

MÁGICA BELLEZA. EL PENSAMIENTO MÁGICO COMO FUNDAMENTO ORIGINAL DE LA TEORÍA DEL ARTE

Roger Ferrer Ventosa

Per citar o enllaçar aquest document:
Para citar o enlazar este documento:
Use this url to cite or link to this publication:

<http://hdl.handle.net/10803/664425>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'exploació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat de Girona

Tesis doctoral

Mágica belleza

Capítulos anexos

Roger Ferrer Ventosa

2018

Roger Ferrer Ventosa

Mágica belleza – Capítulos anexos





Universitat de Girona
Tesis doctoral

Mágica belleza
Capítulos anexos
Roger Ferrer Ventosa

2018

Programa de doctorado de ciencias humanas, del patrimonio y de
la cultura

Directora de tesis Maria-Josep Balsach Peig

La investigación se ha realizado gracias a una ayuda para la
Formación del Profesorado Universitario (F.P.U.)

En este volumen están contenidos los capítulos anexos

Memoria presentada para optar al título de doctor por la Universitat
de Girona

ÍNDICE DE IMÁGENES

Ana Mendieta, serie <i>Siluetas</i> , 1973-80.	22
Arcimboldo, <i>Las cuatro estaciones: Verano</i> , 1563.	27
William Blake, lámina de <i>Milton: A Poem</i> , 1810.	43
William Blake, <i>Laocoonte</i> , 1820.	46
William Blake, <i>Songs of innocence and of experience</i> , 1794.	47
Odilon Redon, <i>La Chimère</i> , basada en un poema en prosa de Baudelaire, 1886.	50
Rufino Tamayo, <i>Mujeres alcanzando la Luna</i> , 1946.	57
Leonor Fini, <i>Moon Goddess</i> , hacia 1950.	57
Alan Moore y Dave Gibbons, <i>Watchmen</i> , 1986-87, personaje Rorschach.	64
Los riesgos de la gélida abstracción, C. D. Friedrich, <i>El naufragio del Hope</i> , 1823-1824.	67
Odilon Redon, «El ojo como globo grotesco se dirige al infinito», del álbum <i>A Edgar Poe</i> , 1882.	75
Fotografía gente con gafas 3d, situacionismo, de <i>La sociedad del espectáculo</i> de Debord.	81
G. de Chirico, <i>El enigma de la llegada de la tarde</i> , 1912.	85
M. Maier, <i>La fuga de Atalanta</i> , «emblema XLII», 1617.	89
Giorgione, <i>La tempestad</i> , 1510, aproximadamente.	90
Leonardo, <i>San Juan Bautista</i> , 1515.	95
J.D. Mylius, el matrimonio real en <i>Anatomia auri</i> , 1628.	100
Alciato, <i>Emblematum liber</i> , «emblema XCVIII: El arte ayuda a la naturaleza», 1531.	101
Sigmar Polke, <i>§-Bild</i> , 1971.	102
J. Howard Miller, <i>Rosie the Riveter</i> , 1943.	104
Alciato, <i>Emblematum liber</i> , «emblema CXVIII: La fortuna es compañera de la virtud», 1531.	107
Torres-García, <i>Arte universal</i> , 1943.	112
Torres-García, Portada de <i>La tradición del hombre abstracto</i> , 1938.	114
Anónimo, <i>Tabula Aurea Salomonis et Hermetis</i> , 1739.	118
Robert Fludd, grabado de M. Merian, <i>Utriusque cosmi...</i> , 1617.	120

G. de Chirico, <i>Las musas inquietantes</i> , 1925.	122
G. da Fiore, <i>Liber Figurarum</i> , tabla II código Reggiano, s. XIII, árbol de la humanidad, de Adán a la II venida de Cristo, con fines mnemotécnicos.	126
Robert Fludd, dibujo de la primera página del <i>Utriusque Cosmi, maiores scilicet et minores, metaphysica, physica atque technica Historia</i> , 1617, el ojo de la mente o de la imaginación.	128
Luigi Russolo, <i>Recuerdo de una noche</i> , 1911.	131
Hannah Hoch, <i>Roma</i> , 1925.	132
Andy Warhol, <i>Autorretratos</i> , 1977.	135
Campaña publicitaria Hermès primavera-verano 2014.	138
Detalle de <i>La primavera</i> , de Botticelli, con las tres Gracias, 1480 aprox.	138
Giorgione y Tiziano, <i>El concierto campestre</i> , 1510.	140
Sebastián de Covarrubias, <i>Emblemas morales</i> , emblema 31, 1610.	141
Covarrubias, <i>Emblemas morales</i> , «Emblema 31», con el tema Susana y los viejos, detalle, 1610.	141
Bartholomeus Spranger, <i>Hermafrodito y Salmacis</i> , 1585.	142
Richard Dadd, <i>Columbine</i> , 1854.	143
Ingres, <i>Bañista de Valpinçon</i> , 1808.	144
Fotograma de la película <i>Vertigo</i> , Alfred Hitchcock, 1958.	145
Campaña publicitaria Hermès primavera-verano 2014.	146
Johan Daniel Mylius, <i>Opus medico-chymicum</i> , 1618. Sello de Hermes: Como es lo superior, es lo inferior.	151
Susana Solano, <i>Meditaciones n° 11</i> , 1993.	154
El pintor simbolista Frantisek Kupka expresó el espíritu de un Egipto soñado en una de sus obras más conocidas, <i>The way of silence</i> , del 1900.	160
Anselm Kiefer, <i>Zweistromland – The High Priestess</i> , 1985-89.	164
Michael Maier, <i>Symbola aureae mensae</i> , 1617.	171
Sudario siglo II nuestra era, El Fayum.	173
Giovanni di Stefano, mosaico en el suelo de la catedral de Siena con Hermes Trismegisto, 1488.	176
Paracelso, 1493-1541.	179
N. Roerich, <i>Maitreya</i> , 1932.	188
Primer Goetheanum de la sociedad antroposófica, 1913.	190
William Blake, <i>Newton</i> , 1795.	201

Justus van Bentum, <i>Explosión en el laboratorio del alquimista</i> , finales del XVII o principios XVIII.	207
Maestro del gabinete de Amsterdam, «Hijos de Mercurio», 1475.	209
Trismosin, <i>Splendor Solis</i> , 1535.	211
Retrato del hermético H. Khunrath, 1609. A la izquierda del retrato, se ven representaciones de libros con indicaciones de las materias: a los temas herméticos se suma la medicina o la historia.	215
Francisco de Goya, <i>El aquelarre de la Quinta del sordo</i> , 1919-1823.	221
Remedios Varo, <i>Bordando el manto celeste</i> , 1961.	235
Lambsprinck, <i>De lapide philosophico</i> , 1625.	241
J. D. Mylius, <i>Opus medico-chymicum</i> , 1618. Se trata de uno de los muchos diagramas en el que se fijan las semejanzas entre diversos elementos (astros, minerales, dioses, ángeles, órganos...).	246
Emblema «Amor vincit omnia», F. Colonna, <i>El sueño de Polífilo</i> , 1499.	249
L. Carrington, <i>Amor che move il Sole et l'altre Stelle</i> , 1946.	254
P.P. Rubens, <i>El nacimiento de la princesa en Florencia, el 26 de abril de 1573</i> , 1622-25.	257
Atribuido a M. Duchamp, <i>La fuente</i> , 1917.	261
S. Botticelli, <i>La primavera</i> , 1480 aprox.	265
Sigmar Polke, <i>Picas</i> , 1988.	278
Wilfredo Lam, <i>Clarividencia</i> , 1950.	280
Miguel Ángel, <i>Juicio Final</i> , 1537-1541.	283
Hermanos Limbourg, Hombre cósmico con las correspondencias, en el manuscrito minado <i>Les très riches heures du duc de Berry</i> , hacia el 1415.	287
Cosimo Tura, algunos de los frescos del palacio Schifanoia, 1471.	289
Lorenzo Spirito, <i>Libro del juego de las suertes</i> , 1528.	290
Robert Fludd, <i>Utriusque cosmi...</i> , División del universo, 1617.	296
Mithraeum Santa Maria Capua Vetere, II E.C.	303
J. D. Mylius, <i>Opus medico-chymicum</i> , 1618.	305
Anselm Kiefer, <i>Lluvia de estrellas</i> , 1995.	307
Anónimo, <i>Imago micro-et macrocosmica</i> , 1751.	312
Robert Fludd, Portada de la sección de «Microcosmos», en <i>Utriusque cosmi...</i> , 1617.	318
C. Tura, <i>Frescos del palacio Schifanoia, Alegoría de junio, Triunfo de Hermes</i> , 1471.	

	326
Remedios Varo, <i>Creación con rayos astrales</i> , 1955.	329
Anónimo, sinagoga de Beth Alpha, <i>Helios</i> , VI E.C.	332
Signos astrológicos en la Catedral de Amiens, 1220 aprox., Cáncer, Leo y Virgo	336
Lorenzo Spirito, <i>Libro del juego de las suertes</i> , 1528.	337
Reverso medalla conmemorativa gran incendio Londres 1666 con cometa.	340
Wolfgang Laib, en una pradera, recogiendo diente de león para una de sus acciones.	344
Abraham Eleazar, <i>Uraltes chymisches Werk</i> , 1760.	345
J. D. Mylius, <i>Opus medico-chymicum</i> , 1618, fragmento.	347
Anónimo, <i>Aurora consurgens</i> , «Sophia alimenta a los adeptos», XV.	348
Lambsprinck, <i>De lapide philosophico</i> , 1625.	349
Pieter Brueghel el Viejo, <i>El alquimista</i> , 1558. Soplando para conseguir oro y las consecuencias en la ventana: la pobreza.	353
Altus, <i>Mutus liber</i> , 1677.	357
J. B. van Helmont, El alquimista y los mineros, <i>Opera Omnia</i> , 1682.	359
M. Maier, <i>La fuga de Atalanta</i> , «emblema L», 1617.	361
Oswald Croll Oswald Croll & Aegidius Sadeler, <i>Basílica Chymica</i> , 1629.	369
Wencel von Brozik, <i>Rodolfo II asiste a una sesión de alquimia</i> , 1882.	371
François-Marius Granet, <i>El alquimista</i> , hacia 1810.	373
Arcimboldo, <i>Tierra</i> , 1570.	375
Estado de <i>nigredo</i> , <i>Theatrum Chemicum</i> , 1613.	382
J. D. Mylius, <i>Philosophia Reformata</i> , 1622, el león verde que devora el sol.	386
Vermeer, <i>La lechera</i> , 1660.	390
B. Coenders van Helpen, <i>Escalier des Sages</i> , «Alchimia», 1687.	393
Daniel Teners el Joven, <i>Alquimista en el taller</i> , hacia 1640.	397
Leonora Carrington, <i>The House Opposite</i> , 1945.	402
Leonora Carrington, <i>Ab Eo Quod</i> , 1956.	419

ÍNDICE

1. <i>Viva imaginación. Historia y aplicaciones.</i>	12
1.1 La comunidad vertical imaginativista y sus posiciones durante la historia.	
1.1.1 El viaje a la Antigüedad grecorromana.	12
1.1 La comunidad vertical imaginativista y sus posiciones durante la historia.	
1.1.2 El viaje a Egipto y a Oriente, sufismo, hinduismo, budismo...	18
1.1 La comunidad vertical imaginativista y sus posiciones durante la historia.	
1.1.3 el Renacimiento del hermetismo.	25
1.1 La comunidad vertical imaginativista y sus posiciones durante la historia.	
1.1.4 La perspectiva de la razón ilustrada.	30
1.1 La comunidad vertical imaginativista y sus posiciones durante la historia.	
1.1.5 Romanticismo inglés y alemán.	34
1.1 La comunidad vertical imaginativista y sus posiciones durante la historia.	
1.1.6 Blake o el eterno deleite de la imaginación.	40
1.1 La comunidad vertical imaginativista y sus posiciones durante la historia.	
1.1.7 Simbolismo en Baudelaire.	49
1.1 La comunidad vertical imaginativista y sus posiciones durante la historia.	
1.1.8 Los surrealistas.	53
1.2 Miradas desde diversas perspectivas. 1.2.1 La psicología.	58
1.2 Miradas desde diversas perspectivas. 1.2.2 La faceta pedagógica.	64
1.2 Miradas desde diversas perspectivas. 1.2.3 El arte como una vía de conocimiento basada en la imaginación.	68
1.2 Miradas desde diversas perspectivas. 1.2.4 Política y sociedad. La imaginación como monstruo.	76
2. <i>Pensar en imágenes.</i>	83
2.1 Taxonomía de la imagen sagrada. 2.1.1 La imagen simbólica.	83
2.1 Taxonomía de la imagen sagrada. 2.1.2 La imagen alegórica.	97
2.1 Taxonomía de la imagen sagrada. 2.1.3 La imagen jeroglífica.	106

2.1 Taxonomía de la imagen sagrada. 2.1.4 La imagen emblemática.	114
2.2 Imagen y memoria.	121
2.3. De cómo la imagen simbólico-alegórico-emblemática renacentista mutó a la publicitaria. Una extraña y terrible saga.	133
2.3.1 De la imagen artística a la publicitaria. Un caso práctico.	137
3. <i>La palabra de Hermes.</i>	151
3.1 El hermetismo como corriente muy cercana a la teoría artística.	151
3.2 La filosofía de Hermes.	157
3.3 Hermetismo en sentido amplio: una posible cronología.	169
4. <i>Hermetismo y ciencia: la amistad desdeñada.</i>	190
4.1 Reforma, Contrarreforma y racionalismo ilustrado como antagonistas de la magia hermética.	190
4.2 Malas compañías en los orígenes del método científico.	206
4.3 There is no alternative.	216
5. <i>Mundo mágico. Las obras de arte como condensadores energéticos.</i>	219
5.1. La magia como actividad dual: dos tipos de magia.	220
5.2. La cosmovisión mágica. 5.2.1 La magia como manejo de las energías.	228
5.2 La cosmovisión mágica. 5.2.2 Un fantasma recorre el mundo: <i>anima mundi</i> .	238
5.2 La cosmovisión mágica. 5.2.3 La teoría de las correspondencias.	241
5.2 La cosmovisión mágica. 5.2.4 Lo que el universo necesita es amor.	248
5.2 La cosmovisión mágica. 5.2.5 El objeto de arte como talismán que condensa la energía.	253
5.2 La cosmovisión mágica. 5.2.6 Coda: y el hermetismo tuvo un hijo y se le llamó Renacimiento.	260

5.3 <i>La primavera</i> como talismán y como unión de imagen alegórica y simbólica.	263
5.4 Hechicería y sociedades. La persuasión mágica como efecto político.	273
5.5 La comunidad imaginativista de los artistas-magos y un rasgo expresivo que aflora en ellos frecuentemente.	277

6. *Escrutando las estrellas. Ideas sobre lo cósmico en el hermetismo-neoplatonismo.* **284**

6.1 Introducción.	284
6.2 ¿La astrología como ciencia?	286
6.3 Cosmología hermético-neoplatónica. 6.3.1 El gran organismo.	290
6.3 Cosmología hermético-neoplatónica. 6.3.2 Un cosmos tripartito y sus esferas.	292
6.3 Cosmología hermético-neoplatónica 6.3.3 Un viaje alucinante a bordo del vehículo de gama más alta.	299
6.4 Micro y macrocosmos, con el ser humano como <i>imago mundi</i> .	303
6.4.1 Imago mundi.	307
6.4.2 Genealogía de la intuición.	310
6.4.3. Un final ilustrado.	320
6.5 Teoría astrológica.	322
6.5.2 Genealogía de la intuición (2), en este caso astrológica. 6.5.2.1 Los inicios.	329
6.5.2 Genealogía de la intuición (2), en este caso astrológica. 6.5.2.2 Astrología y cristiandad: la insólita pareja.	334
6.5.3 Sociedad y astrología. 6.5.3.1 Tracemos la carta astral para determinar si hay boda.	338
6.6 Coda final: astrología hoy: alguna aplicación interesante de una mirada más holística sobre el cosmos.	342

7. *La Gran Obra.* **345**

7. 1 Una tentativa de definición. 7.1.1 La ciencia de Hermes.	348
7. 1 Una tentativa de definición. 7.1.2 La quintaesencia del arte.	350

7. 1 Una tentativa de definición. 7.1.3 Fuente de metáforas para la psicología profunda.	359
7. 1 Una tentativa de definición. 7.1.4 La fraternidad de adeptos.	365
7.1 Una tentativa de definición. 7.1.5 Los elementos de la transmutación.	374
7. 1 Una tentativa de definición. 7.1.6 El rey ha muerto, larga vida al rey. Las fases de la transmutación.	379
7.2 Las amistades peligrosas. 7.2.1 Perdidos en la cola del pájaro real: alquimia y color.	384
7.2 Las amistades peligrosas. 7.2.2 Alquimia y arte.	391
7.3 Dos estudios de caso. 7.3.1 ¿Dónde ha ido la belleza? <i>Sacrificio</i> , de Andrei Tarkovski.	404
7.3 Dos estudios de caso. 7.3.2 El huevo y el cero: de la nada al infinito.	411
7.4 Colofón: Quintaesencia en la que se resume la ciencia de Hermes.	422

Referencias bibliográficas. **424**

Fuentes primarias (filosofía, tratados de magia, astrología o alquimia, grimorios, libros de emblemas, antropología, etc.)	424
Fuentes primarias artísticas, libros de emblemas, obras en las que lo tomado haya sido el dispositivo visual.	428
Fuentes secundarias, general.	431
Fuentes secundarias artísticas: Artistas, escritores, obras.	442
Novelas, poemarios o relatos citados.	448
Películas, cortos, documentales y series citados.	451
Cómics.	453

1. Viva imaginación. Historia y aplicaciones

En este capítulo del anexo se incluirá otro comentario sobre la imaginación, con dos grandes bloques de apartados: el primero, un recorrido diacrónico por cómo se la ha teorizado, básica pero no exclusivamente en la historia de las ideas en Europa. Luego, un segundo bloque con teoría, sobre la facultad pensada y utilizada en diversas áreas del conocimiento.

Del amplísimo abanico de teorías sobre la facultad, se comentarán en especial las ideas próximas a lo que podríamos calificar de criterio hermético-neoplatónico, por ser el privilegiado en la tesis respecto a la cosmovisión mágica, no desde uno más próximo al racionalismo, aunque en un recorrido diacrónico tan amplio se colarán otras teorías de la imaginación, por lo que se citarán algunas de sus características dentro de ese otro paradigma y escuelas afines a él.

Por último, conviene reconocer que para los diversos resúmenes se partirá como apoyo principal de fuentes secundarias, pese a saber que entonces la calidad del material resultante se resiente. Pero el tema de la tesis no es un monográfico sobre la imaginación, ni su área la historia de la filosofía, de manera que buena parte del trabajo se ha optado dedicarlo a otros asuntos más centrales para el análisis presentado.

1.1 La comunidad vertical imaginativista y sus posiciones durante la historia.

1.1.1 El viaje a la Antigüedad grecorromana.

Si la mimesis a menudo retrocede aterrada,
la *phantasia* no retrocede jamás¹

Así, en los siguientes apartados, se reunirán algunas de las teorías sobre lo imaginativo, con especial atención, pero no dedicación exclusiva, a dos fuentes: aquellas formuladas dentro de la historia de la filosofía y de las teorías esotéricas, ambas sobre todo en occidente, ya que es en buena medida, al menos en cuanto al marco teórico ocultista, al que se ciñe la tesis. Hemos decidido llamar a este grupo de teóricos y artistas como la comunidad vertical imaginativista, vertical por poner en relación las tres formas de lo existente de acuerdo con el pensamiento hermético-neoplatónico: lo inteligible, lo

¹ Flavio Filóstrato, en Quignard, 2005 [1994], p. 211.

celestial y lo sensible. Buena parte de ellos incluso serán afines al compartir una mirada más o menos mágico-hermética, que prima una tendencia a lo imaginativo en el sentido dado por esta corriente.

Comenzaremos por la cultura griega. En el periodo arcaico el alma, la *psyché*, se concebía como algo cercano al aire, al aliento; escapaba por la boca o por las heridas de los moribundos, caso que las tuvieran; en el momento en que se escabullía del cuerpo cambiaba de nombre y de características; pasaba a llamarse *eidolon*, imagen o ídolo, las sombras que poblaban el Hades, imágenes desligadas del cuerpo, almas desencarnadas, simulacros del ser humano². La imagen como simulacro pero también como alma esencial de la cosa.

Más allá de la tradición espiritualista griega, con pitagóricos y órficos, en las escuelas filosóficas como la tradición platónica —recogida y matizada por el neoplatonismo—, tan influyente en los buscadores espirituales de los siguientes siglos, cambia la constitución mental de la persona; *nous* no se entiende solo como la mente en cuanto a capacidad intelectual sino que le suma la facultad mística de ser uno con Dios, la condición de poder meditar en lo inteligible del ser humano: «De ahí surgirá la preminencia que se concede en esta misma tradición a la vida contemplativa, ya que el *Nous* es lo que hay de más esencial en el hombre —repitémoslo, en cualquier hombre- y que la vida conforme al *Nous* es, pues, la vida más propia del hombre»³.

Las teorías de Platón las expondremos en este punto básicamente mediante fuentes secundarias, no con primarias, como en buena parte de la tesis. Platón englobaba los procesos imaginativos factuales y de la imagen en la *mimetika*. Todo aquello que trabaja con imágenes lo hace bajo las pautas de la imitación⁴, con sus trabajadores que se ocupan de la *téchne mimetiké*: los creadores de imágenes. El ser de las cosas es tanto inmanente como trascendente; está en la mente, pero también en las cosas, al constituirse estas como *mimemata*, imitaciones de las ideas⁵. En la teoría platónica «el alma, por naturaleza, se expresa mediante la música y los ritmos eran *imágenes* de la psique, signos o manifestaciones del carácter. El concepto de *mimesis* se aplicaba, por tanto, a la

² Gómez de Liaño, 1992, p. 87.

³ Festugière, 1986 [1969], p. 103. Mientras la razón contempla las Formas por separado, el *nous* las contempla todas juntas: Loy, 2010 [1988], p. 178.

⁴ Gómez de Liaño, 1992, p. 105.

⁵ Gómez de Liaño, 1992, p. 91.

naturaleza del alma humana, siendo la música una imitación expresiva de los sentimientos de ésta»⁶.

De las tres fases que puede tener el objeto en sí (modelo ideal, objeto concreto, copia) la imagen pertenece al último e inferior estado. En la ontología platónica la producción artística de imágenes no supera el estado falsario de la producción de apariencias de las cosas en sí, *phantasmata*, mientras que el demiurgo creó los modelos ideales de las cosas. En cualquiera de ambos sentidos, como imaginación o como fantasía, esta área cognitiva despertaba el recelo de Platón, debido a la condición de lo mimético de funcionar con imágenes y, por tanto, desorientar hacia lo falso, separar de lo real. En su crítica a la mimesis, el filósofo opone la buena representación mimética en que se trasciende la realidad, la *eskastike*, que imita lo real, con la *fantastike*, que deforma el original en pos de una belleza ilusoria⁷. En este sistema, en esta cuestión en las antípodas del Romanticismo, sería sacrílego considerar al artista como al demiurgo.

Peter Kingsley defiende la similitud entre las teorías de Platón-Sócrates y el hermetismo, pese a que sea una especie de pensamiento reprimido, que los especialistas de la academia no refieran a menudo, ya que la academia prefiere un Platón instaurador de otras tradiciones, como el Platón racionalista⁸. Pero existen muchos puntos de unión en la forma de transmitir el conocimiento, a la contra y hasta pulverizar los prejuicios de la gente y sus ideas de qué son ellos mismos.

Seguiremos con la teoría de la imaginación de Aristóteles. La teoría del arte aristotélica compartió el fundamento platónico de la mimesis y su producción de imágenes imitativas que representaran lo copiado. Impuso su hegemonía cultural; pero en la propia cultura griega existían otras escuelas teóricas, como la pitagórica en la que la mimesis significaba expresión de experiencias del mundo interior.

En una disquisición sobre las potencias del alma, Aristóteles reflexiona sobre la imaginación⁹; la distingue de la sensación y del pensamiento. Cree que no es posible una imaginación sin sensación, y que a su vez sin ella no hay posibilidad de enjuiciar, puesto que la imaginación depende de la voluntad, mientras que en la opinión no dependemos

⁶ García Mahiques, 2009, p. 63. En este fragmento la mimesis tiene un correlato musical. De manera que en la propia idea de mimesis se podría potenciar su cualidad de representación imitativa de la naturaleza o bien de expresión anímica mediante la creación de imágenes, una segunda teoría que se adecua mucho más a la sensibilidad artística del expresionismo, del Bosco o de William Blake.

⁷ Recogido en Puigarnau, 1995, p. 77; Francisco Calvo Serraller, «El bosque de El Bosco», en Calvo Serraller, Bango Torviso [et altri], 2006, pp. 13-20, p. 15.

⁸ Peter Kingsley, «An Introduction to the Hermetica: Approaching Ancient Esoteric Tradition», en Broek y Heertum (ed.), 2000, pp. 17-40, p. 30.

⁹ *Acerca del alma* 427a-428b, en Aristóteles, 1978, pp. 222-229.

exclusivamente de nosotros, ya que de manera automática nos posicionamos o en la verdad o en el error.

La imaginación no es siempre verdadera, por lo que no forma parte del intelecto a la ciencia, que son verdaderos por definición. Ahora bien, tampoco es exactamente opinión. No es por tanto uno de esos tipos de conocimiento citados ni una combinación de estos. Para Aristóteles es una cualidad específica, aunque para tenerla se necesita previamente un movimiento registrado por la sensación —el filósofo añade una larga disquisición sobre tipos de percepción, que se alejan de nuestro objetivo¹⁰. Ella se convierte en motor de acciones. Bestias y personas realizan acciones gracias a la imaginación, las primeras porque carecen de intelecto, los animales humanos porque el intelecto se les nubla en ocasiones como durante enfermedades o al soñar¹¹.

El filósofo concreta que imaginar es lo que permite que se origine una imagen en la mente, especifica que una de las características de la imaginación es generar imágenes a voluntad, crear ficciones y contemplarlas tal y como hacen los que la usan con fines mnemotécnicos¹², en un método para incrementar la memoria del que hablaremos en el siguiente capítulo, al analizar la teoría de las imágenes desde el criterio que nos interesa. Aristóteles afirma concretamente que la imaginación captura imágenes y funciona con ellas. Pero esta capacidad no pertenece a los sentidos, al menos no enteramente, ya que las imágenes pueden presentarse sin una relación con los sentidos en potencia o en acto, como por ejemplo sucede en los sueños o cuando tenemos los ojos cerrados y aparecen visiones¹³.

Si el hermetismo tiene puntos de contacto con el platonismo, muchos más posee con el neoplatonismo o con el neopitagorismo, corrientes que subyacen en el corpus teórico de Hermes. El que herméticos o neoplatónicos se explicaran lo real a partir de ella queda justificado por lo mucho que reflexionan sobre este asunto en sus textos. El neoplatónico Longino, en *De lo sublime*, plantea que la imaginación permite al ser humano ensanchar su mirada, satisfacer la necesidad de infinito. «Ni siquiera todo el universo puede bastar a las capacidades del pensamiento y la contemplación del hombre, sino que a menudo su

¹⁰ *Acerca del alma* 428b, en Aristóteles, 1978, pp. 227-229.

¹¹ *Acerca del alma* 428b, en Aristóteles, 1978, p. 229.

¹² *Acerca del alma* 427b-428a, en Aristóteles, 1978, p. 225. Sobre el vínculo entre imaginación, imagen y memoria, reflexionó asimismo Plotino: para él, los objetos de la sensación quedan fijados como imágenes en la memoria; en función del talento para retener dichas imágenes, se poseerá más o menos memoria y una imaginación potente, hasta el punto de que afirma Plotino: «La memoria es propia de la imaginación (...) el recordar ha de tener por objeto las cosas imaginadas»: *Enéadas* IV 3, 27-29, en Plotino, 1985, pp. 365-369.

¹³ *Acerca del alma* 428a, en Aristóteles, 1978, p. 226.

imaginación traspasa los límites del espacio que lo rodea»¹⁴. Además, la imaginación dota al ser humano de una posibilidad de crear realidades artificiales para mejorar el mundo, un talento de demiurgo. Resulta imprescindible para el arte, ya que la facultad intensifica las experiencias, constituye un elemento persuasivo que permite al espectador sentir que vive la escena, merced al buen uso de los detalles o al arrebató del artista o narrador¹⁵. Con todo y como veremos más adelante, no sólo sirve para entender el universo; hay que ponerla en práctica especialmente en la actividad artística.

Por ello algunos de los filósofos posteriores a Platón incorporarán la idea de diversos niveles de la imaginación, siempre con uno meramente mecánico, el de la mimesis, y otro que será imaginación genuina. Uno de ellos es Filóstrato, quien en su biografía de Apolonio incide en esa lectura neoplatónica. El maestro establece tres niveles artísticos dependiendo de la imaginación: la que imita meramente las imágenes, la demiúrgica, que puede crear imágenes mentales de lo percibido, no solo imitarlo; la más elevada, la fantasía artística, que genera visiones de las cosas que devienen modelos de realidad, gracias a estar situada en el mismo plano que el demiurgo¹⁶.

En la estética de Plotino el artista hace uso de su capacidad visionaria; al retratar no debe copiarse el modelo material, aquello presentado por los sentidos, sino que debe buscarse al modelo ideal que mejor represente al retratado, revelar su esencia, de la cual «la realidad sensible sólo era una imagen»¹⁷. Sin la imaginación no podría obtenerse ese fruto. En su teoría de lo bello, desarrolla su forma de entender la estética y, de manera tangencial, como comprende a la facultad.

En el sistema de Plotino el salto de lo sensible hacia lo inteligible permite una experiencia de lo Bello. La posibilidad de esa emoción está enraizada en el neoplatonismo. Aparece en diversos fragmentos de *Las Enéadas*. Su sensibilidad se opone a la postura gnóstica: cree que el mundo sensible está lleno de belleza, contiene un «panorama de bellezas que hay en el mundo sensible, al ver un conjunto tan bien proporcionado y este grandioso y perfecto ordenamiento»¹⁸. Si ya el universo es bello, podemos imaginar cuán hermoso será su creador, argumenta Plotino, con la Inteligencia primordial como la más bella de las cosas, de la que el bello mundo es sombra¹⁹.

¹⁴ Gómez de Liaño, 1992, p. 164.

¹⁵ Starobinski, 1974 [1970], pp. 142-143.

¹⁶ Gómez de Liaño, 1992, p. 170.

¹⁷ Hadot, 2004 [1987], p. 23.

¹⁸ *Enéadas* II 9, 15, en Plotino, 1992, p. 530.

¹⁹ *Enéadas* III 8, 11, en Plotino, 1985, pp. 258-260.

La luz sensible es un reflejo de la inteligible. El sol en el mundo inteligible no es idéntico al que ilumina el sensible, aunque existe una relación simbólica entre ambos. Los pensadores neoplatónicos establecen un paralelismo entre la luz sensible que causa belleza y la luz inteligible²⁰. El mundo retiene una fragancia del mundo inteligible a través de lo bello. De hecho, la ontología neoplatónica considera a lo bello como el resplandor de la luz del Ser²¹.

Esa idea de la belleza del mundo como emanación de lo inteligible ha mantenido a los neoplatónicos «alejados de la idea de la caída de Sophia, en la forma que le dieron otros sistemas de gnosis»²², referencia más o menos velada al gnosticismo. El sentimiento epifánico ancla la imaginación a lo sensible. «La verdad del cosmos parece traslucirse en el fenómeno de la belleza, rompe con su silencio y habla un lenguaje en que revela por completo su sentido, su verdadero logos»²³.

Esa experiencia puede contener tal intensidad y de tal magnitud que suscita en el alma contemplativa cierto grado de terror, idea muy afín al Romanticismo y al Simbolismo (lo bello no es más que el primer grado de lo terrible, lo que aún podemos soportar, que poetizó Rilke en la primera *Elegía de Duino*), quizá porque lo bello se vuelva sobre sí mismo mientras que el Bien, objetivo último de la contemplación, genera un vínculo que busca el beneficio ajeno. Pese a esta aparente dicotomía²⁴, para Plotino ambos ideales actuaban conjuntamente, en un único movimiento: lo que se ama tanto en el Espíritu como en la forma en realidad es al Bien, contenido en ambos²⁵. Las tesis de Plotino incitan a lo pacífica y la serenidad, no a lo terrorífico.

