filosófico*, representado por la imagen del caduceo. Los cuernos de la abundancia traducen el conjunto de las riquezas materiales que la posesión del mercurio asegura a los buenos artistas. Por su cruzamiento en **X**, indican la cualidad espiritual de esta noble y rara sustancia cuya energía brilla como un fuego puro, en el centro del cuerpo exactamente sublimado.

El caduceo, atributo del dios Mercurio, no podría dar lugar al menor equivoco, tanto desde el punto de vista del sentido secreto, como desde el del valor simbólico. Hermes, padre de la ciencia hermética, es considerado, a la vez, como creador y como criatura, señor de la filosofía y materia de los filósofos. Su cetro alado lleva la explicación del enigma que propone, y la revelación del misterio, que cubre el *compuesto del compuesto*, obra maestra de la Naturaleza y del arte, bajo el epíteto vulgar *de mercurio de los sabios*. En su origen, el caduceo no fue más que una simple varita, cetro primitivo de algunos personajes sagrados o fabulosos pertenecientes más a la tradición que a la Historia. Moisés, Atalanta, Cibeles y Hermes emplean este instrumento, dotado de una especie de poder mágico, en condiciones semejantes y generatrices de resultados equivalentes. El **ραβδος** griego es, en efecto, una vara, un bastón, un mango de jabalina, un dardo y el cetro de Hermes. Esta palabra se deriva de **ρασσω**, que significa *golpear, compartir y destruir*. Moisés golpea con su vara la roca árida que Atalanta, a ejemplo, de Cibeles, horada con su jabalina. Mercurio separa y da muerte a las dos serpientes empeñadas en un duelo furioso arrojando sobre ellas el bastón de los **πτεροφοροι**, es decir, de los *correos y mensajeros*, calificados *portadores de alas* porque tenían por insignia de su cargo alas en su sombrero. El pétaso alado de Hermes justifica, pues, su función de *mensajero y mediador* de los dioses. La adición de las serpientes a la varita, completada por el sombrero (**πιτασος**) y las alas en los talones (**ταρσοι**) dio al caduceo su forma definitiva, con la expresión jeroglífica del mercurio perfecto.

En el artesón de Dampierre, las dos serpientes muestran sus testas caninas, una de perro y otra de perra, versión figurada de los dos principios contrarios, activo y pasivo, fijo y volátil, en contacto con el *mediador* figurado por la varita mágica que es nuestro *fuego secreto*. Artefio llama a estos principios *perro de Corascene* y *perra de Armenia*, y son éstas las mismas serpientes que Hércules niño estrangula en su cuna, los únicos agentes cuya reunión, combate y muerte, realizados por medio del fuego filosófico, dan

nacimiento al mercurio hermético vivo y animado. Y como este doble mercurio posee doble volatilidad, las alas del pétaso, opuestas a las taloneras en el caduceo, sirven para expresar estas dos cualidades reunidas de la manera más clara y más elocuente.

Artesón 7. - En este bajo relieve, Cupido, con el arco en una mano y una flecha en la otra, cabalga la Quimera sobre un montón de nubes consteladas. La filacteria que subraya este tema indica que Eros es aquí *el amo eterno*:

.AETERNVS.HIC.DOMINVS.

Nada es verdadero, por otra parte, y otros artesones así nos lo han enseñado. Eros, personificación mítica de la concordia y del amor, es, por excelencia, el señor, el maestro eterno de la Obra. Él solo puede conseguir el acuerdo entre enemigos a los que un odio implacable empuja sin cesar a devorarse entre sí. Cumple el pacífico oficio del sacerdote al que se ve unir -en un grabado de las *Doce claves* de Basilio Valentín- al rey y la reina herméticos. También es él quien dispara, en la misma obra, una flecha hacia una mujer que sostiene un enorme matraz completamente lleno de agua nebulosa... La mitología nos enseña que la Quimera tenía tres cabezas diferentes colocadas sobre un cuerpo de león terminado en cola de serpiente: una cabeza de *león*, la otra de *cabra* y la tercera de *dragón*. De las partes constitutivas del monstruo, dos son preponderantes, el león y el dragón, porque aportan al conjunto, el uno, la cabeza y el cuerpo, y el otro, la cabeza y la cola. Analizando el símbolo en el orden de las adquisiciones sucesivas, el primer lugar corresponde al dragón, que se confunde siempre con la serpiente. Se sabe que los griegos llamaban **δραχων** al dragón más que a la serpiente. Tal es nuestra materia inicial, el tema mismo del arte considerado en su primer ser y en el estado en que la Naturaleza nos lo proporciona. El león viene a continuación, y aunque sea el hijo del sujeto de los sabios y de un metal caduco, sobrepasa, con mucho, en vigor, a sus propios progenitores y pronto se hace más robusto que su padre. Hijo indigno de un anciano y de una mujer muy joven, testimonia desde su nacimiento una inconcebible aversión por su madre. Insociable, feroz, agresivo, nada cabría esperar de este heredero violento y cruel si un providencial accidente no le hubiera impuesto más calma y ponderación. Animado por su madre Afrodita, Eros, ya descontento del personaje, le dispara una flecha de bronce y lo hiere de gravedad. Medio paralizado, es enviado a su madre, la cual para devolver la salud a este hijo ingrato le da, sin embargo, su propia sangre, quiere decirse una parte de su carne, y muere después de haberlo salvado. «La madre -dice la *Turba de los filósofos*- es siempre más compasiva con el hijo que el hijo con su madre.» De este contacto estrecho y prolongado del azufre-león y del disolvente-dragón se forma un nuevo ser, regenerado en cierto modo, con cualidades mezcladas de ambos, representado simbólicamente por la *cabra* o, si se prefiere, por la misma Quimera. La palabra griega **Χιμαιρα**, *Quimera*, significa también *cabra joven* (cáb. **Χμητηρ**), pues bien, esta joven *cabra* que debe su existencia y sus brillantes cualidades