No obstante, no solo la tradición platónica se ocupó de pensar en la facultad. Según la gnoseología aristotélica, la imaginación se sitúa en un punto intermedio entre la percepción pura (puesto que no necesita de objetos extramentales para operar) y el juicio²⁶; en la teoría del conocimiento aristotélica todo juicio implica un uso de imágenes

²⁰ *Enéadas* II, 9, 4, en Plotino, 1992, pp. 499-500, *Enéadas* IV, 3, 11, en Plotino, 1985, pp. 336-338.

²¹ Puigarnau, 1995, p. 38. Para Plotino, igual que en el hinduismo tradicional, el conocimiento de lo sagrado implicaba una contemplación de esa luz que llevaba al éxtasis. La experiencia máxima en su método consistía en esa admiración de lo divino bañado en su luz, que viene a ser él mismo, y ensimismarse en dicha visión: *Enéadas*, V, 3, 17, en Plotino, 2009, pp. 77-79, en especial las últimas líneas.

²² Corbin, 1993 [1958], p. 194.

²³ Cassirer, 1975 [1932], p. 345.

²⁴ Un autor que fundamentó su estética en esta dicotomía fue Tolstoi, que sentía una gran desconfianza hacia la belleza, que con su maquillaje engañaba a la verdad, como puede comprobarse en sus *Diarios* o en *¿Qué es el arte?*

²⁵ Hadot, 2004 [1987], p. 104.

²⁶ Gómez de Liaño, 1992, p. 145.

de las cosas, por lo que las imágenes se enriquecen con un valor de verdad y de intelectualidad, al ser estas características originarias del juicio²⁷.

1.1 La comunidad vertical imaginativista y sus posiciones durante la historia.

1.1.2 El viaje a Egipto y a Oriente, sufismo, hinduismo, budismo...

Durante las centurias de la Edad Media las teorías neoplatónicas fecundaron, además a la Cristiandad europea, a otras culturas en el marco árabe, sobre todo dentro del territorio de lo que había sido Persia²⁸. En los párrafos dedicados al mundo islámico y preislámico, para confeccionar este resumen, seguiremos la senda de los estudios de Henry Corbin, principal fuente de información. Corbin sobresale como uno de los mejores especialistas en las culturas del Próximo Oriente.

Una misma unión se produce en un sistema muy próximo al del hermético, el sufismo de Ibn ‘Arabi²⁹. Para él místico, glosado por Henry Corbin, la divinidad tiene la capacidad de imaginar; de hecho, creó el mundo gracias a esa potencia, un ejercicio de imaginación que se renueva a cada instante. La teología sufi explica sus puntos principales a partir de ella, con un efecto tan soteriológico como escatológico.

La Imaginación como potencia mágica creadora que, dando nacimiento al mundo sensible, produce el Espíritu en formas y en colores, y el mundo como *magia divina* “imaginada”, por la divinidad “imágica”: éste es el contenido de una antigua doctrina, tipificada en la yuxtaposición de las palabras *Imago-Magia*, que Novalis reencontraba a través de Fichte³⁰.

Tal y como explicaremos a continuación, Corbin desarrolló una teoría de los mundos *imaginalis* en versión sufi, teoría que sustenta sus estudios sobre el sufismo, de los que

²⁷ Gómez de Liaño, 1992, p. 145.

²⁸ Corbin, 1993 [1958], p. 143. Para una comprobación de esas pasarelas puede servir el argumentado capítulo de Henry Corbin «El mundo de los colores y el hombre de luz» en Corbin, 1993 [1958].

²⁹ Henry Corbin, ya señaló los muchos paralelismos se dan entre herméticos renacentistas o Jacob Böhme con el místico sufi, «existen correspondencias lo suficientemente sorprendentes como para justificar los estudios comparativos» (Corbin, 1993 [1958], p. 212), estudio que se aleja de los objetivos de nuestro análisis, y que deberán realizar más bien estudiosos de la historia de las ideas religiosas.

³⁰ Corbin, 1993 [1958], pp. 209-210. Como anécdota de ese hermanamiento entre imaginación y magia, lejos del contexto oriental, en uno de los tratados sobre magia práctica más relevantes de los últimos años se hace hincapié en el peso de la imaginación en ella, en cómo permite desencadenar los procesos mágicos, llave con la que abrirlos. Incluso en el tono retador que tiene ese libro, recomienda a quien quiera aprender magia pero carezca de imaginación que se dedique mejor a algún deporte, en concreto al ping pong: Edwards, 1971, pp. 21-22 y 83.

fue uno de los especialistas más renombrados. Según intuye el sufismo, hace falta una facultad que reconcilie lo físico y lo espiritual, facultad de percepción y mediación que no puede ser el razonamiento que se basa en datos sensibles y establece criterios racionales. «Esta facultad mediadora es la Imaginación activa o creadora que Ibn ‘Arabî designa como “Presencia” o “Dignidad imaginativa” (*Hadrat khayâlîya*)»³¹. Esta virtud que enlaza lo separado aparecerá continuamente en nuestra exposición.

Quizá lo que más destaque en la teología del sufismo de Ibn ‘Arabî respecto a la imaginación sea su idea de la función de intermediación de lo imaginativo, órgano de transmutación que ocupa una parte muy importante de la teología sufí. En una forma de concebirlo que se prolongará durante siglos, se cree que la imaginación:

Por una parte hace descender las realidades espirituales invisibles hasta la realidad de la Imagen (pero no más abajo, pues los *imaginalia* son para nuestros autores el máximo de condensación “material” compatible con las realidades espirituales) (...) Y, *por otra parte*, esta imagen aunque separada del mundo sensible, no le es extraña, pues si la Imaginación transmuta lo sensible es elevándolo hasta su propia modalidad sutil e incorruptible³².

En ambos supuestos, la imaginación ejerce de lugar de encuentro entre lo suprasensible y lo sensible. También es una fuerza intermedia entre el pensamiento y el ser que es capaz de encarnar pensamientos profundos sobre el mundo inteligible en una imagen: «La idea de imagen como cuerpo (cuerpo *mágico*, cuerpo *mental*), en el que se encarnan el pensamiento y la voluntad del alma»³³. Henry Corbin define la imaginación como «la realización del ser en una Imagen y la posición de la Imagen en el ser»³⁴, o la adaptación de lo inteligible a una imagen que facilita su comprensión, otra forma plenamente hermética —lo comprobaremos porque aparecerá nuevamente en diversos momentos del hermetismo en la historia de la cultura— de ser pensada.

La capacidad imaginativa en Ibn ‘Arabî permite acceder a dimensiones sutiles, ser capaz de percibir lo invisible: «El modo de presencia que se actualiza mediante la capacidad imaginativa (*hodûr khavâlî*) no es en absoluto un modo inferior o una ilusión;

³¹ Corbin, 1993 [1958], p. 182. Sobre la característica de conciliación de dos ámbitos independientes y que no tendrían vínculo sino fuera por la imaginación, véase igualmente Vinatea Serrano, 2005, p. 365.

³² Corbin, 1993 [1958], pp. 184-185.

³³ Corbin, 1993 [1958], p. 209.

³⁴ Corbin, 1993 [1958], p. 326.

supone *ver* directamente lo que no puede ser visto por los sentidos, ser un testigo verdadero»³⁵.

Como teoría espiritualista, el sufismo de Ibn ‘Arabî evita la noción psicologicista de la imaginación. No sólo existe una imaginación asociada a cada individuo, que desaparece cuando él desaparece —como defendería una teoría que diera prioridad a lo psicológico—, sino también una imaginación independiente, que tiene subsistencia en sí misma, en el plano de las ideas-imágenes o *mundus imaginalis*. Tal y como lo explica Henry Corbin, en la cosmología sufi entre el espíritu y lo sensible se sitúa un plano medio³⁶, mundo *imaginal*, el de las ideas-imágenes y el cuerpo sutil: el *‘alam al-Mithal* en terminología sufi.

Otra idea que se repetirá en otras escuelas espiritualistas es que la imaginación creadora vierte al hombre en la forma³⁷. No terminan ahí los puntos de encuentro entre el sufismo de Ibn ‘Arabî y el hermetismo; otro radica en el elogio a la belleza que comparten ambos, sentimiento al que ya hemos aludido en este capítulo sobre la imaginación, puesto que le es muy propio; lo bello como teofanía por excelencia, acicate del amor místico, del eros que impulsa hacia la unión y la revelación. El estar en el mundo como epifanía continua.

Pero dentro de la historia de la cultura musulmana no sólo el sufismo concibió lo imaginativo como una zona de transición entre diversas dimensiones, lo anímico singular y lo trascendental unitario, lo físico y lo espiritual, las sensaciones y la razón. El averroísmo también mostró influencias.

En el averroísmo el intelecto único (razón de la humanidad), logra registrar una experiencia del mundo gracias a la imaginación; son las imágenes de ésta las que convierte a las formas en pensables³⁸. El averroísmo leyó a Aristóteles desde una idea de entendimiento colectivo³⁹. Argumentaba Averroes que las personas se unen con el intelecto único gracias a los fantasmas generados en el sentido interno, la imaginación y la memoria⁴⁰. La intelección acontece al combinarse con los fantasmas, o las imágenes⁴¹.

³⁵ Corbin, 1993 [1958], p. 269.

³⁶ Como vamos constatando en este apartado con la repetición de esta idea, sirve como mediación entre dos características. Otra típica indica su lugar entre el sentir y el pensar, Starobinski, 1974 [1970], p. 140.

³⁷ Corbin, 1993 [1958], p. 212.

³⁸ Coccia, 2007 [2005], p. 310.

³⁹ Turró, 1985, p. 124. De hecho, quien recuperó el aristotelismo en la cultura musulmana fue Al-Kindi, para quien existían rayos invisibles que unían personas y universo. Trescientos años después, Averroes retomó alguna de las ideas de Al-Kindi.

⁴⁰ Agamben, 2010 [2007], p. 49.

⁴¹ Coccia, 2007 [2005], p. 278 y ss.

El filósofo averroísta no será quien defina y conozca las cosas del mundo sino quien domina su capacidad de crear imágenes, quien ha aprendido a imaginar⁴². El dominio de la lengua por imágenes supondrá una modificación de la capacidad intelectual de la persona, aupada por la facultad imaginativa.

La filosofía de Averroes ha vuelto al primer plano filosófico con Giorgio Agamben. El lector de Nietzsche y de Benjamin califica a la imaginación como la facultad que define propiamente a lo humano en sus comentarios a una investigación sobre Averroes⁴³. Agamben conoce muy bien la gnoseología averroísta. Describe la imaginación en términos en los que resuena el filósofo medieval: la naturaleza de la facultad consiste una zona intermedia —entre lo individual y lo colectivo, lo corpóreo y lo incorpóreo, lo temporal y lo eterno.

Sobre el intelecto único, aunque en un contexto muy diferente, y con un sentido asimismo que varía, recuerda un poco a la vieja disputa vedántica sobre si las gotas han de fundirse en el océano, es decir si el alma individual ha de confundirse con el Brahman, el Uno indivisible de la realidad última⁴⁴. En el vedanta existe una igualdad última entre el *atman* individual y el Brahman universal; tanto el averroísmo como el vedanta evidencian dos maneras de intentar comprender la unidad subyacente, un trasfondo monista que se intuye en el magma pluralista de lo que existe, la unidad en la diversidad.

La serie *Siluetas*, de Ana Mendieta es una serie contemporánea se acerca en buena medida a esa ontología que pone en duda el sujeto y que lo sumerge en lo absoluto. Sin duda, Mendieta no quiso con su serie citar a Averroes de manera directa o ni tan siquiera indirecta, desde luego no existe ningún tipo de conexión voluntaria con Averroes, al menos que sepa y haya encontrado en la bibliografía, pero pensar en ese alma impersonal y colectiva me lleva a pensar en esa ausencia tan presente en la huella del cuerpo de la artista, o en cómo puede ser llenado el vacío del cuerpo por aire, fuego o agua, sin que exista diferencia entre esos elementos dentro de las siluetas o fuera de ellas.

⁴² Coccia, 2007 [2005], p. 313.

⁴³ Agamben, Giorgio, «Estudio preliminar», en Coccia, 2007 [2005], p. 15 y ss.

⁴⁴ Panikkar, 2014, pp. 840-841.



Ana Mendieta, serie *Siluetas*, 1973-80

Mendieta realizó sus diversas *Siluetas* con diversos elementos naturales y para metaforizar los cuatro elementos primordiales: el fuego, la tierra, el agua y el aire. El cuerpo, tomado como personificación del sujeto, desaparece; se sumerge en el entorno natural, es abrazado y engullido por los elementos, en este caso la tierra, que acaba asimilándola; no queda más que la huella, el vacío. El cuerpo, la individualidad, se funde de nuevo en el contexto, en una naturaleza que es madre y a la que termina por unirse cualquier ser. La naturaleza como Uno sin sujetos, de los que ni siquiera queda el residuo, sólo una ausencia, la huella, que significa integración.

La serie *Siluetas* tiene una filiación fenomenológica, no conceptual, con el arte budista, que evoca extrañamente en sus esculturas en las que la presencia de Buda se simboliza [con la huella de sus pies](#) o sus esculturas formadas no por el cuerpo sino por la silueta del cuerpo. Del intelecto divino, *Buddhi*⁴⁵, no queda no quedaba más que su silueta

En cuanto a Avicena, según Faivre todavía se halla está mucho más próximo a la tradición neoplatónica, con sus diversos planos de realidad, y el acceso a lo superior mediante la imaginación activa y los mediadores angélicos. El pensador llamó a los mundos intermedios de las *animae coelestes* como *Malakût*, el mundo de las imágenes autónomas percibidas por la imaginación activa⁴⁶. Ya decía el judío Filón en el siglo I

⁴⁵ Eliade, 2008 [1948], pp. 30-32.

⁴⁶ Antoine Faivre, «Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 37-116, p. 96.

d.C., que el alma no puede alcanzar a Dios sin esos intermediarios incorpóreos como ángeles, demonios, el logos, la sabiduría, y otros⁴⁷. Eugenio Garin en cambio plantea una forma de entender a Avicena diferente; en su opinión, sería más bien un tipo de pensador aristotélico con tendencia hacia cierto racionalismo, para quien lo maravilloso, lo profético, lo aparentemente mágico o sobrenatural, se explicarían por la imaginación, justificación del fenómeno por causas naturales⁴⁸. Sea como sea, comprobamos que la imaginación sustenta puntos de vista casi contrapuestos, tanto a los herméticos metafísicos como a los racionalistas volcados en las causas materiales, que la observan desde perspectivas discordantes.

Por lo que se refiere a las metafísicas de la India, como en otros aspectos de los expuestos en la tesis que comentaremos más adelante, en Oriente estos principios se han desarrollado más y con mayor intensidad. Pero dado que la tesis resigue principalmente el pensamiento mágico en Europa, privilegiando al hermetismo, nos ocuparemos de la imaginación en el hinduismo o el budismo solo con rápidas pinceladas.

En sus tradiciones religiosas son frecuentes las discusiones sobre la naturaleza de la realidad y el papel de la imaginación en ella. Por ejemplo, Vasubandhu, autor del *Trimisika*, texto yogacara, declara: «todo lo que la imaginación construye o imagina sólo es un fragmento de la imaginación, un modo o modificación de la conciencia, por ello no existe fuera de la conciencia y todo es sólo conciencia»⁴⁹. El gran campo unificado de energía y cómo lo imaginativo interviene en él.

Para gnoseologías como la de Vasubandhu y otras vedánticas el mundo sería lo imaginado por Brahman y en Brahman, una de sus muchas posibilidades, encarnándose en cada instante. Aquello sobre lo que no puede pensarse y que sostiene todo, Brahman. La realidad se manifiesta en muchos niveles desde su aspecto más sólido, el material, aunque hay algunos que no pueden captarse más que con el tercer ojo, el del espíritu.

En la ontología budista la mente entrenada y la inteligencia diamantina de un Buda pueden crear universos desde su imaginación. En un *mandala* —representación circular, normalmente inscrita en una rectangular, con fines de estimular la meditación sobre lo sagrado— se crea un entorno protegido en el que la mente puede manifestar sus propuestas imaginativas. La mente que ha alcanzado un nivel búdico crea universos

⁴⁷ Antoine Faivre, «Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 37-116, p. 39.

⁴⁸ Garin, 1981 [1976], p. 132.

⁴⁹ Recogido por Zuloaga, 2013, p. 126.

amables, paradisíacos, mundos en los que el propio entorno libera a los seres del sufrimiento —a diferencia de en el nuestro. En el budismo tántrico tibetano, todo ello se obtiene gracias al poder de la imaginación que capacita instantáneamente para dirigirse a una dimensión sutil⁵⁰.

Indica el Dalai Lama, autor de la iniciación al tantra de Kalachakra, que el mantra secreto de esa iniciación sirve para que la imaginación pase a abrir el camino⁵¹, ya que se requiere de ella para poner en el ojo de la mente las diversas fases de la meditación, y para así hacer que el rito tántrico del kalachakra suceda efectivamente.

El arte tántrico, tanto en su variante hindú como en la budista tibetana, sirve para abrir la mente gracias a la imaginación. Si la mente cree que su percepción ordinaria en el plano físico del mundo de nuestra cotidianidad es la única y absoluta, entonces se persuadirá de que su conciencia no iluminada encierra cualquier conciencia, que la mente así dispuesta es toda la conciencia. Pero el arte de la iluminación —y el arte estético iluminado— intentan romper con eso, crear una apertura que permita acceder a los mundos imaginales, a los infinitos reinos sutiles. Thurman cree que cualquier yogui tántrico es un escultor de la materia sutil de la imaginación. Para la forma de entender la estética del budismo tibetano, los mundos imaginales incluso ayuda a inspirar el Cuerpo de Emanación Artística⁵².

En diversas escuelas de pensamiento en la India, como en el yoga de Patanjali, en el tantra o en el jainismo, el ser poseía diversos cuerpos etéreos o sutiles⁵³; igualmente, en la religión egipcia el ser se desplegaba en diversos cuerpos sutiles —*kha* como doble, *ba* como alma, en forma de pájaro, de halcón, garza, ibis, buitres, etc., o también como llama de fuego o en figura de dios⁵⁴—, también era etérea la energía del *pneuma* en el hermetismo, o la luz astral descrita por Eliphas Lévi⁵⁵.

⁵⁰ Robert A.F. Thurman, «El Tibet, el Buddhisme tibetà i el seu art» en Rhie, Thurman, *et al*, 1996 [1991], pp. 28-51, pp. 44-45.

⁵¹ Dalai Lama XIV, *El tantra de Kalachakra. Rito de iniciación*. Novelda Dharma, 1994 [1985], p. 165.

⁵² Robert A.F. Thurman, «El Tibet, el Buddhisme tibetà i el seu art» en Rhie, Thurman, *et al*, 1996 [1991], pp. 28-51, pp. 47-50.

⁵³ En el hinduismo, Ruiz Calderón, *Vedantasara. La esencia del Vedanta*, 2009. En el tantra: Arthur Avalon, *El poder serpentino*, Buenos Aires: Kier, 1979 [1919]. En la teosofía: C.W. Leadbeater, *Los Chakras. Centros vitales del ser humano*. Barcelona: Abraxas, 1998 [1927].

⁵⁴ Culiánu, 1993 [1991], pp. 79-80.

⁵⁵ En la base ontológica de la magia dada por Eliphas Lévi, la luz astral —idea de un fluido tanto material como espiritual, o que como mínimo afecta a ambos— es descrita como la imaginación de la naturaleza y como la imaginación universal (Lévi, 2011 [1859], pp. 19-21), de la cual cada ser humano toma lo suyo dependiendo de su voluntad y aptitud. Ese fluido comunica la voluntad mágica. Cada alma traduce las ideas que le produce esa luz mediante imágenes.

1.1 La comunidad vertical imaginativista y sus posiciones durante la historia.

1.1.3 el Renacimiento del hermetismo

Durante la Edad Media se había enfatizado la condición de la facultad de mediadora, como en Dante⁵⁶. Por su parte, en el décimo capítulo de las *Confesiones* San Agustín explica el funcionamiento de la memoria, que trabaja codo con codo con la imaginación. La potencia imaginativa trabaja con los materiales en la memoria, jugando con las cosas que son y las que pueden ser forjadas por la fantasía. Las experiencias entran por los sentidos y quedan fijadas a la memoria por imágenes de esas experiencias —en el caso de experiencias visuales—, «porque, cuando estoy en silencio y en tinieblas, represéntome, si quiero, los colores, y distingo el blanco del negro, y todos los demás que quiero»⁵⁷, y lo mismo puede hacerse con olores o con sonidos, sin que para la rememoración interfieran unos en los otros. En cambio, los saberes intelectuales no se adquieren de la misma manera; no resulta necesario tener una experiencia sensorial para introducirlos.

Pero fue en el Renacimiento en el que la facultad tomó su papel más significativo. Entre los grandes sabios herméticos del Renacimiento el investigador puede dar a menudo con referencias a la imaginación, ubicada en el alma por los herméticos renacentistas⁵⁸. Dotado de un alma intelectual, el ser humano coopera con el Alma universal en el gobierno de las cosas, incide así en la misma creación para, finalmente, afectar a la propia realidad⁵⁹. Para algunos de los neoplatónicos renacentistas la virtud estaba conectada al alma del mundo y con el *pneuma*, el espíritu o la energía sutil que fluye en y de lo existente —una explicación más detallada se encontrará en el capítulo dedicado a la magia, más adelante en el anexo. Para la mentalidad mágica el poder de imaginar constituía una fuerza de potencia incalculable.

El gran traductor del *Corpus Hermeticum*, Ficino, con su platonismo filtrado por la mirada de Plotino, propone en el tercer libro de sus *Tres libros sobre la vida* una ordenación jerárquica de lo cognitivo según la cual la imaginación es la más baja entre las tres facultades del alma humana: en dirección ascendente, ella está en la base, sobre ella se encuentra la razón discursiva y en lo más alto la razón intuitiva. Ficino pensó en

⁵⁶ Starobinski, 1974 [1970], p. 144.

⁵⁷ San Agustín, *Confesiones* X, San Agustín, *Confesiones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991, p. 401.

⁵⁸ Gómez de Liaño, 1992, p. 177.

⁵⁹ Gómez de Liaño, 1992, p. 188.

el escalón más alto de la vida intelectual, el contemplativo, como desposeído de la imaginación, que pertenecía al escalafón bajo de la razón. Las tres cualidades, se hallan en el alma, depósito de lo divino en el ser humano⁶⁰. Por añadidura, en sus escritos se valora la *vis imaginum* como un elemento imprescindible para ejercer el acto mágico⁶¹.

Igualmente, al final de los años de influencia hermética según la controvertida periodización de Yates, con Giordano Bruno, la facultad vuelve a ser pensada como herramienta del sabio. La obra de Bruno, «*il-lustra el naixement de la modernitat a partir de l'esperit d'una filosofia de la imaginació*»⁶². Para el filósofo y taumaturgo la cualidad ayuda a construir el mundo. El alma imaginativa está entre lo material y lo espiritual, la teoría de lo intermedio⁶³.

La imaginación trabaja recibiendo imágenes desde los sentidos y trabajándolas creativamente, según Bruno; se extiende de una de las cualidades internas humanas al conjunto de estas. La forma de ordenarlas puede ser voluntaria pero también involuntaria o debida a factores exógenos, incluidos los daimones. Para el filósofo ella sirve de entrada para las acciones y sentimientos de los animales; debido a ello, posee el más profundo poder de pensamiento⁶⁴. La facultad trabaja en equipo con la memoria; ambas sirven para acercar al ser humano a la divinidad, le permiten acceder al reino metafísico de las potencias cósmicas, mago de la transformación personal y del mundo, con una mente divina con la que puede conectar con los gobernadores astrales⁶⁵.

El filósofo hermético la equipara con «un pintor, esto es, como el consolidador de imágenes infinitas, que fabrica haciendo múltiples combinaciones con las cosas vistas y oídas»⁶⁶. Pese a lo azarosa o caótica que pueda parecer, en realidad se rige por leyes de la razón. Por tanto, su *spiritus imaginativus* sobresale como una potencia central en el alma humana, encargado de la generación de imágenes; su método mnemotécnico implica estampar imágenes mágicas en la memoria para animarlas con la imaginación. Un poco la capacidad creativa de asociar de Arcimboldo⁶⁷.

⁶⁰ Ficino, 2006 [1489], p. 154; Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991 [1964], pp. 259-260, 333.

⁶¹ Walker, 2003 [1958], p. 78 y ss.

⁶² Sloterdijk, 2011 [2009], p. 46. Traducción propia: «*ilustra el nacimiento de la modernidad a partir del espíritu de una filosofía de la imaginación*».

⁶³ Ya Starobinski lo había apuntado: 1974 [1970], p. 146.

⁶⁴ Bruno, 1998, pp. 138-141.

⁶⁵ Cfr. Vinatea Serrano, 2005, p. 263.

⁶⁶ Bruno, 2007, p. 400.

⁶⁷ Sobre el espíritu imaginativo: Harpur, 2006 [2002], p. 197. Una variación sobre Arcimboldo puede hallarse en el corto *Flora* de J. Svankmajer: <https://www.youtube.com/watch?v=oc2lFslHnQk>. *Flora* sirve como prueba de la admiración del cineasta por Arcimboldo, por el manierismo, por la corte de Rodolfo II y por el ocultismo, en definitiva. Como entonces, hace gala de la pansofía con su estética hecha de tantas



Arcimboldo, *Las cuatro estaciones: Verano*, 1563

La capacidad creadora de la facultad hace partícipe al ser humano de lo divino: «es el sentido de los sentidos, puesto que el propio espíritu imaginativo es el sensorio más común y el cuerpo primero del alma, y este cuerpo actúa desde el interior veladamente»⁶⁸. Bruno proponía lo que él llamaba religión egipcia, un neoplatonismo ocultista que combinaba a Ficino con Cornelio Agrippa.

Y eso pese a que, como Ficino, en su jerarquía de las facultades psíquicas y las formas de conocimiento situó a otras por encima: en la cúspide se hallarían intelecto y mente, la sensibilidad y la imaginación quedarían en el rango inferior, mientras que la razón se situaría en el punto intermedio⁶⁹. Con todo, como hermético que era, Bruno conciliaba lo inferior con lo superior; lo inferior podía servir para encarnar lo que de otra forma difícilmente sería comprendido, con aquello tan hermético de personificar en algo sensible una idea ya que, sin la decisiva aportación de lo inferior, no resultaría comprensible. Sobre lo superior y lo inferior, el poeta renacentista Tasso defendía la

referencias artísticas, esoterismo, alquimia, una cognición que incluya lo imaginativo y lo onírico... Lepetit, 2014 [2012], pp. 163-164 y 282.

⁶⁸ Gómez de Liaño, 1992, p. 294. De hecho, para Bruno podía ser filósofo aquel que fuera capaz de imaginar, Flor, 1995, p. 188.

⁶⁹ Gómez de Liaño, 1992, p. 237.

existencia de dos imaginaciones: la primera, baja, equivalente a la fantasía, que engaña con espejismos, mientras que la segunda, la elevada, supera a la razón⁷⁰.

Por su parte, en el área germánica los principales autores herméticos también la elogiaron. El eje de las teorías de Paracelso gira alrededor de la imaginación, a la que estimaba como la verdad del universo —«*his central belief is that the truth of the universe lies in the human imagination*», escribe Gary Lachman⁷¹—, fuente de la existencia, quintaesencia del hombre, como un sol interior⁷². Como para otros herméticos de la época, nada resultaba imposible al ser humano, porque una fuerte imaginación genuina le capacita para obtener lo que se proponga, no por nada el humano constituiría el microcosmos del conjunto. Por esa imaginación tan poderosa, cualquier maravilla le estaría reservada⁷³.

Uno de los grandes teóricos de la alquimia renacentista pensaba la capacidad como una de las cuatro partes que constituyen un parto, junto al cuerpo, la forma y el efecto; la facultad entrega la razón al que va a nacer, y con ella su destino; marca el curso de ese ser. Según él médico alquimista, la configuración astral produce el ser interno, astral, de la persona, su imaginación, y es a partir de ella que se forma su personalidad y destino. Lo que llamaba *astrum in homine* equivalía más o menos a la imaginación, que puede conectar al ser humano con la energía espiritual. Además, la imaginación de la madre actúa poderosamente en el feto, tanto que interviene a la manera de las estrellas y planetas, ya que lo modela⁷⁴.

La situaba en el cuerpo astral como una de sus potencias, un cuerpo no físico, por tanto, imperceptible desde los sentidos. Debido a la imaginación astral los seres humanos pueden manipular mágicamente el arcano. Una bruja con inclinación a la malevolencia podía llevar terrenos o personas a la esterilidad, enfermar a la gente o propagar epidemias. Como en el vudú, la forma de canalizar ese deseo de mal era dirigirla hacia una figura de pan o de cera⁷⁵.

El otro gran renacentista hermético germánico, Agrippa, a quien ya hemos mencionado como fuente de inspiración para Bruno, considera a la imaginación entre las capacidades superiores del hombre; Agrippa señala: «Cuando el *humor melancholicus* la libera, el

⁷⁰ Recogido en Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 186.

⁷¹ Lachman, 2005 [2003], p. 61. Traducción propia: «Su idea central es que la verdad del universo descansa en la imaginación humana».

⁷² Fuente de la existencia: Lachman, 2005 [2003], p. 64. Sol interior: Starobinski, 1974 [1970], p. 147.

⁷³ Faivre, 2000, p. 103.

⁷⁴ Paracelso, 2001, pp. 89-90. Como fuente secundaria: Faivre, 2000, pp. 108-109.

⁷⁵ Webster, 1988 [1982], p. 147.

alma se concentra totalmente en la imaginación e inmediatamente se convierte en morada de los demonios inferiores, de los cuales en muchos casos recibe maravillosas enseñanzas sobre las artes manuales»⁷⁶. Los demonios obviamente se entienden a la manera griega de daimon y no a la cristiana. Las tres capacidades superiores del alma se articulan verticalmente, con la imaginación en la base, la razón en el peldaño de en medio y la mente en la cúspide. Cuando los daimones estimulan la razón, se adquiere conocimiento sobre las cosas naturales y humanas, como un filósofo, mientras que cuando el alma vuela al intelecto, el nivel más alto, se adquieren los secretos de las cosas divinas.

En cuanto al ámbito anglosajón, otro gran hermético renacentista, John Dee, la consideraba como algo fundamental; los efluvios astrales podían canalizarse a la imaginación; gracias a ello, el ojo interior se llena así de maravillas y prodigios⁷⁷.

Sin embargo, sería un error creer que en el Renacimiento no existieron voces que se oponían a las teorías de Ficino o de los demás. La facultad no fue tan bien valorada en todos los pensadores renacentistas. Uno de ellos mostró el criterio contrario. El humanista estudioso de la brujería Gianfrancesco Pico della Mirandola, sobrino de Giovanni, rechazó buscar las bases de la nueva sociedad renacentista en el clasicismo pagano. Muy al contrario, una sociedad cristiana tenía que regirse por la Iglesia. Crítico por ese motivo la astrología y fue uno de los que abogaron por la necesidad de Reforma en Roma. Escribió un tratado sobre la facultad, *De imaginatione*, publicado en 1501, en que la criticaba por estar demasiado influida por lo corporal, a expensas del equilibrio entre los cuatro elementos; desconfiaba al creer que el imaginativo pierde contacto con lo real cotidiano; está cerca del enamorado o del loco⁷⁸.

El marco en el que intervenían las energías sutiles activadas por la magia era el de la teoría de las correspondencias, con sus analogías y su atracción o repulsión por el grado de simpatía. Las semejanzas, proceso calificado por Foucault de juego de la imaginación⁷⁹. De ahí surgieron las maneras de pensar de Ficino, Paracelso o Agrippa. Pero ese marco se resquebrajó a poco de comenzar el siglo XVII debido al método cartesiano. Para Foucault: «A partir del siglo XVII, la semejanza es rechazada hasta los

⁷⁶ Yates, 1982 [1979], p. 97.

⁷⁷ Harpur, 2006 [2002], p. 183.

⁷⁸ Bowra, 1972 [1969], p. 17. La crítica cristiana a los peligros de la imaginación se pone de manifiesto en uno de los actos de *El mágico prodigioso*, la obra teatral de Calderón, cuando el proteico demonio le dice a Justina: «En haberlo imaginado /hecha tienes la mitad [del pecado]: / pues ya el pecado es pecado, / no pares la voluntad, / el medio camino andado.», en Calderón de la Barca, 1985 [1637], p. 141. Imaginar algo pecaminoso implica ya prácticamente cometerlo, así que, ¿para qué detenerse?, plantea cínicamente el demonio.