a la oportuna intervención de Eros, no es más que el mercurio filosófico, nacido de la alianza del azufre y del mercurio. principios. y que posee todas las facultades requeridas para convertirse en el famoso *carnero de vellocino* de oro, nuestro elixir y nuestra piedra. La antigua Quimera descubre toda la ordenación de la labor hermética, y, como dice Filaleteo, es también toda nuestra filosofía.

El lector tendrá a bien excusarnos por haber utilizado la alegoría, a fin de situar mejor los puntos importantes de la práctica, pero no tenemos otro medio y continuamos en esto la vieja tradición literaria. Y si en la narración reservamos la parte esencial que se refiere al pequeño Cupido -maestro de la Obra y señor de lo que hay aquí dentro, es sólo por obediencia a la disciplina de la Orden, y a fin de no caer en perjurio para con nosotros mismos. Por lo demás, el lector perspicaz hallara, diseminadas voluntariamente en las páginas de este libro, indicaciones complementarias sobre el papel del mediador, acerca del que no debíamos hablar más en este lugar.

Artesón 8. - Volvemos a hallar aquí un motivo ya encontrado en otras partes, sobre todo en Bretaña. Se trata de armiño, figurado en el interior de un pequeño cercado que limita un encañizado circular, símbolo particular de la reina Ana, esposa de Carlos VIII y de Luis XII. Se le ve figurar, junto al puercoespín emblemático de Luis XII, en la campana de la gran chimenea del palacio Lallemand, en Bourges. Su epígrafe encierra el mismo sentido y emplea casi las mismas palabras que la famosa divisa de la orden del Armiño: *Malo mori quam foedari*, prefiero la muerte a una mancha. Esta orden de caballería, fundada primero en 1381 por Juan V, duque de Bretaña, debía desaparecer en el siglo XV. Restituida a continuación por el rey de Nápoles. Fernando I, en el año 1483, la orden del Armiño había perdido todo carácter hermético y no formaba ya más que una asociación poco coherente de caballería patricia.

La inscripción grabada en la filacteria de nuestro artesón reza:

.MORI.POTIVS.QVAM.FEDARI.

Antes la muerte que la mancha. Hermosa y noble máxima de Ana de Bretaña, máxima de pureza aplicada al pequeño carnicero cuya blanca piel constituye, según se dice, el objeto de los atentos cuidados de su elegante y flexible poseedor. Pero en el esoterismo del Arte sagrado, el armiño, imagen del mercurio filosófico, señala la nitidez absoluta de un producto sublimado que la adición del azufre o fuego metálico contribuye a hacer más brillante aún.

En griego, *armiño* se dice **ποντιχος**, palabra derivada de **ποντος** o **ποντιος**, *la sima, el abismo, el mar, el océano*, a veces simplemente *el agua de nuestra madre*, es decir, de la materia primitiva y caótica llamada *sujeto de los sabios*. Los maestros nos enseñan que su mercurio segundo, *esta agua pónica* de la que hablamos, es un *agua permanente* la cual, contrariamente a los cuerpos líquidos, «no moja las manos», y su fuente *fluye al mar hermético*. Para obtenerla, dicen, conviene golpear tres veces la roca, a fin de