⁷⁹ Foucault, 1985 [1966], p. 160.

confines del saber, del lado de sus fronteras más bajas y humildes. Allí, se liga a la imaginación, a las repeticiones inciertas, a las analogías empañadas»⁸⁰.

1.1 La comunidad vertical imaginativista y sus posiciones durante la historia.

1.1.4 La perspectiva de la razón ilustrada

Como ya hemos indicado en el capítulo dedicado a introducir el hermetismo, los contrarios a la escuela, y por tanto a la imaginación como equivalente de imaginación viva, demiúrgica, mágica, pueden agruparse en dos grandes grupos antagónicas entre ellos mismos y que no comparten las razones del rechazo: el puritanismo cristiano, primero reformista, luego contrarreformista, temeroso de la caída en lo sensual, y por tanto lo diabólico, encerrada en lo imaginario; por el otro, el racionalismo científicista, que ha acusado a lo anímico y a lo imaginativo de subjetivista o ilusorio, contrario a un hecho positivo, mensurable, un valor que se puede cuantificar.

En la estética del clasicismo del XVII y XVIII, el arte repetía los modelos ideales fijados en eras pretéritas por los grandes maestros; según esa forma de teorizar el arte el talento artístico consistía en ofrecer ese modelo de la manera más adecuada, no en exhibir nuevos modelos o temas. Además, generalmente se pensaba que la mente se separaba en tres funciones, la memoria, el entendimiento y la fantasía o imaginación.

Esa idea fue cambiada al exponer Descartes su método; dos de las funciones perderán su valor para encumbrar la capacidad de raciocinio. Pero, aunque puede considerarse a Descartes como el padre del racionalismo filosófico, no todas sus obras pueden incluirse dentro de esa adscripción. En sus obras de juventud como en *Cogitationes privatae* el joven Descartes enuncia un saber fundamentado en el hermetismo antes de su giro copernicano hacia el método que le haría famoso:

Puede parecer admirable que se encuentren más graves sentencias en los escritos de los poetas que en los de los filósofos. La razón es que los poetas escriben por el entusiasmo y la fuerza de la imaginación [*vim imaginationes*], pues hay en nosotros unas semillas del saber [*semina scientiae*] que son conducidas mediante la razón [*educuntur per rationem*] por los filósofos, mientras que son arrancadas mediante la imaginación [*per imaginationem excutiuntur*] por los poetas, como el sílice, lucen más⁸¹.

⁸⁰ Foucault, 1985 [1966], p. 77.

⁸¹ Recogido en Turró, 1985, p. 235.

Pese a la renuncia cartesiana al estándar filosófico renacentista, mágico y neoplatónico, su valoración de lo imaginativo se mantuvo hasta sus escritos finales. En *Meditaciones metafísicas* cuando el filósofo describe la ontología del ser, sentencia: «Pero, ¿quién soy yo? Una cosa que piensa. ¿Qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, que concibe, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también: y que siente»⁸². En esa creación del sujeto, la imaginación es una de las facultades principales del ser —las que merecen ser citadas en el escrito—, como la capacidad de dudar, de concebir, de judicar —afirmar y negar—, de volición —querer y no querer— o de sentir. Todas esas cualidades surgen de la inicial: ser una cosa —interesante calificar al sujeto así— que piensa. En los inicios de la modernidad sigue estando la potencia de imaginar posibilidades. El paradigma científico se aleja en casi todo menos en esto.

De hecho, esa contradictoria defensa de la imaginación no resulta tan contradictoria para el historiador de las ideas Stephen Toulmin; para él, filósofos y científicos racionalistas del XVII no se basaba en el estudio y la observación, como propugnaban en su alabanza de lo racional, sino que se dejaba arrastrar por la facultad imaginativa. Su concepción del universo era al mismo tiempo demasiado sistemática y caótica⁸³.

Pese a ello, en lo que se refiere a sus postulados esenciales, los filósofos racionalistas del XVII tendieron a eliminar de entre las facultades humanas valiosas al objeto de estudio en este capítulo. Y eso que, como afirma Patrick Harpur casi en forma de aforismo, la imaginación puede ser negada pero no suprimida⁸⁴, idea que también se defiende en esta tesis. Para ellos, según Cassirer: «La imaginación aparece, no como camino para la verdad, sino como manantial de todas las ilusiones a que está sometido el espíritu humano, en el conocimiento natural, y asimismo en el ético y en el metafísico»⁸⁵. El proyecto filosófico racionalista tiene como objetivo cercar la facultad, regularla, someterla a la superior jerarquía del raciocinio, «pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia»⁸⁶.

Hobbes expuso su idea de la imaginación hacia el inicio del *Leviatán*, con ella como simple producto de lo sensible, lo percibido, filtrado por la memoria, que reactiva esa huella, puesto que la facultad no es más que sensación que se debilita. Esas impresiones

⁸² Recogido en Turró, 1985, p. 410.

⁸³ Toulmin, 1985 [1982], p. 227.

⁸⁴ Harpur, 2006 [2002], p. 249.

⁸⁵ Cassirer, 1975 [1932], p. 312.

⁸⁶ Horkheimer y Adorno, 2001 [1969], p. 59.

que se pierden en el recuerdo pueden ser de dos tipos: simples y compuestas, las compuestas es cuando la mente combina dos recuerdos, como en el centauro, impresión de hombre a caballo y de caballo⁸⁷.

Y eso que, pese a desde la epistemológica científica más dura, se negara la imaginación como materia de obtención de conocimiento, la ciencia la ha utilizado continuamente para revitalizarse con nuevas ideas, o incluso para crear una forma de narrativa situada a medias entre el arte y los postulados científicos: la ciencia-ficción. El planteamiento de lo posible que ofrece la facultad imaginativa no puede rechazarse a riesgo de la esterilidad intelectual.

Según la teoría de Ioan P. Culianu, a la perspectiva racionalista científica le corresponde una imprescindible poda del árbol de la imaginación, limitar sus características para que estas no pongan en peligro la nueva visión:

En un momento determinado, la censura había transformado la personalidad: la gente había perdido la costumbre de utilizar activamente su imaginación y la de pensar por “cualidades”, puesto que ya no estaba permitido. La pérdida de la facultad de la imaginación activa arrastró necesariamente consigo la observación rigurosa del mundo material y ésta se tradujo en una actitud de respeto por toda información cuantitativa, y de sospecha hacia toda aserción de orden “cualitativo”⁸⁸.

Los continuadores del proyecto racionalista en la Ilustración se mostraron un tanto estupefactos ante ella. Voltaire no renunció a ella, cuanto menos si se aplica a la creación artística; ahora bien, según su criterio debe reservarse a la ejecución de la obra artística, no a su fase de diseño. Sirve para dotar de vitalidad a la obra, para que el artista se entusiasme y sea capaz de conferirle sensación de vida⁸⁹.

En cuanto a Kant, el filósofo la consideraba poco menos que como a la Esfinge: inexplicable y sin poderse analizar⁹⁰. Distinguió dos tipos de imaginación, la normal y la trascendental; esta última atenía más o menos a la que nos hemos ido refiriendo en este

⁸⁷ Hobbes, 1984 [1651], pp. 9-15.

⁸⁸ Culianu, 1999 [1984], p. 241. No sería hasta científicos y teorías científicas del siglo XX que el método científico haría las paces con perspectivas más imaginables. El filósofo, científico y al mismo tiempo poeta Gaston Bachelard, a caballo entre el siglo XIX y el XX, intentó unirlos, buscando vías intermedias. Es cierto que rivalizan la ciencia y la poesía (lo imaginativo), pero es bueno que así suceda. En su opinión el conocimiento podía surgir de ambas fuentes: los conceptos y de las imágenes. Durand, 1971 [1964], p. 26.

⁸⁹ Recogido en Starobinski, 1974 [1970], p. 145.

⁹⁰ Warnock, 1976, p. 41.

capítulo, más o menos la neoplatónica, una imaginación que tiene su origen en la idea neoplatónica del *Anima Mundi*, al menos eso opina Harpur⁹¹.

Al contrario que en otros aspectos de su novedoso discurrir, Kant no renovó las ideas respecto a lo imaginativo; reiteró la estructura de la teoría neoplatónica sobre su naturaleza mediadora, aunque cambió los elementos constituyentes de la relación: uno lo ideal y lo sensible. Así pues, Kant constituye otro de los pensadores que subraya su naturaleza de intermediación; para el filósofo, la cualidad media entre lo particular de lo percibido e ideado por cada individuo —cada cosa en concreto— y la idea genérica universal. De nuevo hallamos la idea igualmente de su posición a medias entre el intelecto y los sentidos. La forma de que los conceptos se hacen efectivos en el mundo sensible es a través del poder de imaginación y su capacidad de crear imágenes⁹².

Las cualidades de la facultad en el filósofo ponen de manifiesto el signo de la época, ya que la subordina a la razón como herramienta suya que permite entender conceptos gracias al papel unificador y plasmador de las imágenes. Kant la concibe en su sistema como una creadora de imágenes que permite reconocer objetos en el plano físico y relacionarlos con los conceptos de ellos: «*The imagination has to form images in which scientific concepts may be embodied*»⁹³. De ese proceso contemplativo puede suscitarse un sentimiento de placer ante la belleza y experimentarse lo sublime.

La teoría de lo sublime no podría entenderse sin la imaginación que llena la experiencia estética con esa emoción. Para el filósofo nacido en Königsberg, lo sublime pasa por tres fases, las dos primeras operan gracias a la imaginación: son la aprehensión para unificar la multiplicidad, la reducción y la reconocimiento que establece la relación entre forma y objeto⁹⁴. Lo sublime, que incorpora una idea de razón, se hace comprensible y su mensaje es compartido mediante las formas de lo sensible. De manera que el sentimiento de lo infinito y lo absoluto desbordante kantiano también se sustenta en la facultad.

Desde una posición filosófica a propósito de las percepciones, la potencia capacita para hacer inteligibles los más abstrusos conceptos al convertirlos en imágenes de fuerte contenido simbólico. Pero es que además constituye un componente del recuerdo, el paso previo imprescindible mediante las imágenes atesoradas de un acontecimiento que quedará grabado en la mente, listo para la rememoración de lo que en la India se llama el

⁹¹ Harpur, 2006 [2002], pp. 309-310.

⁹² Warnock, 1976, p. 42 y 55 y ss.

⁹³ Warnock, 1976, p. 63. En traducción propia: «La imaginación forma imágenes en las cuales pueden encarnar conceptos científicos».

⁹⁴ Una síntesis de fuente secundaria se encuentra en Zuloaga, 2013, p. 198 y ss.

tercer ojo o mental⁹⁵. Trae a su mirada aquello que no está, la huella atrapada por la facultad. Con ello permite rumiar las experiencias al traducirlas de nuevo a imágenes. La teoría kantiana destaca por el grado de abstracción que propone, en su sistema altamente idealizado; debido a ello, en un cambio trascendental, el mundo inteligible del neoplatonismo pasa a ser conceptos.

Bien diferente era el punto de vista propuesto por Hume en su empirismo, en la que el conocimiento partía de lo percibido. En el ámbito de la estética no fue hasta el XVIII que la razón empezó a perder su soberanía en el arte con la teoría del gusto⁹⁶. Para las generaciones de empiristas británicos de ese siglo, los productos de la imaginación estaban directamente relacionados con las artes y su refinada gratificación no tenía nada que ver con satisfacer los bastos apetitos sensibles. Aunque fuera un área del interés humano ni útil ni racional, sí que suscitaba un placer valioso al afectar los sentimientos⁹⁷.

En la teoría epistemológica de Hume, la mente es pensada como una tabula rasa modelada por las impresiones; la imaginación permite que podamos pensar en algo cuando está ausente de esa percepción⁹⁸. Tal y como la definió en su *Tratado*, sería inadecuado describirla meramente como lo que produce representaciones de objetos e imágenes; como ya indicara Quintiliano, se debe añadir que «*these representations will almost always be accompanied by emotions*»⁹⁹; en su discurrir Hume estaba muy atento a la faceta emocional. El filósofo considera que el proceso de percepción no puede ser intelectual puesto que la apreciación de las formas es a partir de la sensación y no por medios intelectuales. Tanto la imaginación como el entendimiento son explotados en el momento en que se contempla un objeto, sobre todo en el juicio estético. El talento para fabular se encarga de ordenar el caos de las sensaciones.

1.1 La comunidad vertical imaginativista y sus posiciones durante la historia.

1.1.5 Romanticismo inglés y alemán

Las primeras grietas del poderoso sistema que otorgaba la primacía a la razón se ensancharon con el Romanticismo. La ontología filosófica de los autores románticos de

⁹⁵ Warnock, 1976, p. 204.

⁹⁶ Cassirer, 1975 [1932], p. 335.

⁹⁷ Brewer, 2000 [1997], p. 87.

⁹⁸ Harpur, 2006 [2002], p. 307.

⁹⁹ Warnock, 1976, p. 40. En traducción propia: «Estas representaciones casi siempre estarán acompañadas por emociones».

la generación de Wordsworth o Blake rompió con el pensamiento racionalista de los ilustrados, pese a que algunas de las ideas sobre las que establecieron su criterio estético, como lo sublime, provenían de un filósofo que nutrió tanto a románticos como a ilustrados: Kant.

Los románticos supusieron un cambio revolucionario respecto a los mesurados artistas neoclásicos. El género fantástico recibió un gran impulso propulsado por la nueva sensibilidad, en literatura con Poe, Hawthorne, la novela de terror gótico... o en las artes plásticas con Blake, Friedrich o Füssli... en todos ellos se constata la alta consideración hacia los procesos imaginativos. Como para los herméticos renacentistas, también para algunos de los románticos constituía un fundamento de la realidad¹⁰⁰. Fueron los primeros románticos, artistas y teóricos del arte de finales del XVIII los que aceptaron que la imaginación instruyera en lugar del entendimiento. «Se conmueve la fantasía para abrir paso a la penetración de la razón y prepararle así la entrada en el sentimiento de los oyentes»¹⁰¹. Al subrayar lo subjetivo pusieron de relieve la facultad desde un criterio de enfatización de las impresiones personales y la creatividad fantasiosa.

El movimiento puede dividirse en dos en cuanto a su mirada sobre la vida desde criterios espiritualistas-imaginativos: o bien como Goethe y Blake, quienes creían que la imaginación servía para transformar el mundo según la voluntad y el mundo psíquico del artista, o como segunda opción la de Balzac y otros, quienes argumentaban que lo espiritual ofrece una vía de escape de la crueldad inherente a una existencia concebida como trampa dolorosa. La muerte es entonces una liberación¹⁰². Las dos visiones renuevan una vieja disputa entre herméticos y gnósticos.

Los grandes artistas y literatos del primer Romanticismo literario inglés compartieron la creencia en un orden no visible más allá de la manera de percibir el mundo de los sentidos. La imaginación era la llave que permitía abrir esta manera de ahondar en lo existente, de ahí los elogios que le dedicaran tanto Blake como Coleridge, Wordsworth o Keats. Su originalidad fue el énfasis panteísta, que siempre había existido, pero no con tanta intensidad. La imaginación era una facultad divina que se manifestaba sobre todo en el templo de la naturaleza.

¹⁰⁰ Harpur, 2006 [2002], p. 72.

¹⁰¹ Cassirer, 1975 [1932], p. 367.

¹⁰² Lachman, 2005 [2003], p. 92.

Coleridge valoraba la cualidad como el instrumento supremo de las actividades creativas o espirituales, con la que se podía vivificar la frialdad del inanimado mundo¹⁰³, una herramienta con la que transformar el gris y amenazante mundo de la vigilia. En su *Biographia literaria* el poeta separa imaginación de ilusión, *imagination* vs. *fancy*. La primera es el primer agente de la percepción humana y la versión microcósmica del espíritu de creación universal; con ella se iguala el acto de la creación cósmica en el microcosmos humano.

El poeta inglés ofreció una teoría de la imaginación en la que está se dividía en dos modos, el primario y el secundario. La imaginación primaria de Coleridge incumbe a los seres feéricos en aquello relacionado con lo sagrado, lo numinoso, lo sublime. Si lo que categoriza la experiencia de la imaginación primaria es lo sagrado, la secundaria se ciñe a lo hermoso y pertenece a lo artístico. La cualidad disuelve, separa, reunifica, para poder crear. En cuanto a la ilusión, es un modo de la memoria que opera a partir de las asociaciones¹⁰⁴. Lo sublime excede las capacidades de la razón para comprender las grandes ideas filosóficas, como sentenció Kant, pero el poeta matizó al filósofo, al añadir que en cambio no excedía a la imaginación.

Para Coleridge —o para Blake, como veremos más adelante— el acto imaginativo era un eje vital; permitía una realización plena y definitiva de la condición espiritual y divina del ser humano¹⁰⁵ que igualaba al ser humano con los dioses. La consideraban a tal altura que ella participa de la actividad creadora de Dios. En ella radica un poder vital agente de cualquier acto percibido, repetición en la mente humana de la creación de Dios¹⁰⁶.

Los autores que les interesaron en su periodo de formación fueron prácticamente los mismos. Los primeros pasos de ambos poetas los dieron como admiradores de Berkeley, con su idealismo radical. Únicamente poseen la existencia verdadera espíritus e ideas y lo que percibimos del mundo es en realidad una plasmación de los pensamientos de Dios¹⁰⁷. Böhme es otro autor a quien Coleridge admiraba enormemente, lo que se deja traslucir en esa alta consideración que hemos mencionado hacia la potencia creativa humana o hacia la imaginación, entre otras ideas.

¹⁰³ Fuente primaria: Coleridge, 1977 [1817], p. 167. Fuente secundaria: Bowra, 1972 [1969], p. 101.

¹⁰⁴ Coleridge, 1977 [1817], p. 167. Como fuentes secundarias, Jameson lo glosa en Jameson, 2007 [2005], p. 63. También en Harpur, 2006 [2002], pp. 299-300.

¹⁰⁵ Bowra, 1972 [1969], p. 16

¹⁰⁶ Gómez de Liaño, 1992, p. 171

¹⁰⁷ Warnock, 1976, p. 107

Aunque por periodo histórico el filósofo místico alemán perteneció al siglo XVII, influyó en generaciones siguientes, hasta llegar a los románticos. Para Böhme, la imaginación es un órgano fundamental, puesto que permite experimentar lo otro a él, todos los niveles de existencia. La humana es una copia imperfecta de la divina, la primera crea cosas impermanentes, mientras que la superior puede producirlas imperecederas. La imaginación creativa o mágica böhmeana permite incluso sondear los orígenes abisales del mundo, como hizo el propio zapatero místico. Esa facultad divina tiene una doble naturaleza de capacidad y al tiempo de reino, una dimensión imaginal que regenera el mundo continuamente y, por consiguiente, en una faceta no solo personal de la imaginación sino comunitaria¹⁰⁸.

Muchos románticos se postulaban en las antípodas del racionalismo o como un movimiento diferente a la Ilustración. El logos activo se concibe como el «acto espiritual supremo, y donde la razón discursiva representa el pecado original»¹⁰⁹. El neoplatonismo también marcó la mirada de los poetas, algo lógico si se tiene presente el placer ante el pasado mítico tanto pagano, como gótico y renacentista. De Keats, por ejemplo, escribe Alejandro Valero en su prólogo de las *Odas y sonetos*, que deseaba «revivir los mitos clásicos y el paisaje cultural renacentista»¹¹⁰. La emotividad del primer Wordsworth se acerca a la escuela neoplatónica.

Respecto al tema de las influencias en Coleridge, en vida se le acusó de haber plagiado a otros románticos alemanes —Schelling, por ejemplo— pero él arguyó que lo que compartía con ellos era haber leído a los mismos autores durante su formación¹¹¹, lo cual creo que se acercaba más a la verdad. A todos ellos les influyeron enormemente algunos de los neoplatónicos y herméticos tan citados hasta ahora, como Plotino, Böhme o Bruno. Fue Coleridge quien despertó en Wordsworth el interés por la imaginación y la reflexión a propósito de sus singularidades¹¹². Wordsworth planteó tres maneras en que se aplicaba la facultad: como paso previo de la percepción, como imagen de cosas vistas en anteriores ocasiones o como parte de la expresión del artista¹¹³, una descripción en la que faltaba un cuarto punto: mediador con la dimensión sutil. El poeta discurrió una descripción de la

¹⁰⁸ Antoine Faivre, «La théosophie chrétienne au XVIIe siècle», en Faivre; Bonardel, 2013, pp. 77-80, p. 79; Joshua Levi Ian Gentzke, «Imagining the Image of God: Corporeal Envisioning in the Theosophy of Jacob Böhme», en Forshaw (ed.), 2017, pp. 103-129, p. 115; Lepetit, 2014 [2012], p. 437.

¹⁰⁹ Starobinski, 1974 [1970], p. 148

¹¹⁰ Alejandro Valero, «Introducción», en Keats, John, *Odas y sonetos*. Madrid: Hiparión, 2006, p. 10.

¹¹¹ Harpur, 2006 [2002], p. 296.

¹¹² Warnock, 1976, p. 113

¹¹³ Warnock, 1976, p. 102.

que se deducía la importancia de la naturaleza, una preeminencia en la que se hacía notar el amor a los bosques de los románticos.

Wordsworth estaba de acuerdo con la analogía con lo divino: defendía como su amigo de juventud Coleridge que la capacidad imaginativa del ser humano se parecía al poder creativo de Dios; él la entendía como la cualidad más elevada del raciocinio; ella facultaba para ejercer de agente del impulso creativo en la vida¹¹⁴. «*The fact that for the popular mind the imagination is seen as the source of error and unreality shows how far our own modern consciousness is from the Romantic sensibility*»¹¹⁵.

En su obra se deja traslucir que intuye una realidad trascendental, pero, al contrario que en el gnosticismo o en el resto de espiritualidad cristiana, el reino de Dios no pertenece únicamente a lo ultramundano, sino que puede experimentarse en el mundo físico. Es más, el poder de abrir la imaginación puede obtenerse gracias a la contemplación o en la naturaleza. La experiencia contemplativa de reunión con lo esencial o de imaginación creativa aplicada a su poesía intenta rebosar de una verdad primordial de sentido panteísta. El progresivo incremento de población en las ciudades originado por la revolución industrial fue criticado y equilibrado con el elogio de los espacios con vegetación, ya que en ellos al poeta le resultaba más fácil conseguir el estado de ánimo maravillado y al tiempo lúdico.

Los artistas románticos se acercaban a la naturaleza para, aprovechando la descripción artística, transmitir la belleza y el misterio en ella, con el estudio idealizado de paisajes naturales como uno de los motivos clásicos del periodo. La inspiración alcanzaba a Wordsworth a partir de dos focos emotivos: el arrobamiento (y también cierto escalofrío de terror sublime) por la naturaleza y el peso de la nostalgia por la mirada infantil, como poetiza en «Oda a la inmortalidad»:

*Though nothing can bring back the hour
Of splendour in the grass, of glory in the flower;
We will grieve not, rather find
Strength in what remains behind*¹¹⁶.

¹¹⁴ Bowra, 1972 [1969], p. 30.

¹¹⁵ Lachman, 2005 [2003], pos. 64. Traducción propia: «El hecho de que para el punto de vista popular la imaginación sea vista como fuente de error y de irrealidad, muestra cuán lejos se halla la sensibilidad romántica de la nuestra moderna».

¹¹⁶ <http://www.bartleby.com/145/ww331.html> [última consulta 21-06-15]. Traducción propia: «Aunque nada puede retornar otra época / de esplendor en la hierba, de gloria floral / No debemos afligirnos, más bien encontraremos / fuerzas en aquello que recordemos».

En sus años de plenitud poética, Wordsworth podía acceder a otra realidad haciendo uso de su poder para la ensoñación o su talento literario; a ese otro reino se accede no a través de los sentidos sino gracias a la potencia visionaria. Ese otro mundo le permitía superar las ligazones de lo terrestre o del cuerpo físico, «cuando el poeta tenía esta experiencia sentía que había entrado en la eternidad, por encima del tiempo»¹¹⁷. El poeta ya disfrutaba de esos poderes en la infancia, es más, era en la tierna edad cuando se poseían en mayor plenitud. Incluso Wordsworth los proyectaba hasta antes de la gestación, en una teoría de la reminiscencia prenatal de resonancias platónicas.

En cuanto a Poe, él encabezó la renovación del género fantástico, de manera que concretó este horizonte en sus cuentos. En uno de sus ensayos, *Eureka*, reflexiona satíricamente sobre el clima mental de su época. Mediante la añagaza de proyectarlo a una persona del 2848 que estudia la historia de la mentalidad en el 1848, Poe ataca la forma de pensar de su época por la represión de la imaginación, con la intelectualidad del momento obcecada con los detalles, sabios microscópicos a la caza de hechos¹¹⁸.

Si la relación de los autores anglosajones con el hermetismo o con una teoría y práctica de la imaginación fue más bien conceptual, para concretarse en teoría literaria, en el caso de Goethe el vínculo fue todavía más estrecho, ya que el gran literato incluso hizo sus pinitos con la alquimia¹¹⁹. Además de a otros herméticos —en sentido amplio—, Goethe estudió a Paracelso —igual que haría más de un siglo más adelante Jung¹²⁰.

Ello comportaba que, como en tantos otros con influjo hermético, Goethe aunara en sus intereses aspectos tomados por opuestos en el racionalismo; unió ciencia, arte¹²¹, pensamiento mágico y espiritualidad, en un conjunto que empezaba a ser —o que volvía a ser— no dual. Esa mirada sobre las cosas tuvo un correlato incluso en su forma de comprender la naturaleza como fenómeno, en la que integró en un todo coherente observación empírica e intuición espiritual.

Por lo que se refiere al arte, en su escrito sobre Winckelmann Goethe expone los valores del hermetismo a través de Plotino y su elogio de la belleza, en una nueva muestra del peso neoplatónico sobre la teorización romántica; el poeta estima el arte, primordial para él, merecedor de un lugar esplendoroso. La obra suscita un efecto duradero, el más

¹¹⁷ Bowra, 1972 [1969], p. 105.

¹¹⁸ Poe, Edgar Allan, *Eureka (un ensayo sobre el universo material y espiritual)*. Madrid: Valdemar, 2002 [1848].

¹¹⁹ Lachman, 2011, pos. 3895 y ss.

¹²⁰ Recogido en Enrique Galán Santamaría, «Introducción a la edición española», en Jung, 2005 [1944], p. XXIV y ss. Como también haría Jung: Faivre, 2000, p. 109.

¹²¹ Harpur, 2006 [2002], p. 311.

supremo, ya que al actuar espiritualmente acoge en sí todo lo grandioso, lo digno de veneración y amor. Debido a ello puede elevar el alma del hombre, darle fuerzas anímicas de tal manera que llega a divinizarlo, una idea ya acariciada por los poetas ingleses previamente comentados.

El poeta alemán establecía que el uso de la imaginación pertenecía a un reino intermedio —otra vez esa virtud mediadora, igual que lo es Hermes— entre el ideal arquetípico y la manifestación. Con una observación atenta, clarividente, se podía aventurar cómo se desarrollaría un proceso antes de que se hubiese desplegado por completo, ya fuera el crecimiento de la vegetación, ya fuera la construcción de una catedral —de la idea al plano y de éste a la edificación material—. Se trataba de averiguar cuál era el arquetipo genésico de cada uno de ellos¹²².

Por su parte, para Schelling el talento para crear del hombre se debe a los dos niveles de la facultad, uno inconsciente, que es como se engendra en la naturaleza, y otro consciente, que es aquel que canaliza la fuerza de innovación en forma de arte. Como en Kant, Schelling estimaba la cualidad como una manera de captar y de comunicar las ideas, de percibir la esencia ideal de las cosas; el artista ha de inventar nuevas imágenes y símbolos con las que expresar la naturaleza última¹²³.

No sólo en los autores que hemos traído a colación, sino en muchos otros, se detecta durante el Romanticismo un enorme rebrote de la confianza en lo imaginativo y los reinos y poderes que despliega: «Se ha dicho que el movimiento entero ha sido un renacimiento de lo maravilloso y este título es justo»¹²⁴. Para ello, se hacía necesario un ánimo de apertura combinado con cierta candidez, el espíritu característico de la infancia añorada, justo cuando más amplia es la capacidad de imaginar. La libertad del niño que se maravilla en los bosques, su manera despreocupada de encarar la existencia, fue un motivo recurrente de tantos poetas románticos.

1.1 La comunidad vertical imaginativista y sus posiciones durante la historia.

1.1.6 Blake o el eterno deleite de la imaginación

Al realizar un paseo diacrónico por la imaginación en lo artístico, sobre todo en una tesis centrada en obras del tipo visionario, uno se da cuenta de la importancia de la figura

¹²² Lachman, 2011, pos. 3917.

¹²³ Warnock, 1976, p. 66 y ss.

¹²⁴ Bowra, 1972 [1969], p. 305.

de William Blake, tanta que resulta aconsejable dedicarle un subapartado, convertido en epítome del artista imaginativo. A partir de él, se cambiará el tipo de autores referenciadas en esta diacronía por la imaginación: si hasta ahora se han utilizado mayormente referencias provenientes de la filosofía, a partir de Blake se privilegiará a artistas.

William Blake descuella como ejemplo paradigmático del uso de la facultad, plasmador en buena medida de lo que se propone en la tesis. Probablemente sea él el máximo exponente de ese uso a lo largo de la historia del arte; además, no le faltaba el carácter rebelde imprescindible para reformular la realidad de acuerdo con su imaginación. Blake supo reconfigurar el rango de lo existente y lo real según su propio criterio.

Blake condenó a la filosofía —entendida como abstracción—, ya que la mentalidad que creaba era digna del Ulro, dentro de su mitología particular el estado del ser más bajo, aquel que cree únicamente la regla y la línea recta¹²⁵. El pensamiento debía basarse en la capacidad imaginativa, por tanto, huir de las abstracciones que fosilizan lo existente. En *Milton: poema en dos libros* declara que ha llegado para relegar la demostración racional, sustituida por poesía inspirada engalanada de imaginación¹²⁶.

La creatividad aportada por la imaginación transforma lo real, una de las atribuciones asignadas al verdadero artista. «Lo que hoy está probado, antaño fue sólo imaginado»¹²⁷. Algunos de sus referentes a esa oda a la facultad pueden hallarse en los herméticos renacentistas: «Blake's Humanism is much more the 'superhumanism' I spoke of earlier in relation to Pico, with its celebration of human imagination and creativity as supreme powers»¹²⁸. Con ella puede crearse un universo autónomo, como realizó el propio Blake, uno de los grandes artistas mitopoéticos de la historia.

Es tan notorio el elogio y el valor otorgado a la facultad que, para algunos exegetas como Harpur, en ella descansa la principal característica del autor inglés y de aquellos que le influyeron; ella posee la primacía en el alma humana, no la razón¹²⁹. En una conversación entre los Siete Ángeles de la Presencia y Lucifer en *Milton: poema en dos libros*, en un diálogo conformado por estos ocho personajes, sin que se distingan voces

¹²⁵ Bowra, 1972 [1969], p. 307

¹²⁶ Blake, 2014, p. 153.

¹²⁷ Blake, 2013, p. 97.

¹²⁸ Lachman, 2011, pos. 3214. Traducción propia: «El Humanismo de Blake es mucho más que el "superhumanismo" del que hablé previamente en relación con Pico, con su celebración de la imaginación humana y de la creatividad como poderes supremos».

¹²⁹ Patrick Harpur, «Introducción a los *Libros proféticos* de William Blake», en Blake, 2013, pp. 9-22, p. 12.

entre ellos, se sentenció: «La Imaginación no es un Estado, es la propia Existencia Humana»¹³⁰; no pertenece por tanto a lo pasajero y cambiante sino a lo eterno e inalterable.

Si para los físicos mecanicistas la mente funcionaba como espejo pasivo de una naturaleza mecanizada, para Blake era el campo de juego original del que partía todo, humanos, animales, plantas y objetos¹³¹:

*Against the rising trend to explain man's interior world in terms of sensory impressions and associative psychology – Locke's tabula rasa – Blake declared instead that the imagination was the source of all, and that the physical external world of the senses was a mere shadow of the infinite realms within*¹³².

Lo material acontece en la imaginación universal, base necesaria de la que emerge lo múltiple. La imaginación deviene así el Uno, o al menos es una de sus virtudes, de ello emana todo lo que existe. En la nomenclatura que utiliza en sus poemas para crear su universo particular, la imaginación puede aparecer bajo el nombre de Jesús o del Hombre Verdadero. Para el poeta y artista plástico, en ella hay unas imágenes eternas e independientes del ser humano, como ya hemos visto en la ontología del neoplatonismo.

Y el peso de esta escuela no terminaba ahí; era neoplatónico también en su noción del alma; la concebía según el criterio de una existencia previa a la encarnación física; para él, las almas viven antes de entrar en la corporalidad material; en esa dimensión etérea, escogen su destino por afinidad; igualmente, retornan a una realidad más sutil al abandonar el cuerpo cuando este fallece, previo paso a una nueva encarnación¹³³.

El tipo de persona propuesto por el artista con el personaje de Los alcanza todo el cosmos con su facultad imaginativa, con los sentidos ilimitados, fruto de su identidad con el mundo, un poco una personificación del atributo, el poeta demiurgo a lomos de la imaginación creadora. Pero el progresivo crecimiento de la razón cierra los sentidos, que se circunscriben a validar únicamente lo registrado en la dimensión física efectiva; el cientifismo ha acabado confundiendo su sistema con el único método epistemológico

¹³⁰ Blake, 2014, p. 123.

¹³¹ Raine, 2013 [1991], p. 28.

¹³² Lachman, 2005 [2003], p. 58. Traducción propia: «Contra la tendencia creciente a explicar el mundo interior de cada ser humano en términos de impresiones sensoriales y psicología asociativa —la teoría de la tabula rasa de Locke—, Blake declaró en su lugar que la imaginación era la fuente de todo, y que el mundo físico externo de los sentidos era una mera sombra de los infinitos reinos en su interior».

¹³³ Raine, 2013 [1991], pp. 155-156.

posible. Pero la facultad imaginativa permite al tocado por Los liberarse de las cadenas de la red mental.

En la lámina 47 de *Milton: A Poem* —en la versión guardada en la Library of Congress, ya que hay varias versiones con pequeños cambios entre ellas— el alter ego de Blake en la obra recibe la fuerza imaginativa de Los. Se le representa iconográficamente dentro de un círculo, en una representación que toma del tipo del hombre perfecto de Leonardo y que, asimismo, recuerda a la idea de aura o a las mandorlas de los santos en el arte cristiano:



William Blake, lámina de *Milton: A Poem*, 1810

No es que el ser humano sea una minúscula fracción del universo, como afirma el materialismo, sino que su imaginación divina contiene todo el universo. El cuerpo material del ser humano es un reflejo de su espíritu incommensurable, no limitado ni por tiempo, ni por espacio o forma. De los mundos inabarcables de la imaginación surge el reino de lo cuantificable, lo físico, creado en la particular mitología de Blake por el demiurgo Urizen, la Mente Eterna, Pantocrátor de Newton que teje la urdimbre de Locke, en vivaz expresión de su creador. Pero igual que hay la dimensión dualista de lo limitado regida por Urizen, existen los cielos de Beulah, paraísos que reflejan los deseos del soñador. Se trata de estadios donde la imaginación se presenta en sus formas más puras.

El mundo físico así emanado tenía un carácter ilusorio, entendido en el sentido de no absoluto y generado. «La Naturaleza es, así pues, una Visión de la Ciencia de los

Elohim»¹³⁴. El personaje del universo mitológico del artista que sirve como alegoría de lo físico, Vala, si se desliga de la verdad esencial, del espíritu fundador, se convierte en una sembradora de cadáveres, como la Kali hindú, la madre terrible con un collar hecho con las calaveras de aquellos a los que aniquila. La faceta material desligada del espíritu genera una humanidad desgarrada, en guerra permanente. Separada de su fundamento, Vala degenera en una maldición destructora.

En su largo poema *Jerusalén: la Emanación del Gigante Albión* explica que los cuatro Zoas cósmicos se convierten en Espectros al adentrarse en lo que llama el Poder Razonador y al desdeñar la Imaginación, y en una estrofa que denota su pensamiento en esta obra madura, recita con voz profética:

El Espectro es el Poder Razonador en el Hombre, y cuando se separa
De la Imaginación y se encierra como en acero, en una Proporción
De las Cosas de la Memoria, ¡entonces formula Leyes y Moralidades
Para destruir la Imaginación!, el Cuerpo Divino, por medio de Martirios y Guerras¹³⁵.

Al escindir al ser humano de la perspectiva imaginativa —de la imaginación viva o activa—, como sucede en los sistemas filosóficos racionalistas, se lo condena a una pérdida de la experiencia, con una reducción al mínimo que suponen los datos cuantitativos. Experimentar se reducirá para los filósofos ilustrados o positivistas en un proceso pasivo de mera recepción de los estímulos recibidos en un universo en que cada parte es el engranaje de un mecanismo general. La experiencia cuando se incluye a la imaginación es recogida en el ojo interno, en una visión continua que impregna tanto la vivencia como lo percibido, dando como resultado una experiencia inconmensurable, que no podrá registrarse por ninguna de las medidas y aparatos de lo cuantitativo.

El cuerpo de la imaginación de Blake comparte características con el Gran Hombre de los Cielos de Swedenborg¹³⁶, o con el cuerpo de luz de la tradición sufi. En cualquier

¹³⁴ Blake, 2014, p. 113.

¹³⁵ Blake, 2014, p. 427.

¹³⁶ De hecho, Swedenborg fue una de sus grandes influencias. Pese a ello, en *El matrimonio del cielo y del infierno* dejó escrito que Swedenborg no había escrito ni una verdad nueva, y que recapitulaba opiniones superficiales y analizaba las más sublimes, «pero nada más»: Blake, 2013, p. 115. No obstante, en *Milton: poema en dos libros* Rintrah y Palambron dicen del místico: «¡El más fuerte, el Sansón rapado por las Iglesias!»: Blake, 2014, p. 83.

Blake bebió de Swedenborg y del hermetismo, aunque en un sentido amplio y genérico; y es que «*Blake saw himself as a poet in the hermetic tradition, drawing on the rich underground stream of ancient magical and occult knowledge, and hammering out in his didactic and aphoristic verse a new synthesis of what he calls the “perennial philosophy”*»: Lachman, 2005 [2003], p. 58. Traducción propia: «Blake se veía a sí mismo como un poeta dentro de la tradición hermética, extrayendo de la rica corriente subterránea de la

caso, no dispone de dimensiones físicas, volumen, tamaño o cuerpo material. Además, el cuerpo de imaginación no pertenece únicamente a los seres humanos, sino que, perspectiva animista, es compartido por animales, vegetales, minerales y cosas. De hecho, compartir es el verbo más adecuado, ya que en su manifestación la dimensión imaginal aparece múltiple, pero en su raíz se establece como una unidad.

Como es eterno, al morir, cuando abandona el cuerpo físico, la Cáscara la persona retorna a la conciencia de ser. Otra peculiaridad de su sistema es que abandona el dualismo mayoritario del pensamiento occidental: el cuerpo físico no es el antagonista del imaginativo, sino que ambos conforman un sistema unitario formado por diversas capas, con el cuerpo como capas más externas al núcleo del espíritu. Pero sobre el no dualismo de Blake se profundiza en el capítulo sobre la *forma mentis* no dual.

Consideraba que el resto de los talentos humanos, sus emociones, sus sentidos, incluso su razón, brotaban del terreno fértil de la imaginación. «El Cuerpo Eterno del Hombre es la Imaginación, es decir, el propio Dios... Se manifiesta en sus Obras de Arte (en la Eternidad Todo es Visión)»¹³⁷, axioma que aparece inscrito en *Laocoonte* blakeano¹³⁸. El conjunto de cosas, el mundo, es el resultado de la imaginación creadora de Dios. La lucha de las figuras en el *Laocoonte* ejemplifica la opresión en el reino de Vala, emblema de la vida en el universo mecanizado.

magia ancestral y del conocimiento oculto, y repicando insistentemente en sus versos aforísticos una nueva síntesis de lo que él llama la “filosofía perenne”». Tanto sus referencias como su universo personal inciden en la cosmovisión mágico-hermética.

¹³⁷ Raine, 2013 [1991], p. 17. Sobre la idea de cuerpo de imaginación de Blake, Antoine Faivre apunta que el mencionado cuerpo constituye el cuerpo espiritual del ser humano, entre otros significados que puede adquirir la facultad en la manera de pensar de Blake, como la clarividencia o la profecía: Faivre, 2000, p. 113.

¹³⁸ También se menciona al Laocoonte en un relato igualmente visionario, escrito por Rudolf Steiner en que se propone elucidar lo esencial del arte mediante un modo narrativo, y defendiendo una perspectiva imaginario-espiritual. La protagonista viaja a la dimensión imaginal. Una de las figuras arquetípicas que se mencionan en el relato es el sacerdote troyano de Apolo. Steiner, 1986, p. 42.



William Blake, *Laocoonte*, 1820

Como constatamos ante el *Laocoonte*, que Blake abogara por la creatividad máxima no implica que renunciara a partir de formas clásicas, que se apropiara de sus predecesores y los variara. Pese a la estima de Blake hacia la imaginación, conviene tener claro que no se refería con ello a la fantasía, en este caso al libre vuelo de la mente sin anclaje a sus experiencias o conocimientos, sobre todo aquellos que se refieren a lo sacro.

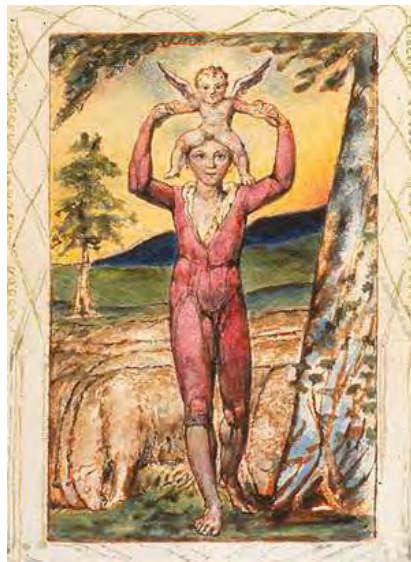
Aunque el tópico sobre el Romanticismo indique que sus artistas no querían copiar a los maestros, querían ser genios con estilo propio¹³⁹, Blake se desmarca de esa tendencia en cuanto a la corporalidad y la gestualidad de sus figuras. Pese a valorar la creatividad, el estilo de Blake muestra influencias evidentes con el Clasicismo o con el Renacimiento, sobre todo en su admirado Miguel Ángel, pero no únicamente en él; también admiró a Donatello o el clasicismo griego, pero sin quedar sujeto a su representación anatómica naturalista o que tiende a un naturalismo idealizado; sus postulados estéticos obviamente no eran los del neoclasicismo, con su intento de imitar al máximo los originales que veneraban. Su estilo deja traslucir su querencia hacia las figuras de corte clásico, con el retorno renacentista, aunque, eso sí, finalmente se intenta copiar las figuras (muchas de ellas sacadas de ejemplos del clasicismo) pero sin el rigor al representarlas en la musculatura o la estructura ósea.

Sobre la figuración corporal en Blake apunta Chevrier:

¹³⁹ Guillén, 2007, pp. 42-43.

Toute figuration du corps est de l'ordre du tracer, puisqu'elle procède de l'imagination, puisqu'elle est la transcription d'une vision (et non l'interprétation d'une donnée naturelle). Blake ne rêve pas de permanence, ni de statu quo: les formes éternelles n'ont pas la stabilité d'un état fixe¹⁴⁰.

Blake pasó muchas horas contemplando obras y tomando bocetos, de ahí el claro regusto a la Antigüedad reformulada de sus formas, es más, su uso de motivos de la tradición estética europea, como el Hermes crióforo¹⁴¹, que porta carga sobre la cabeza a un animal, generalmente un ternero o un cordero, o también el [Moscóforo](#), un motivo griego que perduró en el arte europeo por su transmutación en motivo cristiano, con el Cristo que lleva al cordero a hombros.



William Blake, *Songs of innocence and of experience*, 1794

Otras fuentes notorias en las que el estilo de Blake se forjó son los manuscritos iluminados medievales y los libros de grabados de alquimia. De estos últimos no tomó únicamente en la faceta estética, sino que compartió ideas, sobre todo en lo que se refiere a su teoría de la imaginación. La razón une a los sentidos y, por tanto, a lo mortal, mientras que la imaginación separa de lo mortal y une a lo inmortal de la belleza.

Con unas ideas en las que la imaginación gozaba de tal estatus el arte tenía que ocupar un lugar privilegiado como forma de conocimiento. El pintor consideraba que la manera

¹⁴⁰ Chevrier, 2012, p. 115. Traducción propia: «Cualquier representación del cuerpo es del orden de lo azaroso, ya que ella procede de la imaginación, transcribe una visión (y no la interpretación de un dato natural). Blake no sueña con la permanencia, el *statu quo*: las formas eternas carecen de la estabilidad de un estado fijo».

¹⁴¹ Jung, 2002 [1956], pp. 222-223.

de manifestarse la imaginación era mediante las obras de arte, aunque entendidas de una manera muy amplia. En ocasiones simboliza a la facultad con llamas: «*In Blake's work, flames often symbolise the power of imagination to consume the corrupt, finite World of the closed senses, and to open the individual to eternal life*»¹⁴².

En su producción, bautizó al reino interno de la imaginación como Golgonooza, de Golgos, cráneo; la ciudad imaginada construida por el esfuerzo visionario. Los reinos internos creados por la cualidad pueden materializarse y desvanecerse en un instante, fugaces como pompas de jabón, por expresarlo a lo Machado. El arte mimético que sólo se fija en lo físico, es llamado por Blake «alegoría». En *Una visión del juicio final* considera que la fábula y la alegoría, productos de lo memorístico proyectados por sus procesos, son diferentes e inferiores a la visión, el símbolo o la imaginación de la realidad trascendente, aquello existente por toda la eternidad, representantes de lo que existe inmutablemente (lo arquetípico, lo imaginal)¹⁴³.

La ontología de la imagen toma elementos de la teoría del *pneuma*, aunque adaptándolo a su sistema. En el hermetismo, probablemente por influjo cristiano o cabalístico, el ser humano está hecho a imagen de Dios, *Imago Dei*, la huella divina impresa en él, concepción hermética muy presente en los manuscritos iluminados de Blake, y que, como veremos en el próximo capítulo, dedicado a la imagen, está muy presente en los grandes textos sapienciales del hermetismo, como el *Corpus hermeticum* y el *Asclepio*, pero también en Böhme. Esa confianza hermética en las cualidades humanas —Pico— quedaba matizada por un esquema histórico decadentista, aplicando la segunda ley de la termodinámica al cosmos entero.

Por ese gusto por lo simbólico polisémico y la extrañeza de su universo, realizado en plena era ilustrada, con una estima acrítica hacia lo abstracto, la física mecanicista, lo cuantitativo o lo racional, los libros proféticos de Blake restaron «por mucho tiempo incomprensibles, dada su mitología desconocida cuya acción no tiene lugar en la historia, sino en los mundos internos»¹⁴⁴.

¹⁴² Lincoln, Andrew, «Commentary on the text and the plates», en Blake, William, *Songs of innocence and of experience. Blake's Illuminated Books. Volume 2*. Londres: Tate Gallery, 1991, p. 141. Traducción propia: «En las obras de Blake, las llamas a menudo simbolizan el poder de la imaginación de consumir el corrupto mundo finito de los sentidos en sentido cerrado, y de abrir lo individual a la vida eterna».

¹⁴³ Recogido en Yeats, 2005, pp. 150-153. Como anécdota, William Blake tuvo visiones en muchos momentos de su vida. Aunque sea de las personas que más se ha basado en ellas, a menudo fue discreto, ya que en una ocasión le había explicado a su pare que había visto ángeles en un árbol, lo que ocasionó que se ganara una paliza; explicado por Gary Lachman en Lachman, Gary, *Rudolf Steiner*. Vilaür: Atalanta, 2012 [2007], p. 30.

¹⁴⁴ Raine, 2013 [1991], p. 250.

1.1 La comunidad vertical imaginativista y sus posiciones durante la historia.

1.1.7 Simbolismo en Baudelaire

Aunque el Romanticismo había apostado por una estética de lo imaginativo, limitando la monarquía absoluta de la razón, la derrota de esta fue parcial, ya que el positivismo retomó a la corriente racionalista.

En un mundo crecientemente dividido dualmente —pero pugnando por el monismo cultural de los grandes discursos, en este caso sobre la ciencia— como el decimonónico el interés por la imaginación viva en sentido hermético no volvió a ser recluido en el sótano, pero tampoco adquirió la hegemonía cultural. Durante todo el siglo hubo una dinámica de flujo y reflujo entre tendencias científicistas y otras en las que volvió lo imaginativo, en el sentido que le damos, como con el simbolismo o el decadentismo, incomprendibles sin el neo-rosacrucianismo, la teosofía o el espiritismo. Como sería imposible ni siquiera citar las principales líneas de esa dinámica, vamos a centrarnos en una de las dos o tres figuras cruciales del siglo en lo que atañe a la estética en sentido amplio: Charles Baudelaire. Para él, la imaginación sobresalía como la reina de las facultades, cuanto menos tal cosa declaró en su escrito sobre el Salón de 1859¹⁴⁵.

Entre los grandes pensadores y artistas del tardo-romanticismo y de la proto-modernidad probablemente sea él el que tienda más al hermetismo, tanto por temperamento (melancólico) como por devoción —la imaginación como cumbre de los poderes humanos, ya que capacita a la creación de mundos posibles, es decir, a la actividad divina—, así como por punto de vista, al dudar tanto de las doctrinas religiosas reaccionarias como del progresismo científicista. Quizá por la crítica a los dos grandes sistemas monistas que aspiraban a la hegemonía en el XIX, Baudelaire dedicó un poema a Hermes en el que expuso su luciferismo, en el que abogaba por convertir el paraíso de esos dos grandes poderes —el Cielo o la idea de un progreso infinito— en infierno «*Hermes inconnu qui m'assistes / Et qui toujours m'intimidés / Tu me rends l'égal de Midas / Le plus triste des alchimistes; / Par toi je change l'or en fer / Et le paradis en enfer*»¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Baudelaire, 1976, pp. 623-628.

¹⁴⁶ Baudelaire, 1961 [1857], p.83. Traducción propia: «Desconocido Hermes que me asistes / y que siempre me intimidas, / me haces igual a Midas, / el más triste de los alquimistas; / Por ti cambio el oro en hierro, / y el paraíso en infierno.»



Odilon Redon, *La Chimère*, basada en un poema en prosa de Baudelaire, 1886

El poeta fue otro de los que bebió de las fuentes de Swedenborg. Uno más, según estamos viendo. De soslayo, casi a hurtadillas, Baudelaire se une al hilo dorado hermético de los Paracelso o Böhme, pero de una forma insólita y muy personal. Con su uso de la ley de las correspondencias en el poema «Correspondencias» dejará clara su deuda con la obra de todos ellos¹⁴⁷. Cita la red de analogías entre microcosmos y macrocosmos en un poema en el que lo natural se sublima en el ámbito poético:

La Natura es un templo donde vividos pilares
Dejan, a veces, brotar confusas palabras;
El hombre pasa a través de bosques de símbolos
que lo observan con miradas familiares.

Como prolongados ecos que de lejos se confunden
En una tenebrosa y profunda unidad,
Vasta como la noche y como la claridad,
Los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

Hay perfumes frescos como carnes de niños,

¹⁴⁷ La huella de Swedenborg para la teoría de las correspondencias en Baudelaire: Lepetit, 2014 [2012], pp. 350-351. Sobre la teoría de las correspondencias ya se ha apuntado su existencia en el capítulo dedicado al hermetismo, pero se ahondará más detalladamente en el capítulo con la magia como objeto.

Suaves cual los oboes, verdes como las praderas,
Y otros, corrompidos, ricos y triunfantes,

Que tienen la expansión de cosas infinitas,
Como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,
Que cantan los transportes del espíritu y de los sentidos.

En el poema defiende algunos de los postulados herméticos que ya hemos ido comentando. Baudelaire demuestra conocer la filosofía oculta y apostar por ella. Giordano Bruno o las normas de los emblemas para recordar mediante imágenes extravagantes se hacen presentes de inmediato, pero también anuncia el surrealismo que llegará suave como un oboe.

Las correspondencias como sustrato de lo existente —fundamento de la magia, como veremos en el capítulo centrado en ella—, el dominio de las imágenes para hurgar en la trama, el vínculo entre visible e invisible, el mundo de lo posible articulado como mínimo en dos polos, el de lo angelical y el de lo demoníaco, las correspondencias entre esos dos ámbitos y el terrestre, el reino de lo sensible, habitado por el ser humano, su noción de que hay una unidad en la naturaleza tras de la infinita multiplicidad, o el uso de la analogía para enlazar toda esa trama¹⁴⁸.

Dentro de ese marco referencial llama la atención los versos referidos a la sinestesia. El sistema por correspondencias evitaba el método de universales de la ciencia newtoniana; volvía al gusto renacentista por el *unicum*, la monstruosidad¹⁴⁹, los gabinetes de maravillas, la variación y lo excéntrico sobre lo unitario, pautado, homogéneo. Para integrarlos en su sistema de correspondencias gustaba de cultivar el oxímoron; se inclinaba por ello debido a sus lecturas herméticas, con su relación de contrarios complementarios¹⁵⁰.

Su anhelo de imaginación genuina lo llevó de manera lógica al sueño y a la construcción de su universo y estilo, un arte inspirado y mágico, según él mismo

¹⁴⁸ Reflexionando justamente sobre Baudelaire, Octavio Paz pensó en la analogía como el poder más elevado de la imaginación, capaz de unir análisis y síntesis y de transmutar la realidad: Recogido en Lepetit, 2014 [2012], pp. 258-259. Según Debray, el poeta francés emparentaba la facultad con el infinito: Debray, 1994 [1992], p. 32.

¹⁴⁹ Calasso, 2011 [2008], p. 186.

¹⁵⁰ Meakin, 1995, p. 136; el gusto por lo particular en vez de los universales aristotélicos en el hermetismo: Antoine Faivre, «The Children of Hermes and the Science of Man», en Merkel y Debus, 1988, pp. 424-436, p. 426. En opinión de Palau i Fabre, la idea de las correspondencias de Baudelaire han tenido una gran influencia en la poesía posterior: Palau i Fabre, 1997, p. 273.

declaró¹⁵¹. Insistió en dicho sustrato hermético, la imaginación y las correspondencias en algunos de sus ditirambos a Poe —el poeta francés utilizó al escritor estadounidense para expresar sus puntos de vista estéticos y filosóficos—; en uno de ellos, Baudelaire dice que el gran escritor estadounidense creía que la imaginación era la reina de las facultades, pero no la entendía como era general en su época, un sinónimo de la fantasía. Escribe Baudelaire en este texto:

La imaginación es una facultad casi divina que percibe ante todo, desde fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, de las correspondencias y las analogías. Los honores y las funciones que confiere a esta facultad le dan un valor tal (al menos cuando se ha comprendido bien el pensamiento del autor), que un sabio sin imaginación se revela como un falso sabio, o cuando menos, como un sabio incompleto¹⁵².

De allí le viene su espíritu crítico hacia la modernidad y el progresismo, con declaraciones como la siguiente:

Con la excepción de Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mérimée, De Vigny, Flaubert, Banville, Gautier y Leconte de Lisle, toda la chusma moderna me horroriza. Vuestros académicos, horror. Vuestros liberales, horror. La virtud, horror. El vicio, horror. El estilo fluido, horror. El progreso, horror. No me habléis nunca más de los pregoneros de la nada¹⁵³.

En su obra más relevante, *Las flores del mal*, el poeta estableció un ideal de modernidad en el que se percibe constantemente la fuerza de los viejos criterios del pensamiento mágico. Baudelaire se siente cómodo en un ideal no dualista de tipo blakeano en el que se acepta tanto lo angelical y la belleza de sus formas como la fuerza emotiva de lo demoníaco. Las formas del arte para Baudelaire sirven para integrar los opuestos gracias a su poder de transformación. La poesía transmuta con el poder del lenguaje puesto al servicio de la imaginación y un culto a la belleza no dual¹⁵⁴. La ciudad y el sujeto modernos marcados por el demonismo, lo bestial alentado desde las formas de organización contemporáneas y su formación paradójica tanto de masas como del sujeto del humanismo.

¹⁵¹ En Béguin, 1981 [1937], p. 457.

¹⁵² Baudelaire, 1988, p. 98.

¹⁵³ Recogido en Calasso, 2011 [2008], pp. 92-93.

¹⁵⁴ Meakin, 1995, p. 40; Béguin, 1981 [1937], p. 461.

Además, con gran perspicacia, Baudelaire también apuntó hacia otra de las áreas cognitivas en la que la imaginación goza de un papel fundamental: la memoria, relación comentada con mucha frecuencia dentro de la filosofía oculta y en la tesis. Escribió el poeta francés: «La verdadera memoria, considerada desde el punto de vista filosófico, no consiste sino en una imaginación muy viva, creó, fácil de conmoverse y por lo tanto susceptible de evocar en apoyo de cada sensación las escenas del pasado ofreciéndolas como el encanto de la vida»¹⁵⁵.

Debido a estos factores Baudelaire se interesó por el gran investigador de lo mágico en la cultura francesa de su época, Eliphas Lévi. Y no fue el único entre simbolistas y decadentistas en indagar en las teorías de neo-magia de Lévi. Probablemente cuando Baudelaire la elogiaba como la reina de las facultades —en el elogio a Poe comentado previamente— lo hacía por efecto de sus lecturas ocultistas¹⁵⁶. La imaginación como ojo del alma, una facultad que hace confluír en el ojo de la mente a las emociones con la capacidad representativa. El contraste con el mecanicismo y con el industrialismo de la cosmovisión de Lévi era patente y debía de ser una de las razones del interés de Baudelaire. Con Eliphas Lévi la otra realidad estaba muy cerca. En cualquier caso, Baudelaire desarrolló una nueva sensibilidad que se cristalizaría a finales del siglo XIX: «*in their antipathy to banal reality, many late nineteenth-century artists fully accepted this primacy of the imagination*»¹⁵⁷.

1.1 La comunidad vertical imaginativista y sus posiciones durante la historia.

1.1.8 Los surrealistas.

Tras Baudelaire, un grupo de imaginativistas para quienes fue uno de los claros precursores. En el siguiente apartado se va a describir brevemente otro momento de floración de lo imaginativo: el de la corriente surrealista con sus muchas variantes, no todas ellas herméticas, pero sí todas imaginativistas. Ese placer ante lo que produce la imaginación (y también en este caso la fantasía) fue lógico, dado que la tendencia buscaba lo fantástico y lo maravilloso en cualquiera de sus infinitas maneras, y de ahí también su idea de la imaginación, que se hallaría dentro de lo circunscrito en esta tesis.

¹⁵⁵ Recogido en Bachelard, 2013 [1960], p. 183.

¹⁵⁶ Baudelaire, 1988, p. 98; Starobinski, 1974 [1970], p. 147.

¹⁵⁷ Imanse, Geurt, «Occult Literature in France», en Tuchman (org), 1987, pp. 355-360, p. 357. Traducción propia: «En su antipatía por la realidad banal, muchos artistas de finales del XIX aceptaron completamente la primacía de la imaginación».

Entre los principios fundamentales del grupo había varios que significaban un intento de reencantamiento del mundo, hacer que retornara a unas coordenadas en las que el tipo de imaginación mágica volviera a gozar de fuerza, recuperar su papel central en la cognición, el estatus previo a que fuera destronado por el racionalismo. En este sentido, siguieron el camino de románticos o de Baudelaire, quienes concebían la imaginación como un órgano esencial que metamorfosea la vida en arte.

Varios de los dadaístas y surrealistas fueron concedores, es más, partidarios, del esoterismo. Para ellos, la facultad se establece en una intersección con el deseo y con el lenguaje que puede obrar la maravilla de transfigurar el mundo¹⁵⁸, pero no desde el individuo sino desde un orden universal propio, el cosmos que interactúa con el mago imaginativo o con el artista surreal, concebido como tal, para mostrar una trama más originaria, que la razón entendida al modo racionalista ha intentado cubrir. De ahí que uno de los miembros más heterodoxos y al tiempo más herméticos del grupo, Artaud, apuntara ese estrecho lazo entre grupo y cosmovisión: «*Surrealism has always only been a new sort of magic for me*»¹⁵⁹.

Lo que enfatizaron los miembros del grupo generalmente fue la faceta vinculada al deseo de ella, por el fuerte influjo del psicoanálisis freudiano por entonces, con la fantasía como un órgano que sirve para agitar la libido y, con ello, agitar vida y mundo. Sin la teoría del subconsciente difícilmente se puede entender la obra de un Ernst o un Dalí. Mientras que sin la teoría junguiana de lo arquetípico Miró o Remedios Varo pierden también claridad hermenéutica, esa idea facilita llaves para descifrar sus obras.

De ahí que en los textos programáticos de la corriente se apunte sobre esa intersección de deseo, lenguaje e imaginación que metamorfosea la realidad. André Breton, gran admirador de la tradición hermética, cabalística y del supremo valor de lo maravilloso¹⁶⁰, dedica algunos de los primeros párrafos del *Primer manifiesto surrealista* a reflexionar sobre la amada facultad¹⁶¹, en unos términos que prosiguen con la tendencia hermética.

¹⁵⁸ Manuel Delgado reflexiona sobre esa condición a medias entre el deseo y el lenguaje, en Delgado, 1992, pp. 129-130.

¹⁵⁹ Recogido en Lepetit, 2014 [2012], p. 257. Traducción propia: «Para mí el surrealismo ha sido siempre un nuevo tipo de magia».

¹⁶⁰ Entre otros ejemplos de influjo de la tradición ocultista, para Lepetit la lectura de obras cabalistas aportó a Breton un dominio de lo imaginal útil para reactivar los grandes mitos humanos: Lepetit, 2014 [2012], p. 436. Sobre Breton, Octavio Paz afirmó que en él observaba un fuerte componente mágico que unía a esta con la poesía, una simbiosis de ambas que podía incluso cambiar la realidad: Recogido en Lepetit, 2014 [2012], pp. 259-260.

¹⁶¹ Breton, 2002, pp. 16-17.

En el *Segundo manifiesto surrealista* Breton explica que ciertas personas observan con dolor que algunas cosas son mientras que otras no son; el ideólogo del surrealismo identifica a esta corriente con tal clase de seres humanos; ellos intentan confundir a ambas¹⁶², la tendencia surreal hacia las múltiples posibilidades de lo imaginario, pensar en ellas como último límite de la libertad.

En ese texto Breton propone analogías entre la Piedra filosofal y la imaginación; la facultad permite una liberación poética de lo que la razón constriñe; tanto alquimistas como surrealistas cabalgan a lomos de la imaginación, en una liberación de la mente condicionada por siglos de domesticación racionalista¹⁶³ —Para una información más detallada sobre la alquimia, se puede consultar el apartado correspondiente, en el capítulo dedicado a la creación de la obra, en este anexo. De hecho, el *Segundo manifiesto* es un elogio de las ciencias ocultas, que es preciso que los surrealistas estudien.

De hecho, Choucha establece unas ideas básicas para definir al surrealismo, las cuales parecen una actualización de los del esoterismo ya comentados en la tesis, y que seguirán apareciendo: entender el universo como una sustancia viva y unitaria, la mente y materia como dos modalidades de ese uno, el universo como una serie de oposiciones relacionadas entre ellas, las correspondencias entre el cosmos y cada ser humano, la autorealización a través de poderes ocultos (intuición, meditación y otros) y, el central para este apartado, la imaginación como fuerza primordial¹⁶⁴.

Como ya hemos constatado en el apartado dedicado al hermetismo o con Baudelaire, la analogía de la teoría de las correspondencias resulta una herramienta utilísima para la magia y para una teoría del arte en que prime la imaginación. Y una técnica que utilizaron, la libre asociación de ideas, propuesta como método artístico tiene mucho de recuperación de la lógica de las correspondencias, con sus semejanzas, analogías, simpatías y antipatías. Seguro que se inspiraron en el bagaje y las técnicas propias del psicoanálisis, pero quizá también en el universo hermético.

De acuerdo con Breton, la imaginación sirve como espacio por excelencia en el cual se supera la dialéctica dualística de dividir en pares de opuestos: *«Everything leads us to believe that there is a point of the mind from which life and death, the real and the imaginary, past and future, the communicable and the incommunicable, above and below,*

¹⁶² Breton, 2002, p. 161.

¹⁶³ Breton, 2002, pp. 150-153; Lepetit, 2014 [2012], pp. 221-222; Meakin, 1995, p. 76.

¹⁶⁴ Choucha, 1991, 2015, pp. 11-12.

*are no longer seen as contradictions»*¹⁶⁵. Un lugar, pues, antecesor de la [Dimensión desconocida](#), más allá de las limitaciones impuestas por este tipo de pensamiento.