extraer de ella la onda pura mezclada con el agua grosera y solidificada, generalmente representada por bloques rocosos que emergen del océano. El vocablo **ποντιος** expresa especialmente *todo cuanto habita en el mar*. Despierta al espíritu ese pez escondido que el mercurio ha captado y retiene entre las mallas de su red. Es el pez que la antigua costumbre de la fiesta de Reyes nos ofrece unas veces bajo su forma (lenguado, delfin) y otras con el aspecto del «bañista» o del haba, disimulados entre las *láminas hojaldradas* de la galleta tradicional(69). El *armiño* puro y blanco aparece así como un emblema expresivo del *mercurio común* unido al azufre-pezu en la sustancia del *mercurio filosófico*. En cuanto a la cerca, nos revela cuáles son esos *signos exteriores* que, al decir de los adeptos, constituyen el mejor criterio del producto secreto y suministran el testimonio de una preparación canónica y conforme a las leyes naturales. La empalizada *trenzada* que sirve de corral al armiño y de envoltorio al mercurio animado, bastaría para explicar el dibujo de los estigmas en cuestión. Mas puesto que nuestra finalidad es definirlos sin equivoco, diremos que la palabra griega **χαραχομα**, *empalizada*, derivada de **χαρασσω**, *trazar, grabar, marcar con una señal*, tiene así un origen semejante al del término **χαρακτηε**, es decir, *lineamiento grabado, forma distintiva, carácter*. Y el carácter propio del mercurio es, precisamente, el de afectar en su superficie una *red de líneas entrecruzadas*, *trenzadas* a la manera de los cestos de mimbre (**χαλατος**), de los cuévanos, banastas, cestones y cestas. Estas figuras geométricas, tanto más aparentes y mejor grabadas cuanto más pura es la materia, son un efecto de la voluntad todopoderosa del Espíritu o de la Luz. Y esta voluntad imprime a la sustancia una disposición exterior cruciforme (**χιασμα**) y da al mercurio su *signatura filosófica* efectiva. Esta es la razón por la cual se compara esta envoltura con las mallas de la red que sirve para pescar el pez simbólico; con el cesto eucarístico que lleva en su espalda el **Ιχϋος** de las catacumbas romanas; con el pesebre de Jesús, cuna del Espíritu Santo encarnado en el Salvador de los hombres; con el cisto de Baco, que se decía contenía no se sabe qué objeto misterioso; con la cuna de Hércules niño, que estranguló las dos serpientes enviadas por Juno; y con la cuna de Moisés salvado de las aguas; con el pastel de los reyes, que tiene los mismos caracteres; con la galleta de *Capercita roja*, la más encantadora creación, acaso, de esas fábulas herméticas que son los *Cuentos de mi madre la oca*; etcétera.

Pero la impronta significativa del mercurio animado, marca superficial del trabajo del espíritu metálico. no se puede obtener sino tras una serie de operaciones o *purificaciones* largas, ingratas y repulsivas. Tampoco debe ahorrarse ningún esfuerzo ni temer el tiempo ni la fatiga si se quiere estar seguro del éxito. Hágase lo que se haga o se desee intentar, el espíritu jamás permanecerá estable en un cuerpo inmundo o insuficientemente purificado. La divisa, del todo espiritual, que acompaña a nuestro armiño, lo proclama: *Antes la muerte que lo mancha*. Recuerde el artista uno de los grandes trabajos de Hércules: la limpieza de los establos de Augías: «Hay que hacer pasar sobre nuestra tierra -dicen los sabios- todas las aguas del diluvio.» Éstas son

imágenes expresivas de la labor que exige la purificación perfecta, obra simple, fácil, pero tan fastidiosa que ha desanimado a gran cantidad de alquimistas más ávidos que laboriosos y más entusiastas que perseverantes.

Artesón 9. - De cuatro cuernos se escapan llamas. La divisa es:

.FRVSTRA.

En vano. Es la traducción lapidaria de los cuatro fuegos de nuestra cocción. Los autores que han hablado de ellos nos los describen como otros tantos grados distintos y proporcionados del fuego elemental que actúa, en el seno del atanor, sobre el *rebis* filosofal. Al menos, tal es el sentido que se sugiere a los principiantes, y que éstos, sin reflexionar demasiado, se apresuran a poner en práctica.

Sin embargo, los filósofos certifican que jamás hablan más oscuramente que cuando parecen expresarse con precisión. Asimismo, su claridad aparente engaña a los que se dejan seducir por el sentido literal, y no se preocupan en absoluto por asegurarse si concuerda o no con la observación, la razón y la *posibilidad de naturaleza*. Por ello, debemos prevenir a los artistas que intenten realizar la Obra según este proceso, es decir, sometiendo la amalgama filosófica a las temperaturas crecientes de los *cuatro regímenes de fuego*, que serán infaliblemente víctimas de su ignorancia y se verán *frustrados* a causa del resultado inesperado. Que traten en primer lugar de descubrir lo que los antiguos entendían por la expresión figurada del *fuego* y por la de los *cuatro grados* sucesivos de su intensidad. Pues no se trata aquí en absoluto del fuego de las cocinas, de nuestras chimeneas o de los hornos altos. «En nuestra Obra -afirma Filaleteo-, el fuego ordinario no sirve más que para alejar el frío y los accidentes que podría causar.» En otro lugar de su tratado, el mismo autor dice positivamente que nuestra cocción es *lineal*, es decir, igual, constante, regular y uniforme de un extremo al otro de la obra. Casi todos los filósofos han tomado como ejemplo del *fuego de cocción* o maduración la incubación del huevo de gallina, no con vistas a la temperatura que se debe adoptar, sino a la uniformidad y a la permanencia. También aconsejamos vivamente considerar antes que cualquiera otra cosa la relación que los sabios han establecido entre el *fuego* y el *azufre*, a fin de obtener esta noción esencial de que los cuatro grados del uno deben corresponder infaliblemente a los cuatro grados del otro, lo que es decir mucho en pocas palabras. Por fin, en su descripción tan minuciosa de la cocción, Filaleteo no omite señalar cuán alejada está la operación real de su análisis metafórico, porque en lugar de ser directa, como se cree por lo general, implica *muchas fases o regímenes*, simples *reiteraciones de una sola y misma técnica*. Según nuestra opinión, estas palabras representan lo más sincero de cuanto se ha dicho acerca de la práctica secreta de los cuatro grados del fuego. Y aunque el orden y el desarrollo de estos trabajos están reservados por los filósofos y se hallen siempre envueltos de silencio, el carácter