Para ello, la escuela artística miró hacia el arte del XVI y del XVII, no en su cualidad de estilo clasicista, sino por lo enigmático, sorprendente, cualidad muy del gusto surrealista. No se interesaron especialmente en lo que el canon considera gran arte, sino que fueron a obras o técnicas secundarias o marginales, entre ellas los libros de grabados de alquimia, como por ejemplo la emblemática. Según indica Sebastián en su prólogo a la edición de los *Emblemas* de Alciato: «nada de particular tiene que el surrealismo haya conectado con el sentido hermético y arbitrario que hay con frecuencia en la emblemática»¹⁶⁶. El vínculo es todavía más estrecho con los emblemas de tema alquímico, como por ejemplo *La fuga de Atalanta*, con algunas imágenes plenamente inmersas en los códigos del surrealismo, como el [emblema 23](#), entre otros.

Para expresar esa dimensión onírica de lo imaginario, en el léxico surrealista a menudo utilizaron la luna, la cual, igual que en el Tarot, simboliza todo aquello oculto, a la imaginación, lo inconsciente (y lo subconsciente)¹⁶⁷. La emplea en una de las imágenes más emblemáticas del movimiento: la escena de [Un chien andalou](#) (Luis Buñuel, 1929), en la que por analogía se iguala un ojo cortado con nubes que pasan frente a la luna, de nuevo el sistema de correspondencias entre lo micro y lo macro. Esas mujeres que intentan alcanzar la luna en la obra de Tamayo son aquellas que se mueven como pez en el agua en lo imaginario.

¹⁶⁵ Recogido en Meakin, 1995, p. 77. Traducción propia: «Todo nos lleva a creer que hay un punto mental desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, arriba y abajo, ya no son vistos más como contradicciones».

¹⁶⁶ Santiago Sebastián, «El comentario de Alciato», en Alciato, 1993 [1531], pp. 19-26, p. 26.

¹⁶⁷ Lepetit, 2014 [2012], pp. 136, 140.



Rufino Tamayo, *Mujeres alcanzando la Luna*, 1946

Incluso algunos autores siguen las líneas de representación iconográfica de la luna más repetidas en los libros de grabados de alquimia, con una mujer que lleva una especie de cuarto menguante en forma horizontal, sobre la cabeza, casi como si tratara de unos cuernos, como en la propia [La fuga de Atalanta](#), en [Cábala, espejo de la naturaleza y el arte](#), de Michelspacher o en la [versión del Rosarium Philosophorum](#) de Mylius, todas ellas pertenecientes a libros de grabados de la primera mitad del siglo XVII.



Leonor Fini, *Moon Goddess*, hacia 1950

Así aparece en la obra de Fini. La combinación de mujer hermosa y esqueletos, de eros y tánatos, permite apuntar otra de las características fundamentales de la imaginación surreal, su búsqueda de imágenes impactantes, que persiguen en cierta medida demostrar el viejo truco mnemotécnico asociado a las imágenes, de usarlas histriónicas, chocantes, insólitas, para asombrar al receptor y así ser recordadas; como veremos en el siguiente capítulo del anexo, centrado en algunos tipos de imagen empleados prioritariamente en la imagen sagrada, se trata de uno de los consejos que daban los teóricos de las técnicas memorísticas de la Antigüedad y del Renacimiento era justamente ese: introducir una imagen extravagante, grotesca, con la que llamar la atención y volver en memorable lo que se desea recordar.

Por tales influencias e ideas programáticas se hace lógico pensar y puede más o menos justificarse que basaron sus intenciones y manera de entender (y entenderse) en el mundo en la imaginación, con preferencia por las variantes esotéricas. Con el surrealismo terminará la cronología por teorías y manifestaciones artísticas de la imaginación. Tras ello, y como fue anunciado, se comentarán algunas aplicaciones de la facultad en ciertas áreas del conocimiento.

1.2 Miradas desde diversas perspectivas. 1.2.1 La psicología

Comentaremos ahora algunas áreas del saber humano en las cuales la facultad deviene elemento fundamental para establecer sus invenciones. Comenzaremos por la psicología, para pasar a continuación a la pedagogía y concluir en el arte. De todas estas áreas del conocimiento y su vínculo con la imaginación no se darán más que algunos detalles en estilo impresionista; no podremos entrar más en detalle en la relación, ya que se trata de asuntos muy complejos, cada uno de los cuales merecen por sí mismos una tesis. Por ello, la exposición se limitará a algunas ideas relevantes.

El núcleo de ideas esbozadas proviene de la escuela psicoanalítica de Jung, de los junguianos y de la transpersonal —muy criticados desde los criterios actuales de la psicología—, pero que con su criterio más cualitativo que cuantitativo y su interés por lo simbólico resultan más interesantes para este estudio; también seguiremos algunas ideas de la psicología cognitiva.

La antropología y la psicología de la persona ocupan un volumen considerable del *Corpus hermeticum*, tal y como podía ser entendido en el siglo III, por supuesto. En el primer tratado enumera los componentes de la psique y el cosmos; la imaginación sirve

para ligar la psique individual con lo cósmico. La cosmogénesis se basa en la combinación de Pensamiento y Palabra sagrada, traducciones de los términos griegos *nous* y *logos*. El *nous* es divino, «desciende de la sustancia misma de Dios»¹⁶⁸. El conocimiento divino, separado del conocimiento mundano, se alcanza con ella. *Nous* y *logos*, Pensamiento y Palabra sagrada, crean los diversos niveles de la existencia, a veces en equipo —el ser humano, que es racional—, a veces por separado —la materia irracional. En el complejo proceso intervienen ellos, más el demiurgo, los siete gobernadores planetarios o los elementos¹⁶⁹.

En el tratado XI del *Corpus Hermeticum* se la aplica para una especie de meditación guiada que lleve a la mente a los límites de la Tierra (o del universo):

Contempla, ahora, a mi través, el cosmos que tienes ante tus ojos y observa atentamente su belleza: ese cuerpo puro, más anciano que cualquier otro, pero que está, a un tiempo, eternamente en la flor de la edad, permanentemente joven y cada vez más lozano.

Fíjate en los siete cielos fundamentales, cómo están ordenados en una disposición eterna y cómo completan, cada uno en una órbita distinta, la eternidad¹⁷⁰.

La mente puede llegar a cualquier punto y a una velocidad mucho mayor que la de la luz: la de la intuición. La mente meditativa busca convertirse en un testigo sin implicarse en aquello que contemple. Un texto neohermético del siglo XX, *El Kybalion*, considera la facultad como obra del principio femenino de la mente, que origina nuevos pensamientos, ideas, mientras que el masculino es el nivel de la volición.

Jung, y Bachelard que lo retoma, piensan en varias dualidades complementarias operando en la psique, como dos polos que equivaldrían a lo masculino y femenino de la psique, y que Bachelard asigna a la razón y a la imaginación, ambas de todas formas imprescindibles¹⁷¹.

Como ya hemos indicado, por ejemplo al mencionar la teoría de la imaginación de San Agustín, la facultad cognitiva está inscrita claramente en la memoria. Por ejemplo, en *Imágenes pese a todo* Didi-Huberman indica que para saber o para recordar ella se hace

¹⁶⁸ Renau Nebot.(ed), 1999, p. 82, n. 21.

¹⁶⁹ *Corpus hermeticum* I, 2, 4-11, en Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 73-81.

¹⁷⁰ En esas páginas el *Corpus* propone un viaje por todo el cosmos de la mano de la imaginación. *Corpus hermeticum*, XI, 2, 6, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 182 y ss.

¹⁷¹ Respectivamente: Tres iniciados, 2012, 139 y Bachelard, 2013 [1960], pp. 84-86.

necesaria. Lo hace de manera tan rotunda que con esa indicación empieza respectivamente el primer capítulo y el tercero¹⁷².

Por ceñirse a la teoría de la psique más próxima a la interpretación hermético-mágica del mundo, al estar en cierta medida dentro del marco de ideas y referencias herméticas; en el sistema psicoanalítico de Carl Gustav Jung la imaginación creadora permite acceder a lo inconsciente¹⁷³, gracias al cual la conciencia egoica aspira a una abolición de sí misma al obtener su fruto y superarse, al trascender la conciencia egoica en el desvelamiento del sí-mismo. En ese esfuerzo une lo consciente y lo inconsciente.

En *Psicología y alquimia* Jung valora la definición que encontró en un tratado de alquimia del XVII, escrito por Martin Ruland, según el cual la facultad es el astro en el hombre, el cuerpo celestial o supracelestial, de influjo paracelsiano. Jung reflexiona que la facultad entonces aúna tanto lo psíquico como lo corporal, una quintaesencia paracelsiana —la idea de astro para tal viene de él— pero con una corporalidad, aunque sea sutil. El pensamiento mítico ama complementar y las supuestas contradicciones, de manera que ese cuerpo sutil intercede entre lo del espíritu y lo de la materia. Ese espacio es el de la imaginación, el de la alquimia y en él interviene en buena medida el arte¹⁷⁴.

Uno de sus medios terapéuticos se basaba en la cualidad específicamente. La imaginación activa, de claro regusto hermético, pretende explorar el subconsciente desde la conciencia, sondeando las imágenes y símbolos que broten de él bajo un estado de observación lúcida. Cuando la integración de la personalidad se torna apremiante, sin que se pueda conciliar consciente e inconsciente con medios de la razón o de la convención social, con sus acuerdos en la resignación o el cinismo, entonces aparece la imaginación activa y permite esa conciliación de las contradicciones. El proceso de manejo de la energía se realiza a través de símbolos en sueños y fantasías¹⁷⁵.

Como ya puede constatar, resulta muy común en los variados métodos, corrientes o escuelas que hemos mencionado o mencionaremos en la tesis se piensa a la imaginación como la herramienta creadora definitiva, una cualidad que permite superar los límites y entidad intermediaria entre lo más elevado y lo más bajo. En su forma de compartir información sincrónicamente se recorren dos trayectos opuestos: de lo sensitivo a lo intelectual y de lo cognitivo a lo sensitivo, con la imaginación y las imágenes como

¹⁷² Didi-Huberman, 2004 [2003], p. 17 y 55.

¹⁷³ Aunque no por eso hay que concebirlo como una propiedad interior, al menos no de la misma manera en que son interiores los órganos.

¹⁷⁴ *Psicología y alquimia*, 393-394, en Jung, 2005 [1944], pp. 186-187.

¹⁷⁵ Jung, 2002 [1956], pp. 474-475.

agentes que comparten y traducen las respectivas maneras de comprender lo real; debido a ella áreas tan diferentes pueden traducir la información enviada por los centros cognitivo e intelectual.

La gran aportación de la escuela psicoanalítica fue romper con la teoría del sujeto consciente como toda descripción de lo humano; Freud y los continuadores de la escuela indagan en los muchos niveles mentales que existen más allá de la conciencia, incluso más allá del sujeto, en la línea de Jung. Ello le ha acarreado a la tendencia crítica furibunda entre los científicos o por las tendencias más interesadas en lo cuantitativo.

La naturaleza unificadora de la imaginación encarna lo más consubstancial a lo humano: su simultánea doble condición contrapuesta, que le permite ser al tiempo animal y ángel, lo contemplativo, lo racional, lo pasional y lo bestial, como un árbol enraizado en el suelo y al tiempo con una copa en el cielo. Puede formar parte de lo divino sin dejar de ser un animal racional. Sobre ello retornaremos en la base intelectual de la propuesta defendida en la tesis: el no dualismo. Esa capacidad de transformación no se limita, por supuesto, a lo interno. Integra no dualísticamente tanto lo interno como lo externo.

En la capacidad se revela lo que la conciencia no puede aceptar. «*Fantasy has the potential to challenge the status quo since it can explore what would otherwise be repressed*»¹⁷⁶. Gracias a la experiencia receptiva, en especial del género fantástico, el público se libera de su ansiedad. En la obra de arte —el lienzo, la página, la pantalla, el escenario...— se proyectan aquellos materiales reprimidos de lo temido o lo inconfesable, transformados en monstruos, alienígenas, diablos¹⁷⁷.

Con todo, en algo sí cambia lo imaginativo en sus ideas actuales o en el Renacimiento. El significado moderno del arte mágico explora la faceta psíquica, al menos con las atribuciones que le daba Jung de construcción de la personalidad en su proceso de individuación. Desde el siglo XIX se produce una progresiva decantación de lo imaginativo desde lo universal hacia el interior de las personas. Las realidades desveladas por la imaginación se fundan en la interioridad de cada cual, accesibles a cualquiera; quienes más destacan en estas artes probablemente flaqueen en otras virtudes o facultades bien humanas. De fuerza cósmica, la facultad pasa a concebirse como un producto del sujeto encerrado en su psique.

¹⁷⁶ Fowkes (2010), p. 42. En traducción propia: «La fantasía tiene la capacidad de desafiar al statu quo al explorar lo que de otra manera sería reprimido».

¹⁷⁷ Fowkes (2010), p. 50.

Pierde por ello la dimensión colectiva. En una lectura psicologicista y también foucaultiana, Jean Starobinski traza una relación entre una energía que puede suponer un peligro para una sociedad, por lo que la persona puede terminar canalizándola en enfermedades psicosomáticas o neurosis¹⁷⁸. Las terapias psicológicas han de reconducir las tendencias, que quepan en el estándar de las conductas aceptadas por una cultura:

Muchos son los que en otra época hubieran sido castigados como culpables y a los que ahora se cuida como a enfermos. La sociedad se procura así una buena conciencia: ya no quema a las brujas y a los posesos, sino que los hace cuidar como “anormales”. En otros términos, cuanto más razonable desee ser el Estado, tendrá mayor tendencia a considerar la infracción a las leyes como efecto de una sinrazón susceptible de tratamiento o de “reeducación”¹⁷⁹.

Igualmente, el historiador de las religiones y de la cultura Ioan P. Culianu imputaba a la represión de la imaginación las modernas neurosis¹⁸⁰. Durante el Renacimiento si gozó de esa visión más holística, con su arte mágico, sofisticados programas para obras que pretendían estimular la energía comunitaria de una manera u otra. Lo que nunca ha dejado de ser el arte mágico es una iniciación a la experiencia visionaria. En el siglo XVI Paracelso había desarrollado un método de curación que tenía en cuenta el cuerpo físico, por supuesto, pero sin olvidar el peso de la psique en la salud; por esa razón, Paracelso realizaba pases mágicos con los que deseaba influir en la imaginación de sus pacientes¹⁸¹.

Quizá para corregir esa escisión entre lo interno y lo externo con un predominio de lo primero Jung planteó su inconsciente colectivo, base de la vida psíquica de la que surgen los niveles inconscientes y conscientes de la personalidad, teoría en la que resuena la cosmovisión hermética, el *anima mundi* y similares. El inconsciente colectivo actúa mediante arquetipos, imágenes de tremenda fuerza simbólica; lo forman un número no muy elevado de tipos, como el ego heroico, el *animus* y la *anima*, la Gran Madre y unos pocos más.

El peso de los arquetipos es tan grande en el método de análisis junguiano que sus herederos intelectuales, los psicólogos posjunguianos, denominan a su sistema «psicología arquetipal», fundada en imágenes universales de la realidad imaginal —por utilizar el término de Corbin. Toda imagen arquetipal es simbólica y es previa a la

¹⁷⁸ Starobinski, 1974 [1970], pp. 169-186.

¹⁷⁹ Starobinski, 1974 [1970], p. 192.

¹⁸⁰ Anton, 2000 [1996], p. 181.

¹⁸¹ Harpur, 2006 [2002], p. 199.

percepción individual, al ser, como diría Blake, eterna. No es la mente la que las crea, sino que según esta teoría son ellas las que moldean cada psique individual¹⁸².

Desde luego que entre las muchas escuelas de psicología o de psicoanálisis no es el psicoanálisis junguiano la única en reflexionar sobre ella o incorporarla a sus teorías. Por ejemplo, la psicología cognitiva defiende dos posiciones por lo que se refiere a la imaginación: la posición «imaginera», para la cual es diferente el código empleado en la información visual y en la verbal, y la «proposicional» para la cual formas proposicionales abstractas sirven para codificar tanto un tipo de información verbal como uno visual¹⁸³. La metáfora como fundamento cognitivo del psicólogo cognitivista George Lakoff comparte igualmente intereses con un estudio de la imaginación desde algunos de los criterios de esta tesis. La metáfora significa en griego llevar más allá, en este caso lleva a la lengua a mover las palabras más allá de sus significados explícitos¹⁸⁴.

En sus *Ensayos*, Montaigne ofreció un aspecto más pintoresco de la imbricación imaginación-psyque. Dedicó dos de sus ensayos al poder de sugestión de lo imaginativo, el efecto placebo en la administración de medicamentos, la hipocondría o el enfermo imaginario. Confiesa Montaigne en el primero, «De la fuerza de imaginación», recopilado en el primer tomo, que sufría de hipocondría al creerse enfermo por los males que aquejaban a sus amigos, razón por la cual prefería no ir a visitarlos para ahorrarse salir de sus casas persuadido de haber contraído la afección. La imaginación tiene el poder de enfermar al sano o de dejar impotente al libidinoso. Sobre todo, puede afectar en el trance amoroso, en especial durante los primeros encuentros, por un exceso de fogosidad mal canalizado. El nerviosismo puede convertir en impotente a quien no lo es, incluso de manera definitiva¹⁸⁵.

La mirada de Montaigne tiende a la escatología; lejos de la idealización, prefiere vincular la facultad a procesos psicológicos o corporales, a veces de efecto humorístico

¹⁸² Harpur, 2006 [2002], p. 82.

¹⁸³ Gómez de Liaño, 1992, p. 352.

¹⁸⁴ Maillard, 1992, p. 97. Los cognitivistas resultaron especialmente interesantes para el punto de vista de la tesis porque alguno de ellos ha invertido la relación pensamiento lógico-simbólico, como el antropólogo Dan Sperber: el pensamiento simbólico es más complejo que el lógico y permite comprender cosas para las que la razón empírica es impotente: en Delgado, 1992, pp. 45-46.

Para el historiador del arte Aby Warburg, la imaginación se genera en la distancia existente entre el yo y su entorno cuando es consciente del mismo, actúa «en tal intervalo, que es lo mismo que decir el lapso entre el hombre primitivo, con su unión corpórea con el poder sobrenatural, y el obrar del moderno científico, que opera con signos convencionales siendo siempre consciente de la arbitrariedad de éstos» (García Mahiques, 2008, p. 169). En ese intervalo se sitúa la imaginación, la metáfora y el arte.

¹⁸⁵ Montaigne, 1985 [1595], pp. 145-148. Un gran teórico renacentista de la magia como Agrippa en su *Filosofía oculta* ya había sostenido que la fantasía puede curar o causar enfermedades, tanto en el cuerpo de uno como en el de los demás: *Magia natural* LXV, Agrippa, 1992 [1531], pp. 250-251.

sin temor a caer en lo basto. Ilustra su exposición con ejemplos de la tradición clásica y otros de contemporáneos suyos —incluso alguno referido a la repentina impotencia en quien no la sufría previamente parece referirse a sí mismo.

En cuanto al segundo ensayo, «Inconvenientes de simular las enfermedades»¹⁸⁶, del segundo tomo, Montaigne incide en vincular imaginación con psicología y sanidad; en él defiende que es peligroso simular enfermedades porque el poder de la facultad puede hacer que finalmente se produzcan realmente.

Para concluir con este subapartado, no podemos olvidar una de las formas utilizada por la psicología más ingeniosas, elegantes y reveladoras: las manchas de los test Rorschach, inspiradas en el clásico divertimento ocioso de ver qué tipos de figuras se forman en las nubes.



Alan Moore y Dave Gibbons, *Watchmen*, 1986-87, personaje Rorschach

1.2 Miradas desde diversas perspectivas. 1.2.2 La faceta pedagógica

Pasaremos ahora a los métodos pedagógicos existentes. ¿Cuál ha de ser la respuesta en el sistema educativo ante el inmenso reto de una sociedad en guerra, con hambrunas, crisis ecológicas, desigualdad institucionalizada?, ¿una sociedad que ha de relacionarse con la novedosa esfera de lo virtual y de lo mediático? «Estamos empezando a descubrir que las competencias técnicas superiores, como las propias habilidades básicas, son insuficientes»¹⁸⁷, indica Maxine Greene.

¹⁸⁶ Biblioteca virtual Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/febf17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_86.html#I_104_ [última consulta, 16-06-2015].

¹⁸⁷ Greene, 2005 [2004], p. 259.

En *Liberar la imaginación*, desde una perspectiva pedagógica, Maxine Greene propone una educación que tenga en cuenta la facultad imaginativa de los alumnos; no debería ser amputada en los niños. Obviamente no es la primera en proponerlo para niños (y adultos). Por ejemplo, durante la era victoriana ya se aconsejaba algo similar: «*While Morris, Carroll, and MacDonald all wrote for adults as well as children, Victorians increasingly focused on imagination as an important aspect of childhood development*»¹⁸⁸.

Entre sus virtudes, Maxine Greene enumera la capacidad permite pensar de manera divergente, con lo que se pueden hallar soluciones originales a los problemas. Esa forma de conocimiento acarrea un grado de compromiso con el mundo y un ejercicio de libertad. Quien se guía por ella rompe con lo fijado socialmente, con aquello que pertenece al sentido común¹⁸⁹. Otro de los beneficios es que permite percatarse del significado de experiencias previas que a menudo son asimilados por la psique gracias a la facultad, con su revisión de lo sucedido. Abrirse a lo que enseña de cualquier experiencia permite alejarse de lo banal, de las rutinas que disciplinan la vida cotidiana¹⁹⁰. La vida se llena de color. Además, gracias a ella pueden desarrollar nuevas perspectivas sobre los problemas que le aporten soluciones¹⁹¹; debido a la facultad se producen chispazos de nueva comprensión sobre las situaciones, que pueden aportar destellos de posibilidad; Greene lo plantea especialmente para los infelices —comparte esa virtud con el arte.

La filósofa Martha C. Nussbaum aporta otra ventaja de la imaginación, en su caso obtenida gracias a la lectura de narraciones —a la manera nacida en el siglo XIX, a partir de cierto realismo, le falta especificar a Nussbaum—, virtud que ya hemos comentado previamente; las narraciones constituyen una forma de mostrar lecciones de filosofía moral —«determinadas novelas son, de manera irremplazable, obras de filosofía moral»¹⁹².

Su faceta vinculada a los sentidos, un interés «por las circunstancias materiales de la vida»¹⁹³ —tesis en la que sigue a Henry James—, y la capacidad de despertar lo empático situándose en el punto de vista de los demás —lo posible— explican esa condición. Las

¹⁸⁸ Fowkes, 2010, p. 17. Traducción propia: «Mientras Morris, Carroll y MacDonald escribieron tanto para adultos como para niños, los victorianos crecientemente se centraron en la imaginación como un aspecto importante del desarrollo infantil».

¹⁸⁹ Greene, 2005 [2004], p. 38.

¹⁹⁰ Greene, 2005 [2004], p. 121.

¹⁹¹ Greene, 2005 [2004], p. 63.

¹⁹² Nussbaum, 2005 [1992], p. 276.

¹⁹³ Nussbaum, 2005 [1992], p. 366.

ficciones proporcionan una mejor comprensión del mundo, de la vida y de la complejidad ética; la imaginación aporta una mayor comprensión y una empatía hacia lo que puedan sentir los demás¹⁹⁴. En la experiencia literaria «tenemos una actividad elusiva, rápida, cambiante y volátil de la imaginación y el sentimiento, saltando con una gran flexibilidad desde un punto de vista a otro, desde un tiempo a otro, desde la experiencia de una persona a la de otra»¹⁹⁵. En su efecto sobre la imaginación moral, leer una novela puede compararse con la imaginación creativa del artista al crear el personaje¹⁹⁶.

Con puntos de encuentro con la teoría de Nussbaum el antropólogo Victor Turner cree que en la obra de teatro, el poema y otras estructuras artísticas similares de creación artística, permiten experimentar un suceso sin vivirlo directamente, al observar la representación ritual de la obra. La imaginación ayuda a comprender la situación escenificada¹⁹⁷. Sobre las teorías de Turner se profundiza en el capítulo sobre la necesidad de observar el mundo y a uno mismo como una obra de teatro y un actor, al final de la tesis.

Las cualidades pedagógicas de la imaginación pueden redundar en mayor sensibilidad hacia cuestiones sociales. La filósofa prefiere las experiencias fácticas o las percepciones, por encima de las reglas abstractas; de hecho, sostiene que esa opción es incluso más racional y precisa¹⁹⁸, lo cual no deja de ser paradójico tratándose de una filósofa; el intento de aportar claridad entre los legos sería lo que explicaría el peculiar estilo platónico de divulgación filosófica mediante narraciones. La filósofa argumenta que las ficciones enseñan no a través de una teoría abstracta, sino gracias a una experiencia generada por la ficción, de manera se elude una visión abstracta en exceso¹⁹⁹. El método narrativo pone personajes y caracteres de novelas para personificar y concretar la experiencia moral humana, con casos paradigmáticos extraídos de vidas imaginarias, por parafrasear los célebres relatos de Marcel Schwob.

Paul Feyerabend ahonda en esas disquisiciones epistemológico-cognitivas sobre conceptual:

¹⁹⁴ Nussbaum, 2005 [1992], pp, 251-252; también sobre las novelas y las experiencias: Bachelard, 2013 [1960], p. 46.

¹⁹⁵ Nussbaum, 2005 [1992], p, 457.

¹⁹⁶ Nussbaum, 2005 [1992], p, 275.

¹⁹⁷ Turner, 1982, p. 13.

¹⁹⁸ Nussbaum, 2005 [1992], p, 13.

¹⁹⁹ Nussbaum, 2005 [1992], p, 379.

«I would say that there are people who think in abstract terms and people who think and act from their imagination and their memory of concrete situations. In addition there is an interesting interaction between the two domains (...) I would not frown upon the abstract approach, I would only deny that the abstract approach gives you the essence of a field»²⁰⁰.

Lo que propone Feyerabend, como Gómez de Liaño, Pierre Hadot, Giorgio Colli o parcialmente Martha C. Nussbaum, es que no se limiten las formas de entendimiento a las abstractas exclusivamente. El estudioso de lo hermético Antoine Faivre se suma a esta crítica, y alerta: *«The tragedy of a culture occurs when everything is perceived in the form of an empty and abstract concept»²⁰¹.*



Los riesgos de la gélida abstracción, C. D. Friedrich, *El naufragio del Hope*, 1823-1824

Si volvemos con los postulados de Greene, encontramos que la moda pedagógica actual se mueve en la dirección contraria. Los conceptos por los que se rige el debate educativo actualmente rehúyen lo imaginativo, con su defensa de los estándares, la

²⁰⁰ Feyerabend, 2011 [1996], pp. 120-121. Traducción propia: «Diría que hay gente que piensa en términos abstractos, mientras que otra piensa en actos desde su imaginación y su memoria de situaciones concretas. Además, hay una interesante interacción entre los dos tipos (...) No desaprobaba el acercamiento abstracto, solo denegaría que dicha aproximación te dé la esencia de un campo».

²⁰¹ Antoine Faivre, «The Children of Hermes and the Science of Man», en Merkel y Debus, 1988, pp. 424-435, p. 434. Traducción propia: «La tragedia de una cultura acontece cuando todo se percibe en forma de un concepto vacío y abstracto».

evaluación, los resultados y el rendimiento²⁰², áreas todas ellas que se derivan del lenguaje economicista o del deportivo. Las sociedades crean falsas identidades basadas en los intereses espurios de quienes las generan, pero la imaginación también puede superar esta tendencia²⁰³.

El método pedagógico que esboza Greene rompe con esos criterios y modelos cuantitativos de evaluación; el pedagogo ha de intervenir bajo la tiranía de las estadísticas como en otras áreas de la sociología, la política o la economía. La educación actual juzga a los niños como si fueran recursos humanos más que personas, con pretensiones de modelarlos según las demandas del mercado y sus intereses mercantilistas.

La pedagoga partidaria de la imaginación intenta que los jóvenes sean sujetos de aprendizaje activo, no meros receptores pasivos de datos. En su propuesta se les estimula para que comuniquen sus experiencias y para que planteen sus propias preguntas²⁰⁴, se les capacita para percatarse de las oportunidades y aprovechar las brechas que se abren en la vida²⁰⁵; igualmente debe permitir que los profesores rompan con los estereotipos y se comuniquen realmente con los alumnos.

Se trata pues de una pedagogía que tiene en cuenta la mentalidad de la posmodernidad, que pretende cultivar modos y diálogos múltiples, un perspectivismo que rechaza el marco racional y sus ilusiones de resolución de cualquier problema²⁰⁶. La pedagogía de Greene pretende estimular la imaginación social, un objetivo muy ambicioso que implica cambios en las relaciones sociales, políticas, económicas, pero también en la cosmovisión.

Concluiremos este apartado de la pedagogía más libre con una afirmación de Greene: «De todas nuestras capacidades cognitivas, la imaginación es precisamente la que nos permite dar crédito a las realidades alternativas. Nos capacita para romper con lo que damos por asumido, para dejar a un lado las distinciones y las definiciones con las que estamos familiarizados»²⁰⁷.

1.2 Miradas desde diversas perspectivas. 1.2.3 El arte como una vía de conocimiento basada en la imaginación.

²⁰² Greene, 2005 [2004], p. 23.

²⁰³ Greene, 2005 [2004], p. 39.

²⁰⁴ Greene, 2005 [2004], pp. 59-60.

²⁰⁵ Greene, 2005 [2004], pp. 30-32.

²⁰⁶ Greene, 2005 [2004], p. 33.

²⁰⁷ Greene, 2005 [2004], p. 14.

En el presente apartado desarrollaremos la idea del anterior de que las narraciones son necesarias para experimentar modalidades de ser, pero se extrapolará al arte en general. Probablemente sea en el arte entre todas las técnicas y áreas del conocimiento en la que más brille la imaginación, sea viva o no. En tiempos complicados —como todos, probablemente—, resulta no sólo necesario sino imprescindible volver a preguntarse por el valor de todos estos aspectos de la facultad tanto para los individuos como para las comunidades; en las obras se puede hallar tanto placer como conocimiento, o también una función social iluminadora de resolución de conflictos.

El arte ha sido en cada periodo histórico uno de los recursos principales poseídos para difundir ideas o, aún con mayor propiedad, cosmovisiones. En este sentido, el hermetismo no ha sido diferente, en varios manuscritos iluminados, libros de emblemas y otros tipos en los que plasman su sentido sagrado del conocimiento, la gnosis —diferente al epistemológico, con sus consecuencias deducidas mediante la razón, las percepciones o la observación empírica—, o simplemente para manifestarse.

El *Corpus hermeticum* considera el arte como gran encauzador, cuyo efecto equivale al de rayos de energía, pero no lanzados por los astros o los demonios sino por el ser humano, que influye en los demás gracias a él, como explica en el décimo tratado²⁰⁹. Las obras de arte, las metáforas, los símbolos, tienen la capacidad de revelar y de orientar —o desorientar, sus materiales tanto pueden servir como forma de conocimiento, imprescindible llave de cierta forma de saber, o por el contrario para engañar o para atemorizar con monstruos insustanciales.

Los grupos humanos a menudo empiezan a ser conscientes de conflictos gracias a las obras, que activan tanto su autoconciencia como su imaginación; muchas veces es en el arte donde esos problemas empiezan a hacerse manifiestos y, por tanto, empiezan a ser conocidos, muestran tensiones que el discurso dominante todavía no acepta, facilita que los receptores de las obras sean más conscientes de qué está sucediendo y cómo les puede

²⁰⁸ Recogido en Steiner, 1986, p. 52.

²⁰⁹ *Corpus hermeticum* X, 1, en Copenhaver (ed.), 2000, p. 147. Copenhaver desarrolla algunas de las funciones de la palabra *energeia* en el mundo helenístico, como fuerza en contextos cosmológicos o daimónicos: *Ídem.*, p. 302-303.

afectar a ellos. Esas zonas de tensión resultaban inefables antes de la intervención artística.

Pero es que además las obras también sirven para probar, al menos teóricamente, posibles soluciones a dichos conflictos; a través de las imágenes y de su apertura disponen de una potencia generadora para mejorar lo dado. De acuerdo con la pedagoga Maxine Greene, a través de la imaginación el arte puede obtener una mejora en la especie humana, opinión muy optimista. Origina un despertar, una desfamiliarización que permite ver lo cotidiano bajo una luz inédita, o revelar lo que normalmente es invisible e inaudible²¹⁰. El extrañamiento de la imagen.