especial que reviste la cocción comprendida permitirá, no obstante, a los artistas avisados encontrar el medio simple y natural que debe favorecer su ejecución. Louis Audiat, de quien hemos puesto de manifiesto, en el curso de este estudio, algunas fantasías bastante divertidas, no se ha molestado en solicitar de la ciencia antigua una explicación verosímil de este curioso artesón. «La broma -escribe- se mezcla también en nuestros textos. He aquí una gruesa malicia en una palabra corta: *Frustra*. ¡Y unos cuernos flamígeros! ¡Resulta vano vigilar a la mujer!» No creemos que el autor, movido a compasión ante este «testimonio» del adepto desdichado, haya querido mostrar menor irreverencia por la memoria de su compañera... Pero la ignorancia es ciega, y el infortunio, mal consejero. Louis Audiat habría tenido que saberlo y haberse abstenido de generalizar...

XI

La octava y última serie no comprende más que un solo artesón consagrado a la ciencia de Hermes. Representa unas rocas abruptas cuya silueta salvaje se levanta en medio de las olas. Esta representación lapidaria lleva por enseña:

.DONEC.ERVNT.IGNES.

Mientras dure el fuego. Alusión a las posibilidades de acción que el hombre debe al principio ígneo, espíritu, alma o luz de las cosas, único factor de todas las mutaciones materiales. De los cuatro elementos de la filosofía antigua, sólo tres figuran aquí: la *tierra*, representada por las rocas, el *agua*, por la onda marina, y el *aire*, por el cielo del paisaje esculpido. En cuanto al *fuego*, animador y modificador de los otros tres, no parece excluido del tema que para mejor señalar su preponderancia, su poder y su necesidad, así como la imposibilidad de una acción cualquiera sobre la sustancia, sin el concurso de esta fuerza espiritual capaz de penetrarla, de moverla y de volver en acto lo que tiene de potencia.

Mientras dure el fuego la vida irradiará en el Universo. Los cuerpos, sometidos a las leyes de evolución de las que aquél es agente esencial, cumplirán los diferentes ciclos de sus metamorfosis, hasta su transformación final en espíritu, luz o fuego. Mientras dure el fuego, la materia no cesará de proseguir su penoso ascenso hacia la pureza integral, pasando de la forma compacta y sólida (tierra) a la forma líquida (agua), y, luego, del estado gaseoso (aire) al radiante (fuego). Mientras dure el fuego, el hombre podrá ejercer su industriosa actividad sobre las cosas que lo rodean, y gracias al maravilloso instrumento ígneo, someterlas a su voluntad propia y plegarlas y sujetarlas a su utilidad. Mientras dure el fuego, la ciencia se beneficiará de vastas posibilidades en todos los ámbitos del plano físico y verá ensancharse el campo de sus conocimientos y de sus

realizaciones. Mientras dure el fuego, el hombre estará en relación directa con Dios, y la criatura conocerá mejor a su Creador...

Ningún tema de meditación aparece más provechoso al filósofo, y nada solicita más el ejercicio de su pensamiento. El fuego nos envuelve y nos baña por todas partes. Viene a nosotros por el aire, por el agua y por la misma tierra, que son sus conservadores y sus diversos vehículos. Lo encontramos en todo cuanto nos es próximo y lo sentimos actuar en nosotros a lo largo de la entera duración de nuestra existencia terrestre. Nuestro nacimiento es el resultado de su encarnación; nuestra vida, el efecto de su dinamismo; y nuestra muerte, la consecuencia de su desaparición. Prometeo roba el fuego del cielo para animar al hombre que, como Dios, había formado con el limo de la tierra. Vulcano crea a Pandora, la primera mujer, a la que Minerva dota de movimiento insuflándole el fuego vital. Un simple mortal, el escultor Pígalión, deseoso de desposarse con su propia obra, implora a Venus que anime por el fuego celeste, su estatua de Galatea. Tratar de descubrir la naturaleza y la esencia del fuego es tratar de descubrir a Dios, cuya presencia real siempre se ha revelado bajo la apariencia ignea. La zarza ardiente (*Éxodo*, III. 2) y el incendio del Sinaí a raíz del otorgamiento del decálogo (*Éxodo*, XIX. 18) son dos manifestaciones por las que Dios apareció a Moisés. Y bajo la figura de un ser de jaspe y sardónice de color de llama, sentado en un trono incandescente y fulgurante, san Juan describe al Dueño del Universo (*Apocalipsis*, IV, 3,5). «Nuestro Dios es un fuego devorador», escribe san Pablo en su *Epístola a los hebreos* (cap. XII, 29). No sin razón, todas las religiones han considerado el fuego como la más clara imagen y el más expresivo emblema de la divinidad. «Un símbolo de los más antiguos - dice Pluchel(70)-, puesto que se ha convertido en universal, es el fuego que se alimentaba perpetuamente en el lugar de la asamblea de los pueblos. Nada era más apropiado para darles una idea sensible del poder, de la belleza, de la pureza y de la eternidad del ser al que acudían a adorar. Este símbolo magnífico ha estado en uso en todo el Oriente. Los persas lo consideraban como la más perfecta imagen de la divinidad. Zoroastro no introdujo su uso bajo Darío Histarpes, pero amplió con nuevas visiones una práctica establecida mucho tiempo antes que él. Los pritaneos de los griegos eran un hogar perpetuo. La Vesta de los etruscos, de los sabinos y de los romanos también lo era. Se ha encontrado el mismo uso en el Perú y en otras partes de América. Moisés conservó la práctica del fuego perpetuo en el lugar santo, entre las ceremonias cuya selección fijó y cuyo detalle prescribió a los israelitas. Y el mismo símbolo, tan expresivo, tan noble y tan poco capaz de sumergir al hombre en la ilusión subsiste aún hoy en todos nuestros templos.»

Pretender que el fuego proviene de la combustión es establecer un hecho de observación corriente sin dar explicación. Las lagunas de la ciencia moderna se deben; en su mayor parte, a esta diferencia, querida o no, en relación con un agente tan importante y tan universalmente extendido. ¿Qué pensar de la extraña obstinación que observan ciertos sabios al desconocer el punto de contacto que constituye y el vínculo de unión que

realiza entre la ciencia y la religión? Si el calor nace del movimiento, como se pretende, ¿quién, pues -nos preguntaremos-, genera y mantiene el movimiento, productor de fuego, sino el fuego mismo? Círculo vicioso del que materialistas y escépticos jamás podrán escapar. Para nosotros, el fuego no puede ser el resultado o el *efecto* de la combustión, sino su *causa* verdadera. Por su desprendimiento de la materia pesada, que lo tenía encerrado, el fuego se manifiesta y aparece el fenómeno conocido con el nombre de *combustión*. Y ya sea ese desprendimiento espontáneo o provocado, el simple buen sentido nos obliga a admitir y a sostener *que la combustión es el resultado del desprendimiento ígneo* y no la causa primera del fuego.

Imponderable, inasible y siempre en movimiento, el fuego posee todas las cualidades que reconocemos en los *espíritus*. Sin embargo, es material, pues experimentamos su claridad cuando brilla, e incluso a oscuras nuestra sensibilidad nos denuncia su presencia por el calor que irradia. Pues bien, la cualidad espiritual del fuego ¿no nos es revelada acaso en la llama? ¿Por qué ésta tiende sin cesar a elevarse, como un verdadero espíritu, pese a nuestros esfuerzos para obligarla a dirigirse al suelo? ¿No se trata de una manifestación formal de esa voluntad que, liberándola de la influencia material, la aleja de la tierra y la acerca a su patria celeste? ¿Y qué es la llama, sino la forma visible, la *signatura* misma y la efigie propia del fuego?

Pero lo que sobre todo debemos tener en cuenta, otorgándole la prioridad en la ciencia que nos interesa, es la elevada virtud purificadora que posee el fuego. Principio puro por excelencia y manifestación física de la pureza misma, señala así su origen espiritual y descubre su filiación divina. Comprobación ésta bastante singular, la palabra griega *πυρ*, que sirve para designar el *fuego*, presenta exactamente la pronunciación del calificativo francés *pur* (puro). Asimismo, los filósofos herméticos, uniendo el nominativo al genitivo, crearon el término *πυρ-πυρος*, *el fuego del fuego*, o, fonéticamente, *lo puro de lo puro*, y consideraron el *purpura* y el *pourpre* francés (púrpura) como el sello de la perfección absoluta en el propio color de la piedra filosofal.

XII

Nuestro estudio de los artesanos de Dampierre ha terminado. Tan sólo nos queda señalar algunos motivos decorativos que, por lo demás, no presentan ninguna relación con los precedentes. Muestran ornamentos simétricos -motivos vegetales, entrelazos y arabescos acompañados o no de figuras- cuya factura denota una ejecución posterior a la de los temas simbólicos. Todos están desprovistos de filacterias e inscripciones. Finalmente, las losas del fondo de un pequeño número de artesones aguardan aún la mano del escultor.

Es de suponer que el autor del maravilloso grimorio, del que nos hemos empeñado en descifrar las hojas y los signos, ha debido, por circunstancias ignoradas, interrumpir una obra que sus sucesores no podían proseguir ni acabar por falta de comprensión. Sea

como fuere, el número, la variedad y la importancia esotéricas de los temas de este superior compendio hacen de la galería alta del castillo de Dampierre una admirable colección, un verdadero museo de emblemas alquímicos, y clasifican a nuestro adepto entre los maestros desconocidos mejor instruidos en los misterios del Arte sagrado. Pero antes de abandonar este magistral conjunto, nos permitiremos aproximarnos a la enseñanza de una curiosa representación de piedra que se ve en el palacio de Jacques Coeur, en Bourges, y que nos parece puede servir de conclusión y de sumario. Este panel esculpido forma el tímpano de una puerta abierta al patio de honor y representa tres árboles exóticos -palmera, higuera y palmera datilera- que crecen en medio de plantas herbáceas. Un encuadramiento de flores, hojas y ramas rodea este bajo relieve (lám. XXXV).