Entre multitud de casos ilustrativos de este proceso, se puede traer a colación la industria cinematográfica en dos países arrasados por una guerra mundial de la que, además, habían resultado perdedores, como Italia o Japón. Como arte de masas, el cine tiene acceso de una manera más directa al público. El neorrealismo italiano de Rossellini, Visconti o de Sica presentó de una forma extremadamente creativa las condiciones de vida en la Italia de posguerra y los conflictos que había en su interior. Ello facilitó tanto una mayor conciencia como un impulso de mejora social; el germen lúcido y creativo se mantuvo durante décadas, con continuadores como Fellini, Pasolini o Antonioni.

La posguerra japonesa también significó una edad de oro de los cineastas japoneses, con Ozu, Mizoguchi, Kurosawa, Kobayashi o Teshigahara. Glosando a Marcuse, Fredric Jameson cree que esta dimensión colectiva lleva al arte a ser «la expresión fiel de la sociedad –y por ende lo *mismo* que ella– al tiempo que, en tanto que representación de la sociedad y autoconciencia suya, tiene que ser también diferente de su objeto»²¹¹.

La imaginación artística tiene un destino tanto en la política como en la estética. En su propuesta de un retorno de lo pagano, Pessoa no podía dejar de reivindicar una imaginación hermética. El heterónimo António Mora afirma: «El tercer grupo de facultades –el de las imaginativas– sirve al fin de que actuemos sobre la realidad para mejor adaptarnos a ella»²¹². Y es que, a pesar de que el paradigma de la ilustración escindiera a la imaginación de lo real, el arte ha servido justamente para paliar esta disociación, suavizar los efectos. Objetivos actuales de esa práctica hermético-artística podrían ligarse con esa forma de entender lo imaginativo, sondear posibilidades,

²¹⁰ Greene, 2005 [2004], p. 51.

²¹¹ Jameson, 2000 [1994], p. 111.

²¹² Pessoa, 2006, p. 136.

reconstruir una lengua de las imágenes, utilizada pero sin conciencia de ello en una cultura tan visual como la del capitalismo avanzado, conectar con las dimensiones más sutiles.

Al pensar en lo real, Gilles Deleuze también piensa en la imaginación; cree que el arte «activa una forma de abordar la realidad, de producir discurso con la experiencia y no con sus representaciones»²¹³. Además, su espíritu subversivo le lleva a centrar su teoría en la sensación²¹⁴ y no en las ideas, una nitzscheana transvaloración. Apunta Julia Kristeva en *La revolución y el lenguaje poético* que la poética, al estar conectada con el inconsciente, contiene siempre un potencial subversivo.

El arte puede llevar a una comprensión de lo que en la terminología deleuziana se llama lo radicalmente desconocido. El filósofo plantea un corpus teórico igualitario y antijerárquico intelectualmente, no como en el idealismo kantiano —en el cual la razón siempre prevalece sobre lo imaginativo. Deleuze desplaza la razón y los conceptos a las sensaciones. Piensa que si se cambia el contexto y las actividades se puede producir una reconfiguración del individuo, un abrirse a lo radicalmente desconocido²¹⁵ gracias a la imaginación, que sería como la llegada de nuevos pecios a una isla desierta. La alteración de lo cognitivo deriva en una puesta en duda de la identidad.

La epistemología también ha de tener en cuenta la facultad. El arte propone otras formas de adquisición de conocimiento; con ese fin, dispone de la imaginación como una de sus principales herramientas. El conocimiento difundido por medios estéticos no se atiene únicamente al significado de las cosas o a las capacidades intelectivas del ser humano, sino también gracias a la combinación de cualidades materiales —lo sensible registrado por los sentidos, el color o las formas²¹⁶— y a otros más ideales, la noción plenamente artística de nunca agotar un objeto artístico. Además, existe el arte sagrado, teóricamente un conocimiento directo, no mediatizado ni por la razón ni por los sentidos.

Desde un criterio hermético, en la creación artística el ser humano puede expresar su naturaleza más original, aquella que es indistinta al *Nous*, mente primordial o espíritu puro. La creación plasma los vínculos entre ambos, en un acto que en cierta medida

²¹³ Zuloaga, 2013, p. 137.

²¹⁴ Parte de una posición constructivista según la cual los procesos cognitivos relacionados con lo nuevo incluyen una «imagen del pensamiento». Su comprensión de lo existente se basa en la corporeidad, con el cuerpo como eje y la constitución de una filosofía de la sensación. Zuloaga, 2013, p. 76 y ss.

²¹⁵ Desconfía del objetivismo realista y del dualismo sujeto-objeto del dualismo platónico-cartesiano. Zuloaga, 2013, p. 18, 87 y ss.

²¹⁶ Ese vínculo con lo sensible acarrea sobre él el menosprecio del conocimiento que se fija solo en lo conceptual. Ya Rudolf Arnheim se quejaba respecto al menosprecio en ámbitos académicos hacia el conocimiento mediante los sentidos; lamentaba la «difundida inacción de los sentidos en todo dominio del estudio académico»: Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1976 [1969], p. 3.

renueva el propio mundo. En opinión del ocultista Fernando Pessoa, «la finalidad del arte es simplemente aumentar la autoconciencia humana»²¹⁷. Al operar sobre todo con la categoría estética de lo bello, mimetizar la belleza de lo existente se convierte en el acto más sagrado.

Paul Feyerabend aconseja no limitar la imaginación con la razón al pensar una nueva teoría: «'Anything goes' means only 'don't restrict your imagination' because a very silly idea can lead to a very solid result. Also, don't restrict your imagination by logic. Many fruitful theories, if examined with the magnifying glass of the logicians, are internally inconsistent»²¹⁸, consejo aplicable a cualquier área del conocimiento.

Uno de los movimientos que mejor entendió la desfamiliarización o lo radicalmente del arte fue el surrealismo. Las obras ofrecen lo habitual bajo una nueva luz que transfigura lo existente. El surrealismo fue un caso extremo de este proceso de ruptura, pero también otros artistas, que aparentemente retratarían sólo lo cotidiano de manera veraz, como Vermeer o Edward Hopper, consiguen añadir un aire de misterio pese a lo ordinario de lo que presentan²¹⁹, gracias a incorporar un efecto de enigma en lo familiar —Vermeer y lo arquetípico— o a añadir una dimensión de sutil exposición anímica a los escenarios de su presente.

Las obras suponen una vía de conocimiento y de transformación de las sociedades diferente a las vías académicas, pedagógicas o políticas, una forma extremadamente querida en las culturas. El ser humano «extrae de sus propias creaciones espirituales, el lenguaje, el mito y el arte, los patrones con que se mide a sí mismo y a través de los cuales se comprende a sí mismo como un cosmos independiente con leyes estructurales y peculiares»²²⁰.

Si nos detenemos en una de las principales fuerzas impulsoras del Renacimiento, la importancia que otorgaba Ficino a las artes era máxima, puesto que servían para recordar a la mente sus orígenes en el mundo divino; para él, operaban como talismanes, un recurso mágico para atraer beneficios de las influencias planetarias. Esa mentalidad se halla en el sustrato del pensamiento moderno. Los artistas plásticos actúan como nuevos magos

²¹⁷ Pessoa, 2006, p. 343 y en este blog: <http://ensayopessoa.blogspot.com.es/2007/09/sensacionismo.html> [última consulta, 2-08-15].

²¹⁸ Feyerabend, 2011 [1996], pp.130-131. Traducción propia: «"Todo vale" significa tan solo "no constriñas tu imaginación" porque una idea muy tonta puede llevar a resultados sólidos. También, no constriñas tu imaginación por la lógica. Muchas teorías fructíferas, observadas por las lentes ampliadoras de los lógicos, son internamente inconsistentes».

²¹⁹ Referido al misterio, Proust creía como los surrealistas que el arte debía contener algo extraño, sorprender gracias a ese velo enriquecedor (Meakin, 1995, p. 91), idea acorde con el hermetismo.

²²⁰ Cassirer, 1971 [1964], p. 270.

insuflando vida en sus representaciones plásticas, sirviéndose los pintores para ello del rigor perspectivo, derivado de su dominio matemático de las operaciones aritméticas y del conocimiento de las leyes geométricas, mientras que los escultores conseguían con disposición de los miembros en una perfección de las proporciones, dotarlas de gracia y ofrecer vislumbres de la belleza ideal.

De hecho, a menudo se ha considerado que la capacidad imaginativa estética ayuda a potenciar las experiencias mágicas, y lo mismo a la inversa. Las experiencias visionarias en ambos sentidos reciben una alimentación extra; lo que se requiere para entrar en contacto con daimones, astralidades, o variantes, es perfilado si se domina el lenguaje del arte. Ello es plenamente notorio en como utiliza sus cómics iniciáticos Alan Moore, en *Promethea*, por ejemplo, con episodios con encuentros con los dioses griegos, el espíritu de Crowley o el de John Dee. Servirse del vehículo de la imaginación viva, como sucede en las prácticas meditativas del tantra budista tibetano, no está tan alejado de pensar en una obra o dejarse arrastrar por sus encantos.

Volviendo a Ficino, el filósofo creía que las artes funcionan como recordatorios de los arquetipos, jeroglíficos del mundo de las ideas, con las cuales regenerar la dimensión sensible. La función de la facultad sería trasladar las ideas a la dimensión material para su encarnación, que las imágenes obtenidas por al vislumbrar lo ideal servirían de inspiración para todos. La función de las obras de arte, aún más de aquellas con contenido espiritual, consiste en recordar al alma aquello divino no perceptible por los sentidos. Sin espejo del *pneuma*, nada puede captarse de manera simultánea por lo corporal, lo intelectual y lo anímico.

Pero el conocimiento de los sistemas renacentistas de Ficino, Pico o Bruno fueron soslayados en un proceso de aculturación que produjo un olvido en las culturas occidentales respecto a su tradición, castrando aquellas formas del saber que se basaban en el dominio del imaginario, sustituidas por las concepciones cartesianas de lo existente. La potencia significativa de las obras dentro de ese horizonte cultural sufrió una pérdida de valor, debido al monopolio del racionalismo tecnocientífico de las vías de conocimiento —censura acentuada durante la modernidad—, hasta casi asignársele la exclusividad en esos menesteres. El arte perdió sus valencias epistemológicas como vía real para comunicar saber valioso. En la historia de la cultura se ha repetido un recelo de

sacerdotes y técnicos, desconfiados con la idiosincrasia de un área de conocimiento que debe probar que resulta «útil»²²¹.

El efecto de la nueva mentalidad cartesiana se trasladó al arte como al resto de ámbitos del conocimiento, algo lógico teniendo en cuenta la voluntad totalizadora de las teorías de Descartes: «también el arte queda sometido a la misma exigencia rigurosa; tendrá que adecuarse a la razón y ser probado con sus reglas y después de tal prueba veremos si su contenido es genuino, permanente y esencial»²²². De esta manera la actividad estética no se libró de un proyecto que intenta medir para poder parcelar todos los ámbitos. «Del mismo modo que hay leyes universales e inviolables de la naturaleza, habrá leyes del mismo tipo y de la misma dignidad para la “imitación de la naturaleza”»²²³. El principio único al que se someterán los otros será el del axioma de la imitación.

Para el artista Ai Weiwei, uno de los principales síntomas del estado de decadencia que, según juzga, existe en el presente radica precisamente en la carencia de la facultad imaginativa. Sostiene el artista: «*the people are not free to do and think what they want: to use their imagination*»²²⁴, en una crítica que Ai Weiwei extiende tanto a la sociedad del tardocapitalismo como a la del comunismo de dos vías de la República Popular China.

Da la impresión de que el uso constante de la capacidad se adecua a los espíritus con cierto grado de rebeldía, y de la misma manera se oponen a ella quienes pretenden cubrir hasta la asfixia su espíritu de liberación. Como confiesa poéticamente la pedagoga Maxine Greene: «Descubrí entonces los *Cantos de inocencia* de William Blake y empecé a sospechar hasta qué punto la autoridad y el poder organizados cierran de golpe las ventanas abiertas y proyectan sus sombras»²²⁵. Y junto a William Blake muchos otros filósofos, místicos y artistas de pensamiento divergente.

De ahí que fuese tan necesario desde la nueva mentalidad tecnocientífica cartesiana limitar la imaginación. Por esa aculturación el arte ha servido desde la Ilustración como sucedáneo, una «píldora» cultural de breve efecto para el ser humano de la cuarta era de la historia de la conciencia del ser humano, la mental, según la sistematización de Gebser²²⁶. El tipo de conciencia mental se caracteriza por sus estructuras racionales

²²¹ Horkheimer y Adorno, 2001 [1969], p. 73.

²²² Cassirer, 1975 [1932], p. 308.

²²³ Cassirer, 1975 [1932], p. 309.

²²⁴ Recogido en Weiwei; Smith; Ulrich Obrist; Fibicher, 2009, p. 107. Traducción propia: «La gente no es libre de hacer y de pensar aquello que quieren: de usar su imaginación».

²²⁵ Greene, 2005 [2004], p. 141.

²²⁶ La cuarta fase tras la arcaica, la mágica y la mítica, una sistematización de Gebser sin duda influida por el filósofo indio Aurobindo. La siguiente fase, la integral, reuniría los niveles de conciencia previos.

dualistas, que dividen la experiencia de lo real entre el sujeto y el objeto, piedra axial del pensamiento posterior a Sócrates, Platón y Aristóteles, cuyo modo más extremo y desarrollado sería justamente el racionalismo científico.

La experiencia vital dualista mayoritaria en el presente, auspiciada por la manera de vivir y de organizarse, promueve una manera escindida de ser persona, separada artificialmente de su entorno por esa vieja herida que es la cosmovisión dual sujeto-objeto, según se desarrolla en el capítulo sobre lo no dual. En el arte encontramos una de las pocas vías de escape, sino para curar el desgarró (excepto algunos casos de artistas excepcionales) si al menos para suturarla, desde la capacidad reflexiva e iluminadora que posee. La capacidad de ver aquello que físicamente no está actúa como una manera de conocimiento personal y de catarsis colectiva.



O. Redon, «El ojo como globo grotesco se dirige al infinito», del álbum *A Edgar Poe*, 1882

Lo plasmado en las obras de arte visualiza o verbaliza un material que permanecen en abstracto en la sociedad en que se crea la obra, mero material en bruto dentro del imaginario hasta que la obra le da forma, permite que se perciba, lo hace pensable. El arte sirve para comunicar lo inefable. En la fórmula de Wittgenstein incluida en su *Tractatus*

Logico-Philosophicus, 6.522, según el cual existe lo inexpresable, que es lo que se muestra a sí mismo; tal cosa es lo místico²²⁷.

Lo místico es aquello que se muestra sin poder ser dicho, lo cual definiría igualmente cómo funciona el arte, que manifiesta sin necesidad de discurso, velo puesto que sirve paradójicamente para desvelar, en hermosa expresión de Walter Benjamin. También apunta a ello el giro pictórico de Mitchell y los estudios visuales, con su negativa a leer lo visual semióticamente o como un lenguaje de signos.

Sin decirlo explícitamente, el arte muestra lo enigmático o las tensiones de la vida, en una comunicación tan veladora como reveladora. Aunque sin aplicarlo al arte, Raimon Panikkar parece coincidir parcialmente, al defender que la verdadera revelación no consiste en desvelar sino en reconocer los velos como tales, aunque su punto de vista concierne más al lema del budismo *mahayana* de que *samsara*, lo fenoménico ilusorio, en realidad es nirvana, lo trascendente, que son uno aunque el ser que no haya alcanzado el estado búdico no lo vea así²²⁸.

1.2 Miradas desde diversas perspectivas. 1.2.4 Política y sociedad. La imaginación como monstruo

Para concluir este apartado, dejaremos el tono elogioso sobre la facultad, para apuntar un aspecto sombrío de la misma. O más bien, un aspecto oscuro relacionado con ella. Históricamente, los actores que han ostentado el poder han intentado mantener un férreo control de la imaginación con fines propios. Uno de los objetivos de la sociedad-panóptico ideada por Bentham y desarrollada a gran escala con la revolución industrial ha sido limitársela a los sectores vigilados; ¿con qué fin?, para utilizarla en modos útiles o cuanto menos aceptados por el poder. La última faceta de la imaginación enfatizará su utilización con fines de manipulación social.

Y es que la imaginación también tiene una derivada política, un hermanamiento entre arte y ordenamiento de las sociedades que es evidente durante toda la historia, pero que desde la sociedad moderna ha sido enfatizado por gobernantes y por artistas. En un sentido que en la tesis se valora como positivo, ella permite pensar formas de realidad alternativas, virtud comprensiblemente muy útil desde la teoría política. Por ejemplo, el politólogo Benedict Anderson llama comunidad imaginada a la elaboración conjunta por

²²⁷ *Tractatus Logico-Philosophicus*, 6.522, en Wittgenstein, 2014 [1921], p. 144.

²²⁸ Panikkar, 2009, p. 16.

parte de una sociedad de unos códigos visuales y discursivos compartidos, gracias a los cuales se construye una nación²²⁹.

Desde que concluyera la II Guerra Mundial, la incapacidad de comprender el horror de los campos y la incapacidad para representarlo, se ha convertido en una idea transitada por diversos pensadores, entre ellos el escritor Imre Kertész, superviviente de los campos de exterminio, en una experiencia de la que solo quedaron los hechos, no su representación estética y, por tanto, la capacidad de ser pensada como experiencia; de aquella desgracia solo había una pura visualidad hecha de datos, como en la [fotografía realizada por Francisco Boix](#) el día de la liberación de Mauthausen, con cadáveres apilados, pura corporalidad de la que la brutalidad había borrado el sujeto, la historia personal, el individuo. De ahí el valor de que el propio Kertész o Primo Lévi fueran capaces de narrar sobre lo vivido en representaciones literarias, para que la imaginación estética les y nos permitiera pensar en lo impensable²³⁰.

Aurora Fernández Polanco reivindica de manera explícita utilizar la facultad cognitiva con tales propósitos, la capacidad tanto de revelación como de rebelarse desde una sensibilidad crítica que ve nuevos escenarios, todavía no manifestados; quien se sirve de ella con tales objetivos de transformación social pertenece al grupo de aquellos que no han perdido la cualidad de plantearse lo utópico, así como de diseñarlo²³¹.

En *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999), el cineasta canadiense plantea un conflicto entre aquellos que desean jugar a la realidad virtual, experimentar con nuevas modalidades de ser y de vivir, con aquellos para quienes con ello se produce una pérdida en la sensación de lo real llamados, pues, realistas. Este planteamiento y elección tiene consecuencias no solo ontológicas sino también sociales o políticas. Como apuntan Gorostiza y Pérez en un libro sobre el cineasta, el: «enfrentamiento entre la imaginación y quienes la temen, porque el conocimiento puede provocar la rebeldía frente a lo establecido de forma absurda y arbitraria»²³². Ellos también piensan que las consecuencias de ir a lo imaginativo pueden ser terribles para quienes prefieren mantener

²²⁹ Anderson, 2005 [1983].

²³⁰ Pardo, 2016, p. 103 y ss. En buena medida, ese es el tema colectivo para un estadounidense de *El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978) o de *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979); solo a partir de ellas los ciudadanos de Estados Unidos fueron capaces de reflexionar sobre su culpa colectiva en aquel horror, en un lenguaje cinematográfico completamente cambiado respecto al cine bélico previo en general.

²³¹ Fernández Polanco, 2005, pp. 130-133.

²³² Gorostiza; Pérez, 2003, p. 287.

el *statu quo*. De ahí que en la [última secuencia de eXistenZ](#) los realistas maten a los creadores de la inquietante realidad virtual.

Entonces, para cierta forma de entender la gobernación la facultad resulta peligrosa. Podríamos preguntarnos, como ya se hicieron en mayo del 68, si la imaginación llegaría finalmente al poder. Así pues: ¿el poder de la imaginación o la imaginación al poder? Obviamente, lo que se presenta como una conjunción disyuntiva ha de ser en realidad una conjunción copulativa, por ese no dualismo fundamental para esta tesis. La imaginación dispone de una gran fuerza transformadora para individuos y para colectivos, y además resulta esencial que vuelva a adquirir un gran protagonismo social, tras unos tiempos en que su brillo se ha tornado mortecino, casi apagado por completo.

Incluso autores de filosofía política cercanos al liberalismo la recomiendan. John Rawls la utiliza desde esa teoría económica. Él está de acuerdo en que puede aplicarse la capacidad para transformar lo colectivo. El pensador estimó que los miembros de una organización social justa debían primero imaginar cuáles principios acordaban tener en común para poder formar parte de dicha organización, si bien es cierto que en ese momento no saben cuál sería su lugar en el entramado colectivo²³³, por lo que las consecuencias serán difícilmente calculables.

La facultad permite pensar en algo todavía no visible, hacer presente lo ausente; sobre ello incidió Hannah Arendt: «es la facultad de tener intuiciones sin la presencia del objeto»²³⁴, una potencia que, en su opinión, concilia lo ético y lo estético, por tanto de gran utilidad política.

Pero Eva Illouz reflexiona sobre otros usos de la imaginación, o, en este caso, más bien fantasía. En la sociedad posterior a la II Guerra Mundial se ha eliminado la imaginación como forma de encapsular y distribuir conocimiento, pero para que se adapte a los intereses de la industria cultural y someterla como al resto de productos a la lógica del capitalismo tardío. El consumo cultural está vinculado a la excitación que surge de la potencia fantasmiosa. Como han investigado los analistas culturales y filosóficos de la biopolítica, el nuevo capitalismo pretende aprovecharse de las herramientas de persuasión cultural ofrecidas por los nuevos medios de comunicación, con las que fijar un imaginario de vida asociado a una marca; la identidad del posible cliente que se vincula a esa marca e imaginario²³⁵.

²³³ Rendueles, 2013, p. 136.

²³⁴ Recogido en Fernández Polanco, 2005, p. 130.

²³⁵ Brea, 2010, p. 106.

En forma de sucedáneo la fantasía es aprovechada en anuncios, en películas, en revistas. «*The efficiency of these symbolic representations of goods lay primarily in their ability to proper the subject into a realm of possibilities entertained through the imagination*»²³⁶, que tienen efecto gracias a ella. La facultad se amolda a los usos de la industria en el tardocapitalismo y no a sus características dentro del hermetismo. Aplicado a la publicidad, afirma Vidal Auladell que: «lo que se consume es el imaginario de marca, la forma imaginaria que adopta el *signo/mercancía* y que proporciona los elementos para que el sujeto consumidor elabore dichas emociones y experiencias»²³⁷.

Los críticos de la escuela de Frankfurt analizaron los usos de la imaginación en clave de manipulación social. Horkheimer y Adorno creían que la atrofia cultural de la facultad²³⁸ observable en el capitalismo incrementa por el tipo de productos culturales adaptados al gusto presente. Están hechos de tal manera que requieren una percepción específica, intuitiva, que adormezca la capacidad pensante del espectador, a menos que desee perderse las peripecias de los héroes exhibidos en las pantallas²³⁹. Unos productos culturales, pues, que estimulen la fantasía al tiempo que extirpan la imaginación. Un cine hecho de efectos especiales para provocar esa distracción atenta de la que ya hablara Walter Benjamin. En cierta medida, se ha producido una secularización de la facultad, dirigida hacia otros derroteros. En *La cuarentena*, de Juan Goytisolo, breve novela cuyo sustrato conceptual es el *barzaj*, el mundo intermedio del sufismo, se habla brevemente de ese proceso: «El ojo de la imaginación en el campo de la escatología, ¿no ha sido secularizado acaso por los novelistas objeto de su admiración?»²⁴⁰.

Según cierta idea del dominio coercitivo, las prácticas creativas requieren de una libertad que ha de ser severamente reprimida por el gran centro de control, lo que Foucault estudió como el panóptico, vigilante a voluntad en esas sociedades, sin que los vigilados

²³⁶ Illouz, Eva, «Emotions, Imagination and Consumption: A new research agenda», *Journal of Consumer Culture*, 9, London, 377-413, pp. 397-398. Traducción propia: «La eficacia de estas representaciones simbólicas de bienes descansan básicamente en su habilidad de adecuar el sujeto al reino de posibilidades de diversión mediante su imaginación».

²³⁷ Vidal Auladell, 2014, p. 201.

²³⁸ Horkheimer y Adorno, 2001 [1969], p. 88

²³⁹ Horkheimer y Adorno, 2001 [1969], p. 171

²⁴⁰ Goytisolo, 1991, p. 86. Además de esta novela sobre los mundos postmórtem de Goytisolo, tenemos películas-bardo o *barzaj*, podríamos decir, como *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) o *Blueberry* (Jan Kounen, 2004), cuyos desarrollos argumentales son los recuerdos de alguien que acaba de morir; en el segundo caso, acabará muriendo al mundo viejo, en términos de experiencia mística o chamánica. O también la serie *Lost* (J.J. Abrams y Damon Lindelof, ABC, 2004-2010).

Aunque el autor de la gnosis chiíta Suhrawardi separa el Malakut, los *barzajs* y el mundo de las Formas imaginales, Corbin, 1996 [1979], p. 116. Corbin explica esa forma diferente de definir los términos, sobre todo el *barzaj*, entre la explicación mayoritaria y Suhrawardi, en *Ídem.*, p 313, n. 23.

acierten a saber cuándo el gran ojo se posa sobre ellos. Pero, como se decía en *Watchmen*, el cómic de la D.C. guionizado por Alan Moore, pintado por David Gibbons y entintado por John Higgins: ¿Quién vigila a los vigilantes?²⁴¹.

El modelo mítico de la sociedad-panóptico es el cíclope Polifemo de la *Odisea*; con su ojo único, vigila al ganado humano, más que alimentarlo lo engorda con un objetivo culinario. Siendo un poco paranoicos y tomándonos una licencia hiperbólica, podemos decir que los sistemas de videovigilancia, el rastro en la Red, las tendencias de consumo desveladas por el uso de la tarjeta de crédito, y otros ejemplos en el mismo sentido, impide que nada se pierda a la mirada del Polifemo-panóptico y su control del ganado humano. Para escapar del ojo único que aspira a alcanzarlo todo con su mirada, se requiere de la astucia de Ulises. ¿Cómo cegar al cíclope?

Polifemo-panóptico extrae toneladas de información de la academia, sobre todo de las ciencias sociales, que sirven de datos y de estrategias, herramienta inapreciable de dominio de la población; el conocimiento académico le sirve en su escrutinio en masa-objeto en el sistema de Bentham. Illouz pone el dedo en la llaga cuando indica que la condición de pivote de la fantasía para modular las estrategias de dominio de la sociedad-panóptico, que tiene en la industria cultural y en la paralela capacidad para fantasear de las masas, uno de sus ejes de actuación. Y contra más avanzada y sofisticada una sociedad, más parece servirse de la cultura en sus diversos estratos con esos fines, de la propaganda política, a la publicidad para estimular el consumo o de la distracción con grandes espectáculos artísticos o deportivos.

Con la posmodernidad, humanidad y sociedades cada vez más diversas, ese proceso ha vivido sin duda una nueva rotación, que ha profundizado en la tendencia: de la transformación —en absoluto transmutación— de masas vigiladas a espectadores pasivos, ha sido sustituida por una homogeneización del individualismo. La fase descrita por los situacionistas de la sociedad del espectáculo ha pasado a una nueva versión más sofisticada: la de las redes sociales. En cualquier caso, la modulación de las fantasías personales en ensueños colectivos ha adquirido nuevas formas —aunque en verdad cabe decir que esa modificación sucede en cada periodo histórico.

²⁴¹ Dice el filósofo Peter Sloterdijk de Foucault que, como Nietzsche —y como Benjamin, añadiría—, constituye un platónico antiplatónico, «*passions quasiplatòniques van desembocar en exercicis anti-platònics*» (Sloterdijk, 2011, p. 128) Traducción propia: «pasiones casiplatónicas que desembocaron en ejercicios antiplatónicos». Aún más, alguien que presenta afinidades estructurales con la forma de pensar de Platón, pero para atacar esa misma mentalidad y método.



Fotografía gente con gafas 3d, situacionismo, de *La sociedad del espectáculo* de Debord

Las nuevas formas de gubernamentalidad llevadas a cabo desde el final de la II Guerra Mundial, pero que alcanza un grado de maestría a partir de los años ochenta, supone pues una nueva fase. Para cohesionar al grupo y para moldear la mentalidad del ciudadano, el poder necesita de grandes relatos en las formas de arte masivas como el cine, las teleseries, parcialmente los cómicos; sirven como herramienta de primer orden para generar esos discursos; incluso en otros ámbitos sociales, se adaptan técnicas narrativas y dramáticas para generar mayores impactos, como sucede al relatar periódicamente los espectáculos deportivos o la política espectáculo.

«Paradójicamente, su imaginación emancipada mantiene una relación estrecha con las formas de gobierno y de poder. *El poder* subcontrata sus promesas en las imágenes, como si fueran nuevos profetas, para pensionar a los cuerpos con intensidades perfectamente polarizadas»²⁴². El cine genera unas imágenes sustentadas en falsos deseos, los cuales no pueden ser alcanzados por su propia condición, claro que, en cierta medida, esa es condición *sine qua non* del arte, y en parte justifica la crítica platónica.

Ciertamente, como se ha afirmado en diversas ocasiones en este capítulo, el arte sirve para que aquello de lo que no es consciente una sociedad, o aquello de lo que no desea ser consciente pero padece, pase a la esfera del discurso público, o cuanto menos de lo que algunos comentan. La obra de arte revela esa dimensión inefable hasta entonces. Ahora bien, la imaginación y sus imágenes también pueden desorientar, o cuanto menos servir como lubricante con el que engrasar un sistema basado todavía en la adquisición de bienes.

²⁴² Adalia Martín, 2013, p. 38.

2. Pensar en imágenes

2.1 Taxonomía de la imagen sagrada. 2.1.1 La imagen simbólica.

*El símbol és només un símbol del Misteri que es manifesta precisament en el símbol mateix*²⁴³.

El próximo capítulo se dedicará a mencionar algunos tipos de imagen significativas dentro del pensamiento mágico. Complementario del capítulo sobre la imagen en la tesis, aquí se investigará en algunos de los tipos de ellas más próximos a lo sagrado: la simbólica, la alegórica, la jeroglífica y la emblemática; a continuación, se analizará su vínculo con la memoria; para finalizar, se analizará la imagen publicitaria, que en cierta medida adquiere características de las otras, aunque con un sentido muy diferente; de ella se ofrecerá con un estado de caso. De cualquier manera, los siguientes apartados no pretenden tener un ánimo exhaustivo o establecer un marco completo; intentar ofrecer una mera aproximación para afinar a qué nos referimos con un idioma por imágenes estrechamente relacionado con el pensamiento mágico.

Se comenzará este desglose de tipos de imagen sagrada empleada en la historia del hermetismo con la simbólica. Justamente el símbolo permite separar lo exotérico, el aspecto y la contingencia de las cosas, de lo esotérico, la naturaleza esencial, desvelada al penetrar en las cosas. Esa capacidad de visión se ve ayudada por la gnosis. De manera que el símbolo deviene un punto clave de la imagen sagrada.

Esta forma de imagen sagrada ha sido seguramente la más utilizada durante la historia, ya que la ambigüedad y polisemia del símbolo resulta muy cercana al mundo inteligible, a lo etérico, a un modo con signaturas «ocultas» de la realidad, que se hacen comprensibles a quien sepa descifrarlos. Apunta Eliade: «toda la parte del hombre, esencial e imprescriptible, que se llama “imaginación”, nada en pleno simbolismo y continúa viviendo de mitos y de teologías arcaicas»²⁴⁴. En el décimo número de *Promethea* —segundo volumen en la edición española—, el *comic-book* hermético guionizado por Alan Moore, el mago Jack Faust le explica a la semi-diosa protagonista

²⁴³ «El símbolo es únicamente un símbolo del Misterio que se manifiesta precisamente en el símbolo mismo», Panikkar, 2012, p. 548.

²⁴⁴ Eliade, 1999 [1955], p. 19.

que el simbolismo es aquello que le otorga magia y significado a las cosas, lo que adquiere mayor sentido al unirla con lo señalado por Eliade.

Como varios otros de los tipos de imagen que trabajaremos, la simbólica connota algo diferente al sentido literal de lo que se ve, obviando, claro está, que ontológicamente la imagen artística —de hecho, cualquier imagen creada— siempre tiene una carga simbólica, que es la que permite que dotemos de un sentido a unos garabatos, formas o colores sobre una superficie, incluso en la abstracción y su búsqueda de formas o colores puros.