La palmera vulgar y la palmera de dátiles, árboles de la misma familia, eran conocidas por los griegos con el nombre de **Φοινιξ** (latín *Phoenix*), que es nuestro Fénix hermético. Representan los dos Magisterios y su resultado, las dos piedras, blanca y roja, que no tienen más que una sola y misma naturaleza comprendida bajo la denominación cabalística de *Fénix*. En cuanto a la higuera que ocupa el centro de la composición, indica la sustancia mineral de la que los filósofos extraen los elementos del renacimiento *milagroso del Fénix*, y el trabajo completo de tal renacimiento constituye lo que se ha convenido en llamar la Gran Obra.

Según los *Evangelios apócrifos*, fue una *higuera* o *sicomoro* (*higuera de Faraón*) el árbol que tuvo el honor de resguardar a la Sagrada Familia cuando la huida a Egipto, de nutrirla con sus frutos y de apagar su sed gracias al agua límpida y fresca que Jesús niño hizo brotar de entre las raíces(71). Pues bien, *higuera*, en griego, se dice **συχη**, de **συχον**, *higo*, palabra empleada con frecuencia por **χυσῖος**, de **χρω** *llevar en su seno, contener*, es la Virgen madre que lleva al Niño, y el emblema alquímico de la sustancia pasiva, caótica, acuosa y fría, matriz y vehículo del espíritu encarnado. Sozomenes, autor del siglo IV, afirma que el *árbol de Hermópolis*, que se inclinó ante el Niño Jesús, se llama *Persea* (*Hist. Eccl.*, lib. V, cap. XXI). Es el nombre del bálano (*Balanites Aegyptiaca*), arbolillo de Egipto y Arabia, especie de encina llamada por los griegos **βαλανος**, *bellota*, palabra por la cual designaban también el *mirobálano*. Estos diversos elementos se relacionan perfectamente con el *sujeto de los sabios* y con la técnica del *arte breve*, que Jacques Coeur parece haber practicado.

En efecto, cuando el artista, testigo del combate en que se empeñan la *rémora* y la *salamandra*, le quita al monstruo ígneo vencido sus dos ojos, debe aplicarse a continuación a reunirlos en uno solo. Esta operación misteriosa, fácil, sin embargo, para quien sabe utilizar el cadáver de la salamandra, da como resultado una pequeña masa bastante parecida a la *bellota de la encina* y, a veces, a la *castaña*, según aparezca más o menos revestida de la ganga rugosa de la que jamás se muestra libre por entero. Ellos nos suministra la explicación de la *bellota* y de la *encina*, que se encuentran casi siempre en la iconografía hermética. Las *castañas* son propias del estilo de Jean Lallemand; el

corazón, los *higos* y la *higuera*, de Jacques Coeur; el *cascabel* es un accesorio de los cetros de los bufones; las *granadas*, *peras* y *manzanas* son frecuentes en las obras simbólicas de Dampierre y de Coulonges; etc. Por otra parte, si se tiene en cuenta el carácter mágico y casi sobrenatural de esta producción, se comprenderá por qué ciertos autores han designado el fruto hermético con el epíteto de *microbálano*, y por qué, asimismo, este término se ha mantenido en el espíritu popular como sinónimo de cosa maravillosa, sorprendente o rarísima. Los sacerdotes de Egipto, directores de los colegios iniciáticos, tenían la costumbre de plantear al profano que solicitaba el acceso a los conocimientos sublimes esta pregunta en apariencia absurda; «¿Se siembra en vuestro país *grano de halalidge* y de *mirobálano*?» Interrogación que no dejaba de poner en un aprieto al ignorante neófito, pero a la que sabía responder el investigador avisado. El *grano de halalidge* y el *mirobálano* son idénticos al higo, al fruto de la palmera datífera y al *huevo del fénix*, que es *nuestro huevo filosófico*. Él reproduce el águila fabulosa de Hermes, de plumaje teñido de todos los colores de la Obra, pero entre los cuales predomina el rojo, como quiere su nombre griego: *φοινίξ*, *rojo púrpura*. De Cyrano Bergerac no evita hablar de ello en el curso de una narración alegórica en la que se mezcla ese *lenguaje de los pájaros* que el gran filósofo conocía admirablemente(72). «Empecé a dormirme a la sombra -dice-, cuando advertí en el aire un pájaro maravilloso que planeaba sobre mi cabeza. Se sustentaba con un movimiento tan ligero e imperceptible, que dudé muchas veces si no se trataba de un pequeño universo balanceado por su propio centro. Descendió, sin embargo, poco a poco, y al fin llegó tan cerca de mí, que mis ojos solazados quedaron por completo llenos de su imagen. Su cola parecía verde; su estómago, de azul esmaltado; sus alas, encarnadas; y su cabeza de púrpura hacia brillar, al agitarse, una corona de oro cuyos rayos brotaban de sus ojos. Voló durante mucho tiempo en la nube, y yo estaba tan atento a cuanto ocurría, que mi alma se había replegado y como encogido, entregada a la sola operación de ver y apenas a la de oír, para hacerme escuchar que el pájaro hablaba mientras cantaba. Así, poco a poco salido de mi éxtasis, distinguí de manera clara las sílabas, las palabras y el discurso que articuló. He aquí, pues, de la mejor manera que recuerdo, los términos con los que tejió su canción:

»"Sois extranjero -silbó el ave muy agradablemente- y nacisteis en un Mundo del que yo soy originario. Pues bien, esta propensión secreta que nos impele a conmovernos ante nuestros compatriotas es el instinto que me empuja a querer que sepáis mi vida...

»"Veo que estáis ansioso de saber quién soy. Entre vosotros soy llamado Fénix. En cada Mundo sólo hay uno a la vez, que habita en él por espacio de cien años, pues, al cabo de un siglo, cuando en alguna montaña de Arabia ha puesto un gran huevo en medio de los carbones de su hoguera, para la que ha elegido ramas de áloe, de canela y de incienso, se eleva y dirige su vuelo al Sol, como la patria a la que su corazón ha aspirado por largo tiempo.

Previamente, ha realizado bien todos sus esfuerzos para este viaje, pero la pesadez de su huevo, cuya cáscara es tan espesa que se necesita un siglo para empollarlo, retrasa siempre la empresa.

»"Pienso que tendréis dificultades para concebir esta *milagrosa producción*, y por eso deseo explicárosla. El Fénix es *hermafrodita*, pero entre los hermafroditas hay aún otro Fénix muy extraordinario, pues..."(73). »Se quedó la mitad de un cuarto de hora sin hablar y luego añadió: »"Veo que sospecháis que hay falsedad en lo que acabo de deciros, pero si no digo la verdad, que jamás vuelva a vuestro Globo y que un águila caiga sobre mí."»

Otro autor(74) se extiende más acerca del ave mitohermética y señala algunas de sus particularidades que resultaría difícil encontrar en otra parte. « El César de las aves - dice- es el *milagro de la Naturaleza*(75) que ha querido mostrar en él lo que sabe hacer, mostrando un Fénix y formando el Fénix. Pues lo ha enriquecido de manera maravillosa, haciéndole una cabeza coronada por un penacho real y copetillos imperiales, con un mechón de plumas y una cresta tan brillante que parece que lleva el *creciente de plata* o una *estrella dorada* en la testa. La camisa y el plumón es de un cambiante sobredorado que muestra todos los colores del mundo. Las grandes plumas son encarnadas y azules, de oro, de plata y de llama. El cuello es una aljaba de todas las pedrerías, y no un arco iris, sino un *arco del fénix*. La cola es de color celeste con un reflejo de oro que representa las estrellas. Sus plumas de las alas y todo su manto es como una vellorita rica de todos los colores. Tiene dos ojos en la cabeza, brillantes y flamígeros, que parecen dos estrellas, las patas son de oro y las uñas, escarlata. Todo su cuerpo y su porte evidencian que experimenta un sentimiento de gloria y que sabe mantener su rango y hacer valer su majestad imperial. Su alimento mismo tiene no sé qué de real, pues consiste sólo en lágrimas de incienso y crisma de bálsamo. Hallándose en la bóveda celeste, dice Lactancio, destila néctar y ambrosía. *Él es el único testigo de todas las edades del mundo*, y ha visto metamorfosearse las almas doradas del siglo de oro en plata, de plata en bronce, y de bronce en hierro. *Él es el único cuya compañía jamás le ha faltado al cielo y al mundo, y él es el único que juega con la muerte y la convierte en su nodriza y su madre, haciéndole parir la vida*. Tiene el privilegio del tiempo, de la vida y de la muerte, a la vez, pues cuando se siente cargado de años, apesadumbrado por una larga vejez y abatido por tantos años que ha visto transcurrir unos tras otros, se deja arrastrar por un deseo y justa aspiración de renovarse mediante un fallecimiento milagroso. Entonces, hace un montón que no tiene nombre en este mundo, pues no es un nido o una cuna o lugar de nacimiento, pues allí deja la vida. Tampoco es una tumba, un feretro o una urna funesta, pues de él toma la vida. De manera que no es otro *fénix inanimado*, siendo nido y tumba, matriz y sepulcro, el palacio de la vida y de la muerte a la vez que, en favor del Fénix, se ponen de acuerdo para esta ocasión. Pues bien, sea lo que fuere, allá, en los brazos temblorosos de una *palma*(76), reúne un montón de tallos de canela y de incienso. Sobre, el incienso coloca cañafistula y sobre la cañafistula,

nardo y, luego, con una lastimera mirada, encomendándose *al Sol, su matador y padre*, se posa o se acuesta en esa pira de bálsamo para despojarse de sus molestos años. El Sol, favoreciendo los justos deseos de este Pájaro, prende la pira, y reduciéndolo todo a ceniza, con un soplo perfumado le devuelve la vida. Entonces, la pobre Naturaleza cae en trance, y con horribles ímpetus, temiendo perder el honor de este gran mundo, manda que todo permanezca quieto en la Tierra. Las nubes no osarían verter en la ceniza ni sobre la tierra una gota de agua; los vientos, por rabiosos que estén, no se atreverían, a correr por el campo. Sólo Céfiro es dueño, y *la primavera reina mientras la ceniza está inanimada*, y la Naturaleza se esfuerza para que todo favorezca el regreso de su Fénix. ¡Oh, gran milagro de la divina providencia! Casi al mismo tiempo, esta ceniza fría, no queriendo dejar por mucho tiempo la pobre Naturaleza de luto y causarle espanto, no sé cómo, calentada aquélla por la fecundidad de los rayos del Sol, *se convierte en un gusanillo, luego, en un huevo y, finalmente, en un ave diez veces más hermosa que la otra*. Diríais que toda la Naturaleza ha resucitado, pues, de hecho, según escribe Plinio, el cielo comienza de nuevo sus evoluciones y su dulce música, y diríais propiamente que los cuatro Elementos, sin pronunciar palabra, cantan un motete a cuatro con su alegría floreciente, en alabanza de la Naturaleza y para conmemorar la *repetición del milagro de los pájaros y del mundo*.» (lám. XXXVL)