También para el antropólogo Geertz, en él radica la esencia del pensamiento humano. Además, cuando se refieren a sentimientos religiosos o espirituales —a los que se dedican muchas de las obras comentadas en esta tesis—, esos símbolos se articulan en programas que creen captar un orden cósmico en un sentido trascendente; esa visión de un orden determinado separa este ánimo de otros²⁴⁵.

Exponer las ideas básicas sobre el símbolo —o imágenes como la alegórica, emblemática, jeroglífica y enigmática, como también haremos— sería una tarea ciclópea que supera la extensión de una tesis, o que cuanto menos exige ser tema único —a decir verdad, como tantos otros de los asuntos estudiados en este trabajo. Su definición ha experimentado grandes variaciones. Durante mucho tiempo se lo consideró sinónimo de alegoría; durante el romanticismo, pasó a estimarse como un trozo de infinito, la imagen como un pedazo del absoluto que se refiere a él, aunque por otro lado sea también finita, origen de la experiencia sublime, que trascendía la capacidad racional, así en Schelling, por ejemplo. Con el gusto por lo misterioso, el símbolo se llenó de ambigüedad, lo que luego permitiría la aparición de teorías que superaban lo unívoco de la alegoría.

²⁴⁵ Geertz, 1995 [1973], pp. 92-98.



G. de Chirico, *El enigma de la llegada de la tarde*, 1912

En lugar de una monografía sobre ese tema o de un estado de la cuestión, se ha optado por centrar el objetivo en algunas visiones de lo simbólico apropiadas para lo que se pretende explicar en la tesis. Su origen etimológico se halla en el griego *symbolon*, del verbo *symbollo*, reunir, juntar piezas separadas que habían formado originariamente una unidad. En general, los teóricos del símbolo cercanos a la historia del arte señalan su origen en el griego *simbolein*, una tablilla de cera partida en dos mitades que se repartían dos amigos antes de emigrar; gracias a ellas, sus descendientes podían identificarse²⁴⁶.

Aunque muchos exegetas no lo apunten, el sentido de reunión aproxima el término a la religión de la que, comprensiblemente, forma parte esencial de su ontología, en un movimiento en tres partes de realidad primigenia unitaria —como vimos en la idea del *pralaya* hindú o del Esfero—, fragmentación por discordia y reunión posterior²⁴⁷. Este movimiento cósmico es comentado más en detalle en el capítulo sobre la no dualidad.

En la acepción de la palabra en griego encontramos su filiación con la magia teúrgica y la teoría de las correspondencias. En su *Comentario a los Oráculos caldeos*, el neoplatónico Proclo se refiere a la teúrgia en la animación de las estatuas mágicas, en las

²⁴⁶ Son varios los autores que refieren este origen, como Francisco Calvo Serraller, «El bosque de El Bosco», en Calvo Serraller, Bango Torviso [et altri], 2006, pp. 13-20, p. 17; o Giedion, 1988 [1964], p. 110; en este último, el término griego aparece como *symbollein*; Debray refiere lo mismo, para añadir que en griego simbólico es lo que reúne y diabólico lo que separa: Debray, 1994 [1992], p. 53. La misma reflexión sobre lo que une (*sym-ballo*) y lo diabólico que separa (*dia-ballo*) aparece en Hans Thomas Hakl, «The Symbology of Hermeticism in the Work of Julius Evola», en Forshaw (ed.), 2017, pp. 334-362, p. 338. García Font añade que según Pausanias *symbola* indicaba el lugar en el que se unían dos corrientes de agua: García Font, 2000, p. 11.

²⁴⁷ Arola, 2008, pp. 46-47.

que se introducían *symbola*: «Cada dios tiene su representante “simpático” en el mundo animal, el mundo vegetal y el mundo mineral, que es, o contiene, un *symbolon* de su causa divina y está así *en rapport* con esta última»²⁴⁸. Podían escribirse o pronunciarse, con una codificación secreta transmitida oralmente.

Los *symbola*, por tanto, operaban según la teoría de las correspondencias, con cada dios con su planeta, animal, mineral y el resto de aspectos que ponían en común cosas con una relación subterránea u «oculta». Sobre la teoría de las correspondencias ya se han expuesto algunos aspectos, pero se tratará mucho más extensamente en el capítulo dedicado al tipo de magia que se está comentando en la tesis: el de raíz hermético-neoplatónica, sobre todo tal y como fue pensado durante los siglos XVI y XVII. De hecho, tanto la teoría de la magia de dicha escuela, como efectuar las operaciones basadas en ella, pivotan sobre las correspondencias, que fundamenta la idea de que se puede alterar algo ajeno; y para ello, también resulta esencial la creencia de que el símbolo contiene algo de la cosa, de manera que, operando con él, se intervendrá en ella²⁴⁹. Así pues, el protagonista de este apartado no es ni un signo de la cosa, ni un sustituto, pero tampoco exactamente la cosa en sí.

En su estudio del símbolo, Gombrich distinguió dos formas de concebir el símbolo: una que denominó intelectual aristotélica, un método de definición visual basado en asociaciones de conceptos e imágenes, cosa que puede ser delimitada, estudiada y establecida, fundada en nexos de unión de una lógica causal; y otra que llamó mística neoplatónica, cuyo origen es más religioso que perteneciente a la comunicación, con el símbolo como expresión de algo inefable y que nunca puede definirse por completo²⁵⁰. Esta tradición neoplatónica gozará de prioridad de estudio en este apartado. Principalmente, seguiremos las formas de utilizar la simbología en la teoría hermético-neoplatónica, para la cual las verdades últimas del mundo inteligible encarnan en los símbolos²⁵¹, así como en corrientes que la retomaron, como el Romanticismo o los pensadores de la escuela de Eranos.

²⁴⁸ Recogido en Dodds, 1985 [1951], p. 275.

²⁴⁹ Morin, 1994 [1986], p. 179.

²⁵⁰ Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 13 y 179. Aunque Gombrich defiende una postura racionalista alejada del postulado de esta tesis, ambos compartimos la idea de que los criterios mágicos sobre la imagen permanecen «siempre al acecho en la periferia de nuestra conciencia», Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 175.

²⁵¹ Garin, 1981 [1967], p. 149. El símbolo no anuncia contenido sino que forma parte de él: Arola, 2008, p. 23. Sobre el símbolo y el pitagorismo-neoplatonismo, Arola, 2008, p. 43.

Uno de estos pensadores, Gilbert Durand en su *La imaginación simbólica*, nos da la clave sobre qué tipo de definición de símbolo reflexionaremos. Para Durand el símbolo pertenece al ámbito de lo imaginario, de lo subjetivo por tanto. La imaginación convierte las ideas en símbolos comprensibles para la intuición, así como lo percibido de lo sensible se transforma igualmente en símbolos que informan al espíritu. Gilbert Durand define el símbolo como un signo concreto que evoca algo ausente o imposible de percibir²⁵². La imaginación simbólica muestra un signo cuyo significado no se puede presentar en él mismo, referido a algo no originado en lo sensible.

Remite a un significado inefable; redundancias míticas, iconográficas, corrigen la inadecuación entre signo y significado sin que el símbolo se agote²⁵³; el factor de que nadie podrá nunca agotar un símbolo, revelar todos sus significados, desnudar por tanto su verdad última, fue una de las razones de que lo encomiaran los románticos, para quienes constituía una referencia a lo absoluto, con unas posibilidades hermenéuticas infinitas. Él sumerge al receptor en una deriva infinita de posibles significados, sostiene Fernando R. de la Flor²⁵⁴. En ellos, el significante se despliega con brillantez, mientras que los significados se difuminan, busca la ocultación, aman la infinitud hermenéutica.

En el proceso de reivindicación de la imaginación simbólica, y sobre todo de recuperación de su potencia, Gilbert Durand estima que deben repudiarse los métodos reductivos de la semiótica, que limitan el símbolo al signo, un dominio de lo sónico sobre lo simbólico; aconseja evitar el privilegio racionalista de la sobreestimación de la ciencia por encima del mito —no eliminando una para sustituirla por la otra, sino integrando ambas como formas de saber, para Durand la ciencia es una estructura polar más en el campo de las imágenes—, o igualmente superar el riesgo constante a la psicologización excesiva de lo simbólico²⁵⁵.

Para el antropólogo Victor Turner, con los símbolos se establece una tensión entre las actividades vitales del ser humano, cambiantes, desordenadas, y unos valores que el grupo social da como fijos, atemporales. Entenderlos como algo rígido, demasiado lógico, subordinados a reglas sintácticas estrictas, tiene el riesgo de «*become blind to the creative or innovative potential of symbols as factors in human action*»²⁵⁶.

²⁵² Durand, 1971 [1964], p. 12.

²⁵³ Eliade, 1999 [1955], p. 15; Durand, 1971 [1964], p. 21.

²⁵⁴ Flor, 1995, pp. 281-284.

²⁵⁵ Durand, 1971 [1964], p. 93 y ss.

²⁵⁶ Turner, 1982, pp. 22-23. Traducción propia: «cegar el creativo o innovador potencial de los símbolos como factores de la acción humana».

Un ejemplo de excesivo reduccionismo lo encontraríamos en la semiótica y en el psicoanálisis freudiano, que contribuyó a acabar con los símbolos al reducirlos a señales, síntomas de la actividad psíquica. Además, invirtió el recorrido del símbolo, que pasó a ser efecto de un único sentido, vinculado a la libido. En el haber de Freud cabe valorarle que gracias a él se volviera a tener en cuenta una zona de sombra en la psique y la atención a lo simbólico como fuente de conocimiento.

Ya se ha confesado en alguna ocasión que el junguiano resulta el tipo de psicoanálisis más cercano a la propuesta de esta tesis. En sus textos separó el signo-síntoma del signo arquetipo. Su teoría del arquetipo considera que «el contenido imaginario de la pulsión puede interpretarse... ya sea en forma reductiva, es decir, *semióticamente* como la representación misma de la pulsión, o *simbólicamente* como sentido espiritual del instinto natural»²⁵⁷, con el arquetipo como el sentido espiritual, una forma dinámica que excede a cualquier individuo.

El símbolo no puede descifrarse por completo porque si se hace lo expuesto deja de ser un símbolo. Por tanto, el vínculo entre signo y significado no será objetivo en términos de hecho positivista; la condición inevitablemente misteriosa, ambigua, inefable o ilimitada acarreará sobre él la hostilidad de los seguidores de lo apolíneo en sus diversas variantes, los objetos iluminados cenitalmente para ser capaz de delimitarlos y definirlos con precisión.

La imagen simbólica actúa como en este emblema con *vestigia pedis*, unas huellas que son el rastro de algo que pasó pero que ya no es enteramente lo que pasó, sin dejar de tener una relación con ello. Constituye un vestigio que nos permite realizar una actividad detectivesca, armados con el equipamiento del que habla el cuerpo del emblema XLII de *La fuga de Atalanta*, escrito por Michael Maier y con grabados realizados en el taller de Johann Theodor de Bry, aunque se discute sobre la atribución de la autoría²⁵⁸.

Sobresale como uno de los tratados alquímicos fundamentales. Siguiendo el epígrafe del emblema, ya que este fenómeno cultural mixto es icónico-textual, según se comentará más adelante, Klossowski de Rola lo interpreta como que el alquimista tiene que seguir a

²⁵⁷ Recogido en Durand, 1971 [1964], p. 72.

²⁵⁸ Aunque según Lennep buena parte de los grabados los dibujaría el avezado Merian (Lennep, 1978 [1966], p.110), para Joscelyn Godwin, la colaboración de J. T. de Bry probablemente se concentró en algunas de las figuras (Godwin, 2007, pp. 34-35), mientras que Klossowski de Rola niega la autoría de Merian y atribuye las láminas con toda seguridad a de Bry (2004, p.72). En un artículo inédito Rimbach-Sator intenta probar mediante razones estilísticas y comparativas que la creación pertenecería a Merian. Por ejemplo, se utiliza el mismo motivo en diversas de las obras alquímicas del taller de Bry asignadas a Merian: Rimbach-Sator, 2017, p. 4 y ss.

la guía naturaleza, apoyado en la razón —el bastón de la imagen—, e iluminado por los buenos libros²⁵⁹. Aunque, paradójicamente, como sostenía Raimon Panikkar, no se puede iluminar a la oscuridad del símbolo o del mito porque entonces dejarían de serlo²⁶⁰,



M. Maier, *La fuga de Atalanta*, «emblema XLII», 1617

El símbolo no solo representa —conducir lo sensible de lo representado a lo significado —, como sucede con la alegoría, sino que también es epifanía, aparición de lo inefable en el significante²⁶¹, cualquier cosa particular puede devenir símbolo de una idea²⁶², encarnarla, tal y como sucede en la lectura neoplatónica y no dualista, en la que el símbolo puede devenir forma sagrada; desde esa tradición, pero con nuevas variantes como la del Romanticismo, actúa con esa fuerza epifánica, una aparición de lo infinito en lo finito de la obra, pero es la epifanía de un misterio²⁶³, el símbolo que media entre ambos. El valor supremo del símbolo «equilibra el universo que transcurre con un Ser que no transcurre, al cual pertenece la Infancia eterna, la eterna aurora, y desemboca entonces en una *teofanía*»²⁶⁴.

La condición epifánica es tan importante que Paul Ricoeur distingue dos clases de interpretación de los símbolos a partir de ella. En *Finitude et culpabilité* organiza la hermenéutica en dos tipos de exégesis: aquella que reduce el símbolo a un efecto o

²⁵⁹ Interpretación de Klossowski de Rola, en Klossowski de Rola 2004, p. 106.

²⁶⁰ Sobre el misterio imposible de iluminar con el logos: Panikkar, 2009, pp. 286-287.

²⁶¹ Durand, 1971 [1964], p. 14.

²⁶² Harpur, 2006 [2002], p. 312.

²⁶³ Durand, 1971 [1964], p. 15.

²⁶⁴ Durand, 1971 [1964], p. 125.

síntoma, una función arqueológica, en la que domina el pasado biográfico o sociológico, un símbolo que enmascara las pulsiones, con hermeneutas que desean desmitificar (Freud, Nietzsche, Marx), o la amplificadora, que se proyecta al futuro escatológicamente en lugar de al pasado, en la que se busca un orden fundamental, fuera del tiempo, en la que se produce una epifanía, el descubrimiento de lo esencial pese a las transformaciones de lo existente, con exegetas como Heidegger o Eliade. Raimon Panikkar también habla del símbolo como epifanía, creo que por influjo de Ricoeur, precisamente.

Sobre la vertiente sagrada de los símbolos que cada uno de ellos es apuntó Creuzer, uno de los grandes teóricos de esta cuestión y que recupera la forma de verlo del neoplatonismo:

Como un fantasma que se aparece de repente o como un relámpago que de pronto ilumina la noche oscura. Es un momento que moviliza todo nuestro ser. En situaciones importantes de la vida, cuando cada momento esconde un futuro rico en consecuencias que mantiene al alma en tensión, en los instantes fatales, los antiguos estaban a la espera de las señales divinas, a las que denominaban *symbola*²⁶⁵.



Giorgione, *La tempestad*, 1510, aproximadamente

La imagen con fuerza emblemática ha de contener algo extraño, desfamiliarizador, en expresión de Deleuze, extravagante, como aconsejaban los autores de la retórica cristiana

²⁶⁵ Flor, 1995, pp. 363-364.

y de la vía apofática, para que atraiga la atención del receptor y le facilite recordarlos. Sostiene Zambrano que la extrañeza primera, metafísica, de la vida, aparece por la sorpresa de que las cosas estén ahí, existan²⁶⁶. La presencia. De ahí la radical sensación de misterio. El objetivo del arte de lo sagrado radica en proponer una imagen enigmática. En toda obra, como en la de Giorgione, ha de actuar un sentido de prodigio íntimo e independiente, y si este actúa débilmente, la obra será mediocre, al menos así lo juzga Bataille²⁶⁷.

Lo misterioso del símbolo también impregnó al místico Jacob Böhme, representante de una tendencia teosófica. En su discurrir, los símbolos aluden a lo enigmático de lo existente, de las infinitas posibilidades que pueden emerger de él, de la transmutación de la invisibilidad posible espiritual en la visibilidad real material. La idea de hacer visible lo invisible tiene una obvia raíz neoplatónica —si no anterior— en la creencia de que aquellos seres invisibles y sin cuerpo físico de lo suprasensible que solo pueden resultar accesibles al ser humano si adquieren una forma visual, generalmente por un símbolo o un talismán. Así, el ser humano puede comprenderlos²⁶⁸. En el funcionamiento básico simbólico se aposenta la potencia enunciativa y al tiempo encubridora del objeto artístico.

«Ese ser y ser otro, ser siendo otro, ser porque se es otro, el carácter efectivo de figura o símbolo temporal, el hecho material de la figuración, sólo se entiendo por la mediación de la figuración eterna»²⁶⁹. Para el místico, la figura, la forma y el símbolo se definen por el modelo al que sirven, mediadores del mundo espiritual en el material —igual que lo es la imaginación o asimismo la naturaleza sempiterna de Hermes—, o en la concepción no dual de Böhme, tanto del mundo celestial como del infernal (ambos, reinos de lo posible) a la materia o lo concreto.

Es más, en la teosofía de Böhme la forma humana constituye el símbolo máximo, en ella se revela Dios; permite a la divinidad ser conocida por las criaturas, al tiempo que sorprendentemente se conoce a sí mismo²⁷⁰. El símbolo permite conocer y ahondar en lo sagrado, darle un soporte tangible a lo divino, que así podrán comprenderlo con sus imperfectos medios de cognición.

²⁶⁶ Zambrano, 2004 [1992], pp. 77-78.

²⁶⁷ Bataille, 2013 [1955], p. 44.

²⁶⁸ Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 177.

²⁶⁹ Reguera, 1985, p. 219.

²⁷⁰ Pierre Deghaye, «Jacob Boehme y sus seguidores», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 289-332, p. 292.

La mentalidad mal llamada primitiva toma los símbolos —cuanto menos, algunos—, como algo religioso o referente a su ámbito sagrado, aunque a un nivel de cultura arcaica lo sagrado y lo real coinciden. Esa reunión es la del método hermético, que propugna transformar lo real en un símbolo comprensivo. La propuesta simbólica de Raimon Panikkar defiende formas de comprensión de lo real que integran el símbolo: «*El que jo demano és que recuperem l'experiència adualista tal com es manifesta en una aproximació simbòlica a la realitat*»²⁷¹.

El símbolo destaca en lo sagrado por su capacidad de multivalencia, de poseer varios significados sin que el sentido de esa unión sea evidente en el plano de lo inmediato²⁷². Ello comporta la posibilidad de múltiples lecturas, lo que dota a las imágenes de una gran dosis de imprecisión, según Gombrich: «La ambigüedad (...) es obviamente la clave de todo el problema de la lectura de imágenes»²⁷³; sobre todo en las de este tipo, añadiríamos. Por ello, no poseen un significado identificable y han de leerse según la inspiración del momento y la intuición de cada cual²⁷⁴; así, habrá interpretadores más o menos competentes dependiendo de su talento de augures. Fernando R. de la Flor lo llamará en acertada expresión depósito de una revelación antigua²⁷⁵.

El símbolo tiene información cifrada oculta en la gran obra del mundo²⁷⁶. La imagen simbólica está en la superficie en lugar de otra cosa o idea, que aparece de esa forma alusiva, en un simultáneo enseñar y ocultarse, un mostrar escondiéndose que es la quintaesencia del arte. Hacia ella confluyen los símbolos para activar la imaginación — es su dominio— y recibir o generar sentimientos.

El símbolo no se concentra en la lógica racional sino que se dirige a la totalidad de la psique, tanto a lo irracional como a lo superracional, no en exclusiva a su nivel consciente²⁷⁷ o a la razón. Por esta capacidad, el filósofo y epistemólogo Edgar Morin dirá que nuestro objeto de estudio en este apartado coagula sentidos, y crea una constelación de significantes englobados por él²⁷⁸.

²⁷¹ Panikkar, 2012, p. 435. Traducción propia: «Lo que pido es que recuperemos la experiencia adualista tal y como se manifiesta en una aproximación simbólica a la realidad».

²⁷² Eliade, 1984 [1962], p. 263.

²⁷³ Gombrich, 1979 [1960], p. 209.

²⁷⁴ Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 159.

²⁷⁵ Flor, 1995, pp. 136 y 172.

²⁷⁶ Eliade, 1984 [1962], pp. 262.

²⁷⁷ Eliade, 1984 [1962], p. 273.

²⁷⁸ Morin, 1994 [1986], p. 172.

Otra forma poética de referirse a la potencia simbolizadora la propone Patrick Harpur, para quien el alma se ordena como una «ciudadela de metáforas», hermosa expresión²⁷⁹. Harpur cree que esas metáforas, o los símbolos, permiten al ser humano acceder a la doble visión —la literal y la alusiva—, virtud recomendada encarecidamente por Patrick Harpur para salir de la mentalidad literalista²⁸⁰.

Sobre la visión doble teatraliza Shakespeare: las dos parejas humanas protagonistas de *El sueño de una noche de verano*, cuando despiertan, tienen la sensación de poseer una visión doble, en la que se suman la percepción a la que estaban acostumbrados más una añadida que han adquirido durante el sueño, visión (o realidad) experimentados a resultas de la magia generada por dos seres feéricos, Oberón y Puck y que —de la misma manera que como se verá en un subapartado del capítulo en que se definirá la magia renacentista en el anexo, al reflexionar sobre *La primavera* de Botticelli—, cuya acción trae el amor en el grupo, y con él se genera la concordia, en unas relaciones que hasta la irrupción feérica se basaban en el odio, la incomprensión o el rechazo —Hermia estaba a punto de tener que retirarse a un convento, debido a que amaba a Lisandro, pero su padre no lo aceptaba y quería que se casara con Demetrio, con quien había acordado la boda; Demetrio estaba deprimido por ello, y no se fijaba en Helena, quien estaba enamorada de él.

Pero retornemos al símbolo en la teoría neoplatónica tras la digresión sobre las peculiaridades de la doble visión. El neoplatonismo consideró que gracias a la psique se accede a una comprensión de lo inteligible, representado por símbolos y alegorías. La gnosis es captada por el intelecto iluminado, aquel que une al espíritu con el alma; toma forma de la gnosis símbolos, captados en el entendimiento y en la imaginación, mucho más dúctil que el pensamiento conceptual. En el hermetismo alquímico, ellos permitían entender los secretos de la creación, comprender la trama interna y secreta del universo,

²⁷⁹ Harpur, 2006 [2002], p. 413.

²⁸⁰ Harpur, 2006 [2002], p. 418. Indica Molinuevo, siguiendo a Jünger, que el hombre ve únicamente cuando ve doble (Molinuevo, 2001, p. 50), la cosa y su raíz, una reflexión que, a mi juicio, tiene cierta relación con lo que plantea Harpur. Fernández Polanco cree que con la imaginación se puede resistir a la univocidad del sentido: Fernández Polanco, 2005, p. 133. Desde la perspectiva de la psicología profunda, James Hillman piensa que en ese literalismo radica el error del ego hercúleo Hillman, 2004 [1979], p. 156 y ss. Sobre la doble mirada como uno de los rasgos principales del Romanticismo: Béguin, 1981 [1937], p. 406.

Justamente esa falta de perspectiva simbólica une a materialistas científicistas con creyentes neo-gnósticos, ambos tomando literalmente la experiencia mística o la paranormal, como de manera acertada apuntan tanto Harpur como Kripal: Kripal, 2015 [2011], pos. 1435.

reunirse con el Creador²⁸¹. A diferencia de los conceptos, logra unir el espíritu con la vida, aporta significación a la existencia humana. Además, la imagen simbólica en cuanto tal posee más significados que cada uno de los conceptos y explicaciones que se dan. El aspecto espiritual se comunica con los símbolos. Revelan «una modalidad de lo real o una estructura del mundo no evidentes en el plano de la experiencia inmediata»²⁸². A ese ámbito de lo sagrado atemporal, fuera de la historia, se remite William Blake y tantos artistas y obras herméticas.

En su visión de este asunto, Panikkar separa conceptos de símbolos. Se salta de los *ens*, las cosas, a los *entia* de los conceptos que nos formamos, de estos a los *ens commune*, los pseudo conceptos de los universales y de ahí en un nuevo desplazamiento hasta el *ens realissimum*, la Entidad, que deviene símbolo del todo²⁸³. Una «piedra» es una cosa material, «piedra» es un concepto, pero la «piedra» es un símbolo polisémico y el Ser expresado en forma de «piedra». Una vez contemplado el ser en sus diversas formas simbólicas resulta más sencillo percatarse de Él en su forma última de Ser²⁸⁴.

También uno de los grandes teóricos del símbolo Creuzer, a quien ya hemos citado respecto a la capacidad de revelación del símbolo, adaptó ideas neoplatónicas a su contexto. Creuzer editó en alemán a Plotino, lo que sin duda influyó en su estética.²⁸⁵ Para él, el símbolo era un concepto universal que superaba los límites del lenguaje, en el que el espíritu tomaba forma perceptible, con una unión indisoluble entre la forma, lo signico y el significado. La idea toma cuerpo.

La manera de representarse el mundo por parte de la conciencia puede concebirse como las diversas graduaciones producidas gracias a un encadenamiento de analogías con las que servir más fácilmente a las ideas. Esas analogías serían comprobaciones intuitivas del sistema de semejanzas o correspondencias que lo iguala todo en el hermetismo o en la magia. El hilo va de la percepción directa de la cosa —si tal cosa es posible o no es otra cuestión—, a la representación mediante una imagen de la cosa.

Ernst Cassirer expuso que el ser humano era un animal simbólico, que dotaba de realidad a las cosas por medio de la imagen representativa de ella. Para Cassirer el símbolo estaba en el centro de la vida cultural. La iconología desarrollada por Panofsky,

²⁸¹ Sobre lo inteligible en símbolos, Starobinski, 1974 [1970], p. 143 y Burckhardt, 1994 [1960], p. 38; por lo que se refiere a los secretos de la creación y la unión con el creador, Arola, 2008, p. 43.

²⁸² Eliade, 1984 [1962], p. 261.

²⁸³ Panikkar, 2012, pp. 150-156.

²⁸⁴ Panikkar, 2012, pp. 153-156. Sobre la polisèmia del símbolo: Panikkar, 2009, p. 298.

²⁸⁵ García Mahiques, 2009, pp. 191-192.

y luego por Gombrich pero inspirada por Warburg, tomó mucho de la antropología derivada de la lectura de Cassirer del símbolo, que para Panofsky podía ser leído como síntoma cultural de una época. Raimon Panikkar enfatizó la centralidad cultural del símbolo y su papel en el diálogo dialógico intercultural; su función consiste en revelar o en crear un espacio para que pueda intervenir la conciencia simbólica²⁸⁶. Material más o menos objetivo, determina la vida humana en sociedad, aún más cuanto menos sea consciente cada ser humano de la fuerza de símbolos y mitos para fijar una máscara en su persona.



Leonardo, *San Juan Bautista*, 1515

El símbolo como modo autónomo de conocimiento se manifiesta ampliamente en culturas y periodos diversos hasta el cartesianismo y la Ilustración. «El triunfo del racionalismo cartesiano, supuso la consagración del aspecto lógico en detrimento del simbólico e imaginario, al no encajar bien en el ideal científico y deductivo»²⁸⁷. Con la modernidad y las teorías semióticas quedaron separados al máximo la imagen signica del significado de la cosa, en un proceso de escisión y dualidad paralelo al de muchas otras áreas epistemológicas.

Si se habla en términos generales —y por tanto reductivos y groseros—, a partir de principios del siglo XVIII, la imagen pierde cualquier sentido trascendente capaz de

²⁸⁶ Panikkar, 2012, p. 320.

²⁸⁷ Vinatea Serrano, 2005, p. 26.

revelar verdades últimas. La corriente kantiana con sus reflexiones planteó un cambio fundamental a la consideración del signo, al indicar que el concepto no era signo indicativo de la cosa; más bien tenía que concebirse como una estructura instauradora de realidad.

Desde entonces, las verdades últimas pasan a ser buscadas y sancionadas por la ciencia, como mínimo en ámbito europeo, una forma de conocimiento que se sirve del lenguaje formal matemático y que elude sistemáticamente el lenguaje simbólico —en la acepción religioso-artística— y las imágenes. Se pierde por tanto la ya referida doble visión, por lo que entonces se cae en el literalismo. Durante ese periodo se reducen al mínimo la expresión de postulados científicos mediante imágenes, que generalmente solo se utilizan con efectos divulgativos, para explicar teorías científicas a los iletrados en ellas. Pero incluso entonces, y pese a que la ciencia no las use como medio de fundar su conocimiento, sí que se sirve de ellas para difundirlo, con el fin de hacer visibles procesos a menudo invisibles²⁸⁸.

La teoría semiótica aprovecha el origen de la palabra para indicar la separación entre significante —la pieza partida— y significado —la amistad casi perdida pero quizá recobrada. Otra teoría del símbolo interesante y diferente a la de raíz neoplatónica es la que esbozó el lógico Peirce, con tres tipos de relación con el objeto: el indicio, en el que el objeto es fragmento de un todo, como la reliquia; el icono, que se parece a la cosa sin que lo sea; el símbolo, que solo tiene una relación convencional con la cosa, arbitrario en su relación con ella, un poco como en el siguiente apartado de la tesis se pensará a la alegoría²⁸⁹. Con todo, sigue lejana a la epifánica que desvela la trama cósmica, de aquel tipo que, como sostiene Panikkar, concibe al símbolo como perteneciente al orden ontológico, no al epistémico²⁹⁰.

De ahí que a finales del XIX se produzca una reacción dialéctica del Simbolismo, la expresión en las artes de la época de la cosmovisión más común en la comunidad vertical imaginativista; incluso en otro bagaje cultural, el hegemónico, la imagen vuelve a adquirir valencias metafóricas en la publicidad pero dedicadas a la economía, ¿quizá porque lo único sagrado en el capitalismo sea el libre comercio? Así, en el siglo XX, y debido a la aparición del psicoanálisis, las publicaciones de los etnólogos, de Frazer a Lévy-Bruhl o

²⁸⁸ Moxey, 2009, p. 14.

²⁸⁹ Quizá por ello, Raimon Panikkar basó su idea de símbolo en la relación, ella es el factor clave, no tanto los sujetos comunicados por ella: Panikkar, 2009, p. 300.

²⁹⁰ Panikkar, 2009, pp. 290-292.

Turner, por citar tres escuelas bien diversas, junto a las investigaciones de algunos filólogos y lingüistas, para quienes tanta actividad del espíritu humano (desde el mito a la ciencia) tienen carácter simbólico, más la poética del surrealismo, han llevado de nuevo a un auge de lo simbólico²⁹¹.

Con el elogio de la imagen simbólica no hemos pretendido virar hacia el extremo opuesto de la literalidad y proponer una lectura continua de todo en clave simbólica, actitud opuesta pero que sería igual de absurda. Si el racionalismo tiende a limitar la potencia y buen servicio del pensamiento simbólico, igual de errado sería ver un símbolo en cualquier cosa, un poco a lo Athanasius Kircher y su interpretación hermética de la escritura jeroglífica²⁹².

Concluiremos con una reflexión un poco extemporánea. El símbolo tiene la misma capacidad que el humor para superar sus límites. La capacidad de ir más allá de la metáfora también está presente en el humor. De hecho, según argumenta Panikkar conviene tomar distancia respecto a los polisémicos símbolos, tomarlos con cierto espíritu lúdico y humor, para no convertirse en los serios idea o concepto²⁹³, o caer en un fundamentalismo religioso, espiritual o cultural.

Para ilustrar la cualidad de trascender los límites de la lógica y del literalismo del humor de la que se está hablando, no hace falta más que pensar en los juegos verbales de Groucho Marx, su talento para girar el sentido exacto de las palabras hasta llevarnos al absurdo. Por ejemplo, en las delirantes conversaciones entre el personaje interpretado por Groucho Marx y el de Margaret Dumont en *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933)²⁹⁴. Con el genio del absurdo verbal —y sus ingeniosos guionistas— acabamos este apartado.

2.1 Taxonomía de la imagen sagrada. 2.1.2 La imagen alegórica

*Tout pour moi
devienne allégorie*²⁹⁵.

²⁹¹ Eliade, 1984 [1962], p. 9 y ss y Eliade, 1984 [1962], p. 244 y ss.

²⁹² Gómez de Liaño, 1992, pp. 397-402.

²⁹³ Panikkar, 2012, p. 54.

²⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=qSabiG8q8-k> [última consulta 17-08-15]

²⁹⁵ Baudelaire, Charles, 1961 [1857], p.96. Traducción propia: «Para mí todo deviene alegoría».