Así como los artesanos de Dampierre, el panel de los tres árboles esculpidos del palacio de Bouges lleva una divisa. En el borde del encuadre decorado con ramas florecidas, el observador atento descubre, en efecto, letras aisladas, muy hábilmente disimuladas. Su reunión compone una de las máximas favoritas del gran artista que fue Jacques Coeur:

DE.MAJOIE.DIRE.FAIRE.TAIRE.

De mi alegría, decir, hacer callar. La alegría del adepto reside en su ocupación. El trabajo, que le hace sensible y familiar a esta *maravilla de la naturaleza* -que tantos ignorantes califican de quimérica- constituye su mejor distracción y su más noble gozo. En griego, la palabra **χαρά**, gozo, deriva de **χαίρω**, gozar, *gustar de, complacerse en*, y también significa *amar*. El célebre filósofo alude clatamente, pues, a la labor de la Obra, su más querida tarea, de la que tantos símbolos, por otra parte, contribuyen a realzar la brillantez de la suntuosa morada. Más, ¿qué decir, qué confesar de esta alegría única, satisfacción pura y completa, júbilo íntimo del éxito? Lo menos posible, si no se quiere caer en perjurio, azuzar la envidia de otros, la avidez de otros y los celos de todos, y arriesgarse a convertirse en la víctima de los poderosos. ¿Qué hacer, luego, del resultado del que el artista según las reglas de nuestra disciplina, se compromete a utilizar modestamente para sí mismo? Emplearlo sin cesar para el bien y consagrar sus frutos al ejercicio de la caridad, conforme a los preceptos filosóficos y a la moral cristiana. Finalmente, ¿qué callar? Todo cuanto se refiere al secreto alquímico y concierne a su puesta en práctica, pues al constituir la revelación el privilegio exclusivo de Dios, la

divulgación de los procedimientos se mantiene prohibida, no comunicable en lenguaje claro, permitida sólo bajo el velo de la parábola, de la alegoría, de la imagen o de la metáfora.

La divisa de Jacques Coeur, pese a su brevedad y sus sobreentendidos, se muestra en concordancia perfecta con las enseñanzas tradicionales de la *eterna sabiduría*. Ningún filósofo verdaderamente digno de este nombre rehusaría suscribir las reglas de conducta que aquélla expresa y que pueden traducirse así

De la Gran Obra, decir poco, hacer mucho y callar siempre.

(65) De Cyrano Bergerac, *L'Autre Monde ou Histoire comique des Etats et Empires de la Lune*. París, Bauche, 1910, p. 38. Véase edición de Jean-Jacques Pauvert, p. 32, cit. supra.

(66) René Francois, *Essay des Merveilles de Nature et des plus nobles artifices*. Lyon, J. Huguetan, 1642, cap. XV, p. 125.

(67) *La Lumiere sortant par soy-mesme des Ténebres*, cap. II, canto V, p. 16. *Op. Cit.*

(68) *Les Douze Clefs de Philosophie*. Texto corregido sobre la edición de Frankfurt. Editions de Minuit, 1956, p.

(69) Cf. Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*. Barcelona, Plaza & Janés, editores, 1967, p. 219.

(70) Noël Pluche, *Histoire du Ciel*. París, Veuve Estienne, 1739. Tomo 1, p. 24.

(71) Cf. *Evangile de l'Enfance*, cap. XXIII, XXV, en *Apocryphes de Migne*, t. 1, p. 995.

(72) De Cyrano Bergerac, *L'Autre Monde. Histoire des Oiseoux*. París, Bauche, 1910. Jean-Jacques Pauvert (1962), p. 197.

(73) El autor interrumpe así, bruscamente, su revelación.

(74) René Francois, *Essay des Merveilles de Nature et des plus nobles Artifices*. Lyon, J. Huguetan, 1642, cap. V, p. 69.

(75) Expresión hermética consagrada a la piedra filosofal.

(76) Volvemos a encontrar aquí la palmera simbólica de Delos, contra la cual Latona se había apoyado cuando dio a luz a Apolo, según lo que Calímaco dice en el *Himno a Delos*:

*Para festejar, ¡oh Delos!, estos momentos afortunados.
un oro puro relucía hasta tus cimientos.
El oro cubria tu palmera con una hoja brillante;
el uro coloreaba tu lago con una onda deslumbradora;
y durante todo un día, de sus cavernas profundas
el Inopo vomitaba oro puro con grandes burbujas.*