Tras la imagen simbólica daremos a continuación algunas pinceladas sobre un tipo de imagen con ciertos puntos de unión con ella: la alegórica. La imagen alegórica y la simbólica han sido concebidas en periodos históricos como muy cercanas²⁹⁶, si bien es cierto que según otras teorías, más satisfactorias, una presenta sustanciales diferencias con la otra; ambas imágenes se han cultivado durante casi toda la historia del arte; incluso en cierta medida presente incluso en la más radical abstracción, gracias al color y a la elección de este con finalidad simbólica.

El cambio drástico entre uno y otro concepto se dio sobre todo con el Romanticismo, que en su teoría del arte estableció dos modos claramente separados: la unívoca, repetitiva, basada en el cliché, alegoría, y frente a ella, el polisémico, original y creativo símbolo. Y es que la diferencia fundamental entre símbolo y alegoría es la multivalencia polisémica del primero, cuyo sentido es potencialmente infinito²⁹⁷. En cualquier caso, el uso de alegorías y personificaciones con fines artísticos es uno de los más practicados desde la Antigüedad hasta que muchos románticos decidieron descartarla.

La condición de finitud separa la alegoría del símbolo: la alegoría se refiere siempre a lo limitado, con una relación entre los elementos muy clara. Lo simbólico no necesita de nada más, ya que es al mismo tiempo autosuficiente e insondable; como indicábamos, nada podrá agotarlo; la alegoría, por el contrario, requiere de algo externo para inferirla —una imagen de una mujer con una balanza en la mano equivale a algo externo, la justicia, que explica el tema y lo consume. Será lo externo la que lo explique completamente. Respecto a este factor, en la teoría romántica del arte, se indicaba lo anterior considerándola transitiva, es decir, por esa característica de explicarse gracias a otra cosa²⁹⁸, definición que casi cita literalmente al Pseudo Plutarco y su: «muestra una cosa a través de otra»²⁹⁹.

Si el símbolo es ambiguo, la alegoría es explícita; si el primero se adapta a las exigencias del lenguaje religioso, la segunda se acomoda a la perfección a los requerimientos de la política o del comercio. Se entiende entonces la deriva de la imagen hacia una progresiva incardinación en la economía, en un papel cada vez más central y al

²⁹⁶ También lo han sido la alegoría y la metáfora. De acuerdo con García Mahiques, en la Antigüedad, se las definía a más o menos como sinónimos, con una diferencia entre ambas únicamente de grado; de esta forma, la alegoría consistía en una serie de metáforas hilvanada, o en una metáfora prolongada. Cfr. García Mahiques, 2009, p. 103.

²⁹⁷ Flor, 1995, p. 166; Yeats, 2005, p. 154.

²⁹⁸ Vinatea Serrano, 2005, p. 279.

²⁹⁹ Pseudo Plutarco, II, 70, en Pseudo Plutarco, *Sobre la vida y poesía de Homero*, Madrid: Gredos, 2008, p. 83,

tiempo más complejo. Ese tipo de imagen elimina la trascendencia vinculada al lenguaje, lo sitúa como invención humana en la historia, que se puede reducir a unas convenciones incluidas en un diccionario.

Por su parte, si salimos del ámbito europeo, en la mística sufi—y en otras escuelas— se distingue entre alegoría y símbolo por su pertenencia a lo racional o a lo superrracional: mientras la primera se resuelve mediante una operación racional, con un código fijo conocido por el emisor y que debería conocer el receptor, el segundo opera en un plano de conciencia que se encuentra más allá de la razón, «el único medio de expresar lo que no puede ser aprehendido de otra forma; nunca es “explicado” de una vez por todas, sino que debe ser continuamente descifrado»³⁰⁰.

La imagen alegórica constituye una imagen de fuerte contenido significativa, con una codificación que presupone la existencia de un código compartido, que rehúya el principio de ambigüedad, propósito este que, al final, siempre termina en fracaso: la ambigüedad lo puede todo, no es más que una cuestión de tiempo que aparezca. Encontramos un ejemplo paradigmático en los saberes de la alquimia, con escritos o imágenes de sentido encubierto para hacerse entender entre los adeptos pero no entre los profanos³⁰¹.

Existen las fácilmente reconocibles personificaciones de un valor o atributo. Por ejemplo, el ya traído a colación de una mujer bastante joven con un paño ante los ojos impidiéndole la visión y una balanza en las manos sabemos que alude a la justicia. Ahora bien, existen otras más enrevesadas. En los manuscritos alquímicos encontramos de ese tipo; en ellos, se representa frecuentemente un rey o una reina; se indica con ello la presencia del principio masculino o femenino, pero en ese contexto eso se convierte en referencias al azufre o el mercurio. Es decir, un sentido unívoco pero que se va afinando, una alegoría compleja. Contra ese sentido unívoco y negando la complejidad de la figura se manifestaron los teóricos del Romanticismo. Blake entre otros, planteaba objeciones; consideraba las alegorías como una degradación de la creatividad metafórica de los poetas primitivos³⁰².

³⁰⁰ Corbin, 1993 [1958], p. 26

³⁰¹ Lévi, 2010, p. 33.

³⁰² Blake, 1998c, p. 20

J.D. Mylius, el matrimonio real en *Anatomia auri*, 1628.

Sobre este emblema Stanislas Klossowski interpretó que los dos reyes a ambos lados del abismo comparten raíces —las patas de ave—, que los dos reyes se atraen con un diálogo en las correspondientes filacterias que está sacado de un *Rosarium philosophorum* y que lo que está en el recipiente, en un modelo iconográfico que remite a la Pasión, es el Mercurio de los Sabios (la mujer) y el Azufre de los sabios (el hombre)³⁰³, es decir, una versión sublimada del rey y de la reina.

Otro ejemplo de la alegoría compleja por reunir diversas ideas se encuentra en muchos de los emblemas de Alciato. Tomaremos uno de ellos el «Emblema XCVIII. El arte ayuda a la naturaleza», como representante del resto. En él aparecen dos dioses, el patrón de esta tesis, Hermes, junto a la Fortuna. Según refiere el texto explicativo de Alciato: «Él preside / diversas artes; ella, las casualidades. El arte se / ha hecho contra la fuerza de la fortuna, pero / cuando la fortuna es mala, a menudo / requiere la ayuda del arte»³⁰⁴.

Ella se balancea sobre una bola, ya que sus movimientos resultan alocados; además, como la justicia lleva una venda sobre los ojos, aunque su sentido difiera completamente: en este caso, porque no ve lo que hace, da buena suerte a quien no la merece, y a la inversa; lleva una vela sujeta en las manos para dar a entender que su movimiento es inestable y que, por así decirlo, depende de por dónde sople el viento. En cuanto a Hermes, el conocimiento o arte intenta manejar a la Fortuna, por ello se sienta sobre un asiento

³⁰³ Klossowski de Rola, 2004, p. 210.

³⁰⁴ Alciato, 1993 [1531], p. 132.

sólido; los que sigan a Hermes y dominen los estudios y las artes liberales, saben y no son derribados por la ciega Fortuna³⁰⁵.



Alciato, *Emblematum liber*, «emblema XCVIII: El arte ayuda a la naturaleza», 1531

Vemos que la ocultación-revelación es una cuestión crucial en este tipo de imagen. Transmite el conocimiento de un significado que no es el aparente, que se halla escondido en la imagen pero que puede y debe ser descifrado por el receptor de esta. Como en el caso de los manuscritos alquímicos, el sentido de algo se divide en dos, uno superficial, aparente, y otro oculto³⁰⁶, un conocimiento disimulado, agazapado en la imagen, presto a saltar sobre el receptor. La necesidad del secreto, la dialéctica entre comunicación y silencio va apareciendo periódicamente durante toda la tesis. El doble significado de mitos, episodios bíblicos o similares lleva a realizar un esfuerzo hermenéutico para descifrar la verdadera significación del episodio³⁰⁷.

La imagen alegórica se manifiesta según una codificación, lo que presupone en consecuencia un diálogo entre un emisor y un receptor, una forma colectiva, en consecuencia. Pueden realizarse enciclopedias de alegorías, si así se desea. No hay lengua sin comunidad, la de los que usan la lengua o, mejor, lo que implica necesariamente un ser usado por ella. La imagen alegórica atesora un único sentido —a diferencia de la

³⁰⁵ Para la explicación hemos seguido la lectura de Santiago Sebastián en Alciato, 1993 [1531], p. 132. Esperamos no haber incurrido en el exceso simbólico del que se burla David Lynch en esta secuencia: <https://www.youtube.com/watch?v=-dNwFV68PI> [última consulta 25-08-15].

³⁰⁶ Vinatea Serrano, 2005, p. 274 y ss.

³⁰⁷ Una breve digresión acerca de la alegoría y la Biblia. Entre los intentos más potentes de esbozar imágenes alegóricas pueden contarse aquellas en que se proyectan figuras a las estrellas, en forma de constelaciones: las alegorías celestiales cristianas, como en *Harmonia Macrocosmica*, de Cellarius (1660). Entre las más curiosas entre estas se encuentran las pretensiones de algunos en la Edad Media o incluso hasta en el XVII de modificar los signos astrológicos por símbolos del cristianismo que mantuvieran cierto paralelismo, como sustituir los doce signos por los doce apóstoles, según Julius Schiller, o ideas similares planteadas por Wilhelm Schickhardt (astrónomo) prácticamente coetáneos a principios del siglo XVII.

simbólica—, pone en funcionamiento una carga de energía preparada para afectar al intelecto de quien la contempla, carga latente activada cuando se descifra.

Según estos parámetros puede interpretarse *\$-Bild*, de Sigmar Polke. Entre los artistas de las últimas décadas, el alemán ha sido uno que ha aplicado con intención el hilo dorado del hermetismo. La alegoría aparece muy a menudo en sus obras, de una manera disimulado o con rotundidad manifiesta, como en *\$-Bild*, donde aparece una imagen en forma de huevo —en el capítulo dedicado a la alquimia reflexionaremos sobre esa forma—, así como una mano gigante, cual titiritero, que parece obligar a actuar a su voluntad a la silueta de un hombrecito, mientras a su lado una serpiente gigante muerde una moneda con el signo del dólar grabado en ella; un diseño que remite al de un billete sirve de fondo.

El huevo de la serpiente del dinero, que implica la esclavitud de la vida contemporánea, ello entrelazado con la manera más tradicional en la cultura judeocristiana de remitir al mal, en una combinación al tiempo directa y sofisticada. Tres o cuatro alegorías encadenadas para referirse al poder del dinero como contemporánea —y no tanto— forma del pecado original.



Sigmar Polke, *\$-Bild*, 1971

La lectura político social nos lleva inevitablemente a Walter Benjamin, el gran teórico de esta hermenéutica y sin duda uno de los filósofos más estimados en la historia del arte del siglo XX. Desarrolló una idea que ya habían tenido pensadores románticos: la alegoría redime a la naturaleza, la salva, al enlazarla con ideas eternas que subyacen en ella;

gracias a la alegoría la historia, el escenario de lo caduco y de las ruinas, muestra su esencia fuera del tiempo. El instante y lo atemporal. Pero es en esa fragilidad, en esa esencia compartida con lo humano y con el resto de cosas del universo, lo que precisamente permite salvarla.

El arte, en concreto el drama barroco, representa la realidad mediante un fragmento, idea esta que ya no abandonará el pensador; como una mónada, en dicho fragmento queda fijada una imagen concreta de la vida, idea de claras resonancias con la teoría hermético-neoplatónica del Renacimiento —por mutuo influjo platónico, cuando no de la filosofía oculta, que llega vía cabalística, por Scholem, a Benjamin. *Imago mundi*. El conocimiento queda reflejado de una manera u otra en la obra de arte, no en forma de conceptos sino gracias a las imágenes, fragmentos o ruinas de la realidad.

Aparece entonces la teoría del fragmento en el discurrir de Benjamin. «La alegoría se presenta como una forma expresiva que permite representar cualquier elemento sustituyéndolo por otro ya que las redes de la analogía son infinitas, de ahí la posibilidad de la riqueza significativa»³⁰⁸, un sentir que como ya hemos mencionado con la teoría de las correspondencias, y sobre el que se ahondará en el capítulo sobre la magia del anexo, está plenamente incardinado en el pensamiento mágico. El universo o el ser humano se conciben como conectados por las relaciones analógicas, debido a la cual lo más minúsculo puede servir como emblema del conjunto, microcosmos del macrocosmos o ruina de un pasado.

Walter Benjamin consideraba que esa condición de finitud separa a la alegoría del símbolo —la alegoría se refiere siempre a lo limitado, con una relación entre los elementos muy clara, por tanto univocidad, vinculado a lo mundano, mortal, fragmentaria y ruinoso—, la hacía perfecta como arma política para difundir ideología, según valoró brillantemente en uno de sus primeros textos, *El origen del “Trauerspiel” alemán*, en el que dibujó esa tan sorprendente como lúcida interpretación política de la menospreciada alegoría.

Al contrario, el mensaje político de un símbolo será más ambiguo cuanto más potente sea el símbolo, cargado de misterio y multivocidad que lo hacen inutilizable para comunicar ideas sencillas y directas, sin duda las preferidas cuando se trata de hacer propaganda y comunicar mensajes simples entre el mayor número de personas posible. En cambio, su idiosincrasia hará de la alegoría una herramienta de gran utilidad para ese

³⁰⁸ Lucas, 1992, p. 215

servicio político, como probará el cartelismo con ese tema, de gran relevancia sobre todo en los años treinta y cuarenta del siglo XX.



J. Howard Miller, *Rosie the Riveter*, 1943

El célebre cartel de *Rosie the Riveter*, hecho para animar a las mujeres a ocupar el rol de los hombres en las fábricas, ya que ellos estaban combatiendo en los frentes de la II Guerra Mundial, plasma la enorme complejidad y potencia de la alegoría, a la vez que su mensaje es simple. Vestida con ropas tradicionalmente masculinas —la badana en el pelo, el mono de trabajo— al ser un vestuario del mundo laboral, la mujer se adueña de esa área de la sociedad. Y su rol queda subrayado por un gesto del cuerpo igualmente asignado al principio masculino en la cultura de la época: mostrar el bíceps en signo de fuerza.

El interés de Benjamin por la alegoría coincide con su interés por el lenguaje; al fin y al cabo la alegoría puede entenderse como un código de signos para expresar verdades existenciales. De forma velada y compartiendo emisor y receptor un código, ambos se transmiten dichas verdades mediante claves ocultas. Este código exige de un valor de simplicidad y de seducción casi publicitario, tal y como afirma la cita de Winkelman recogida por Benjamín: «La simplicidad consiste en esbozar un cuadro que exprese con el menor número posible de signos aquello que se quiere significar, y esto es lo propio de las alegorías en los mejores períodos de la Antigüedad»³⁰⁹.

Con todo, a esa simplicidad (unicidad) el berlinés añadió la condición de pesantez. La alegoría se convertía así en una herramienta dialéctica para contrarrestar los anuncios y espectáculos del poder. Para el filósofo berlinés, la posición del intelectual de izquierdas

³⁰⁹ Walter Benjamín, 2010 [1916, 1925], p. 405.

comprometido estaba claramente marcada por la situación de su presente, es decir, la lucha de clases. El intelectual comprometido tenía que apoyar la destrucción de las ideas e imágenes felices generadas desde el injusto poder para perpetuar su dominio. De ahí que el sentido unívoco de lo alegórico se le antojara un arma inmejorable para el nuevo objetivo del pensador. La alegoría ha de servir de palanca de Arquímedes con la que arrancar los anuncios publicitarios orquestados por el poder.

Los simulacros creados por la sociedad capitalista, sus espejismos, se dirigen a un fin: hacer olvidar a los consumidores el fin cierto de su vida en cuanto entidad material. Hay que mantenerlos adormecidos, olvidando este factor para que produzcan y consuman. Ese era su punto de conexión con la crítica al capitalismo de la escuela de Frankfurt. Por eso resultaba un acto revolucionario traer hasta el presente de Benjamín la alegoría como elemento por antonomasia del barroco. En esa época, como cualquier otro ámbito de la sociedad, todo se concebía condenado al mismo destino: la muerte³¹⁰. Con la calavera se recordaba a los proletarios del mundo que iban a morir, información eludida por los simulacros de la cultura de masas.

Como tantos otros estudiosos de la hermética, las exploraciones de Benjamín le acabaron llevando a la emblemática renacentista y sus elaboraciones derivadas de los jeroglíficos, el lenguaje sagrado por antonomasia, y muy vinculada a lo alegórico por su univocidad de sentido. De su lectura se origina una educación moral del individuo culto, con un fuerte componente iniciático —sólo los iniciados conocían la clave de equivalencia. De lo anterior se infiere cierto carácter elitista. En este interés tuvo ilustres antecesores como otro judío bajo la influencia de la cosmovisión mítica, Aby Warburg, revitalizador de una forma de pensar y sentir de la Antigüedad en el siglo XX, Como él, Benjamín también se retrotrajo al pasado renacentista y barroco para explicar su teoría de la alegoría y de su presente.

Pero los usos más o menos contemporáneos de este tipo de imagen no concluyen en el aspecto de propaganda política. Aunque en buena medida en los dos últimos siglos ya no se utilizan tanto las viejas personificaciones de la Justicia, el Valor, la Ciencia y demás —aunque ante los palacios de justicia sigan ubicándose estatuas de mujeres con balanzas—, el uso de la alegoría no ha desaparecido; al contrario, ha adoptado nuevas vestiduras.

³¹⁰ Flor, 1995, pp. 364-366.

Un caso ejemplar por su innovación se encuentra en el cine de David Lynch, como en *Carretera Perdida* (*Lost Highway*, David Lynch, 1997) o en Andrei Tarkovski, con los personajes del Escritor, el Científico y el guía místico [en *Stalker*](#) (Andrei Tarkovski, 1979), con una división de un carácter que toma mucho de Dostoievski, por ejemplo los tres hijos que protagonizan *Los hermanos Karamazov*, o el hombre espiritual y manso frente al colérico y vitalista de *El idiota*; ambos directores a menudo disponen de personajes o situación con sentido alegórico aunque huyan de los modelos tradicionales.

Concluida la breve descripción de la imagen alegórica, pasaremos a la jeroglífica y a la emblemática, dos modelos a los que dedicaremos los dos próximos apartados.

2.1 Taxonomía de la imagen sagrada. 2.1.3 La imagen jeroglífica

En este apartado no profundizaremos en los jeroglíficos en sí, ni en las diversas lenguas construidas con ideogramas —asuntos apasionantes, no cabe duda—, sino en su práctica dentro de los cauces herméticos durante el XVI y XVII, cómo generaciones de teóricos y artistas de sensibilidad metafísica han pensado en la imagen en términos de lenguaje sagrado no verbal.

Durante siglos la imagen de los jeroglíficos fascinó al ser humano. ¿Qué significaría aquel código visual? En el Renacimiento, se sobrepasó el hechizo para dar con una obsesión, todavía más intensa en los herméticos, quienes, según se propuso en el capítulo sobre hermetismo, sentían que sus raíces se hallaban en la cultura egipcia faraónica. Ello acarreó un gran esfuerzo por intentar desentrañar los conocimientos sagrados que, intuían, se ocultaban en la escritura jeroglífica, una escritura hecha de imágenes.

Un episodio del clásico teatral isabelino de Ben Jonson *El alquimista* ejemplifica su manera de entender la escritura jeroglífica: el alquimista estafador que protagoniza la obra se escuda en los jeroglíficos para justificar sus artimañas: «¿Acaso los egipcios no resguardaron su sabiduría en signos místicos?»³¹¹. De hecho, la lengua por imágenes es un motivo recurrente de la obra y de las triquiñuelas del alquimista: le explica a uno de sus clientes, un joven que quiere aprender el arte de ser duelista, que le enseñará cómo hacerlo gracias a diversos sistemas, entre los que se incluye un «un método cifrado en dibujos»³¹².

³¹¹ Jonson, 1983 [1610, 1612], p. 76.

³¹² Jonson, 1983 [1610, 1612], p. 124.

El sentido de la escritura egipcia se perdió durante siglos. Pese a ya estar en desuso centurias atrás, la última inscripción de la que se tiene constancia fehaciente se produjo hacia el 400 d.C.; entre ese momento y cuando Champollion dio con la clave para su lectura —1822— pasaron cerca de mil quinientos años; durante ese periodo, apenas se conocía el significado de aquellas extrañas figuras, a excepción de algunas palabras recogidas por Heródoto, por Diodoro Sículo, por Plutarco o por Horapollo³¹³.

La emblemática se inspiró en el sentido de los jeroglíficos, tal y como eran concebidos en la época (y en los siglos precedentes): con una gran dosis de ingenuidad, expectativas tan altas que explicaban poco menos que el sentido último de la vida, de ahí su significado etimológico de lengua sagrada, obviando el origen contable de la escritura, utilizada generalmente en sus orígenes por necesidades comerciales o medio de propaganda del poderoso. Como en el caso del hermetismo, los mitos se confundieron con las leyendas y estas con los hechos fehacientes, en un batiburrillo que puede no ser científico pero que resulta apasionante. Por ejemplo, Maier calificó de jeroglíficos a sus emblemas de *La fuga de Atalanta*³¹⁴.

En el libro de emblemas de Alciato encontramos varios ejemplos de cómo influyeron los jeroglíficos en las imágenes del Renacimiento, en lo que puede llamarse jeroglífico humanista. Tomaremos uno de sus emblemas, el CXVIII en representación de muchos otros:



Alciato, *Emblematum liber*, «emblema CXVIII: La fortuna es compañera de la virtud», 1531

³¹³ John Scarborough, «Hermetic and Related Texts in Classical Antiquity», en Merkel y Debus, 1988, pp. 19-44, pp. 31-32; Mellén, 2016b, p. 13; Gómez de Liaño, 1992, pp. 448-452. Horapollo tiende en sus protoemblemas a lo hermético: Flor, 1995, p. 345.

³¹⁴ Joscelyn Godwin, «Introducción», en Maier 2007 [1617], pp. 9-59, p. 44.

En él, Alciato unió los atributos de Mercurio —caduceo, alas en el sombrero y en los pies— con las cornucopias de la cabra Amaltea. El sentido es que las personas con sabiduría, mente poderosa, hermética y facultada para la hermenéutica, personas dotadas de elocuencia, alcanzarán los cuernos de la abundancia de la Fortuna, es decir, se verán favorecidos por ella, como enfatiza en la glosa en latín³¹⁵.

La búsqueda de un conocimiento sagrado expresado visualmente derivó en una gran investigación respecto a la imagen, así como un tipo de imagen inspirada en lo que creían ver en los ideogramas egipcios. La imagen jeroglífica muchas veces tenía carácter de *ludibrium*, de enigma renacentista, en ocasiones de carácter intelectual. Ya Pico della Mirandola había apuntado a la utilización del enigma como medio predilecto de velar revelaciones en ciertas doctrinas religiosas y corrientes esotérico-filosóficas³¹⁶. La imagen, aún más la jeroglífica, contiene ideas que se difunden gracias a ella. Constituye en expresión de Gómez de Liaño un «depósito material de contenidos intelectuales»³¹⁷.

Los siglos XV, XVI y principios del XVII se caracterizaron por su gusto por el enigma y por la inclinación a buscar significados ocultos³¹⁸ en las cosas, normalmente en razonamientos llenos de complejidad. Incluso aristotélicos renacentistas como Ripa remontaban su estudio de las imágenes alegóricas al antiguo Egipto, además de a Pitágoras y a Platón³¹⁹. Saber leer en la naturaleza los signos y los símbolos no pertenecía únicamente al sabio en sentido hermético; existía el mismo anhelo respecto al cristiano, incluso en el Barroco (o tal vez especialmente en él); el sabio cristiano proyectaba una mirada simbólica sobre la naturaleza y una alegórica para entender la historia³²⁰. La imagen toma valores de arquetipo platónico, con un aura que puede comunicar su poder y que está connotada de misterio³²¹, en lo que podríamos llamar una imagen enigmática de gran influencia por ejemplo en el Surrealismo. Y eso que, según los editores y

³¹⁵ Alciato, 1993 [1531], pp. 156-157.

³¹⁶ José Julio García Arranz, «La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones», en Bernat Vistarini; Cull (eds.), 2002, pp. 229-256, p. 234. Sin embargo, Bruno apunta que si lo llamamos enigma se debe en realidad a la ignorancia o a que no estamos suficientemente familiarizados con lo mágico: Bruno, 1998, p. 115.

³¹⁷ Gómez de Liaño, 1992, p. 197.

³¹⁸ Aurora Egido, «Prólogo», en Alciato, 1993 [1531], pp. 7-18, p. 7. Joshua Levi Ian Gentzke, «Imagining the Image of God: Corporeal Envisioning in the Theosophy of Jacob Böhme», en Forshaw (ed.), 2017, pp. 103-129, p. 124.

³¹⁹ Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 144.

³²⁰ Flor, 2012, p. 78.

³²¹ Flor, 1995, p. 136

traductores del *Isis y Osiris* de Plutarco, Pordomingo Pardo y Fernández Delgado, solo los logogramas y los determinativos poseían tal valor simbólico en la escritura egipcia³²².

El misterio concentra la relación humana con lo numinoso, que por constitución escapa al entendimiento humano. En su idea del teatro de la memoria, el hermético-neoplatónico renacentista Giulio Camillo sostiene directamente que «no se debe hablar públicamente de las cosas de Dios más que con enigmas»³²³. Un jeroglífico sagrado o mítico se consideraba una transmisión directa desde el mundo de lo numinoso, aunque muchos de ellos derivaron más bien hacia el juego intelectual o la simple ocurrencia con carácter jocoso. Es frecuente en el arte sagrado de diversas tradiciones cumplir con lo observado por el Pseudo Dionisio el Areopagita, para quien los sabios que se ocupan de estas cuestiones prefieren comunicarse el conocimiento por símbolos en apariencia incongruentes, para que no resulte sencillo acceder a sus misterios³²⁴. Otro pensador platónico, Plutarco, incidía en las mismas ideas siglos antes, cuando indicó en su *Isis y Osiris* que la filosofía egipcia agazapa su saber «en mitos y palabras que contienen oscuros reflejos y transparencias de la verdad (...) como si su teología contuviera una sabiduría enigmática»³²⁵.

Se especulaba con una posible lengua de los dioses con el mito de Babel y con Egipto, como ya se ha apuntado en la teoría general de la imagen; los jeroglíficos egipcios transmitirían saber ancestral difundido de manera encubierta por fábulas y por mitos³²⁶. Khunrath, uno de los autores de [libros de grabados herméticos](#) más importantes del XVII, vinculó el uso de los jeroglíficos para esa especie de oxímoron que resulta ocultar y al tiempo transmitir la sabiduría egipcia, con el uso de imágenes en los grabados por los magos herméticos del XVII con los que representar los misterios divinos³²⁷.

Jeroglífico egipcio, pero también el hebreo como lengua sagrada, ya que por entonces, también la lengua hebrea podía conceptualizarse de esa manera sacra. Cornelio Agrippa hace una lectura divina del alfabeto hebreo, con doce letras simples, que corresponden a los doce signos zodiacales, siete dobles, como los siete planetas de la cosmología clásica —los cinco descubiertos por entonces, más el sol y la luna—, y tres que servían como equivalentes a los elementos, ya que el cuarto, el aire, servía como argamasa para ligar a

³²² Plutarco, 1995, p. 75, n. 49.

³²³ Camillo, 2006, p. 47.

³²⁴ *Sobre la jerarquía celestial*, II, 5, en Pseudo Dionisio, 1990, pp. 129-131.

³²⁵ *Isis y Osiris* 354BC, en Plutarco, 1995, p. 73.

³²⁶ Gómez de Liaño, 1992, cap. 11; Arola, 1999, 20-23; Arola, 2008, p. 381.

³²⁷ Recogido en Arola, 2002, p. 268.

los otros tres, según clarifica Agrippa. A partir de esas piezas puede nombrarse a todas las cosas, con las letras y palabras como instrumentos, portadoras de la esencia de las cosas³²⁸. Desde Giovanni Pico della Mirandola, el hebreo y la cábala se mezclaron con lo hermético, como en Agrippa, Paracelso o más adelante el propio Khunrath y Fludd.

Retornando a los jeroglíficos egipcios, ese intento de lectura estaba a menudo marcadas por las teorías más fantasiosas y no por la veracidad científica³²⁹. Un caso paradigmático en ese sentido serían las abstrusas explicaciones dadas por Athanasius Kircher sobre la escritura egipcia; Kircher resulta una figura contestada. Aunque según Thomas Leinkarf se le enjuicia de manera maniquea: algunos lo desprecian como mago y místico, mientras que otros lo admiran por su versatilidad y logros académicos, el estudioso de la corriente hermética Carlos Gilly lo refuta y sitúa la personalidad de Kircher:

Kircher has never been condemned as a magus, because he wasn't one; nor has he ever been condemned as a mystic, because he wasn't that, Esther; but he has on the other had been condemned as a 'charlatan' (Champollion, Ermann), a 'universal Scribbler and Rhapsodist' (John Webster), a mere juggler with words (...) and finally an 'infamis plagiarius', as one of his Catholic collaborators in Rome, Martin Antonio von Gebhardt, called him when he transcribed his works in 1667³³⁰.

El jesuita es una figura que tiene mucho más que ver con las necesidades de la Contrarreforma que con el hermetismo o el Renacimiento.

En cualquier caso, la recuperación intuitiva del valor de los jeroglíficos y su desciframiento intuitivo evidencian el incremento en la atención prestada a la lengua de las imágenes³³¹. Comparte con ellos el constituir un lenguaje ideográfico basado en las imágenes, de sentido enigmático y con fines didáctico-morales³³²; de hecho, a menudo se hace difícil delimitar la imagen jeroglífica respecto a lo emblemático o a las empresas³³³,

³²⁸ *Magia natural* LXXIV, Agrippa, 1992 [1531], pp. 272-273.

³²⁹ Gómez de Liaño, 1992, p. 454 y ss.

³³⁰ Carlos Gilly, «Hermetism for tourists: Athanasius Kircher makes a museum piece out of Hermes», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 498-508, p. 502. Traducción propia: «Kircher nunca ha sido condenado como mago porque él no lo fue; ni ha sido condenado como místico porque tampoco lo fue, Esther; pero por otra parte él sí ha sido acusado de charlatán (Champollion, Ermann), de escritorzuelo y rapsoda (John Webster), un mero juglar con sus palabras (...) y finalmente un "infamis plagiarius", como le llamó Martin Antonio von Gebhardt, uno de sus colaboradores católicos en Roma cuando transcribió sus trabajos en 1667».

³³¹ Gómez de Liaño, 1992, p. 196.

³³² José Julio Arranza, «La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones», en Bernat Vistarini y Cull (eds.), 2002, pp. 229-256, p. 235-236.

³³³ José Julio Arranza, «La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones», en Bernat Vistarini y Cull (eds.), 2002, pp. 229-256, p. 229 y ss.

dado que mantienen muchos puntos en común y que ya en la época no se los definía con precisión; en cualquier caso, la imagen jeroglífica experimentó una evolución similar a los emblemas; como le sucedió a ellos, del sello hermético pasó a tener un contenido político o doctrinario, generalmente concerniente a la moral de los diversas tendencias cristianas³³⁴.

La predilección por el uso de un lenguaje enigmático y el simbolismo recibió las acometidas del pensamiento proto-ilustrado e ilustrado. Fue criticada por ejemplo por Heumann en su *Acta Philosophorum*, publicada de forma periódica de 1715 a 1727, dedicada a la historia de la filosofía, y uno de los proyectos que puso las bases para la Ilustración, en una prueba del cambio de mentalidad que estaba aconteciendo. Para Heumann la verdadera filosofía trae la luz, mientras que la pseudofilosofía de lo hermético-neoplatónico opta por la oscuridad de lo simbólico³³⁵.

Después de esa época, su forma de comunicar conocimiento ha seguido atrayendo a artistas con una sensibilidad proclive a lo hermético-neoplatónico-mágico. En sus escritos sobre el sentido del arte y el cine, el director Andrei Tarkovski liga al arte con la gnosis; aunque esté vinculado al conocimiento, también lo está a la gnosis, ya que la forma de atesorarlo no está basada en secuencias lógicas de razonamientos cada vez más próximas a la verdad, sino a la creación de una imagen absoluta del mundo, un absoluto expresado mediante una limitación (lo espiritual por lo material, lo infinito por lo finito) que establece «un jeroglífico de la verdad absoluta»³³⁶. En su opinión, el artista tiene que pensar en imágenes, no en juicios lógicos³³⁷.

Y aún en las vanguardias, ¿no es la construcción jeroglífica lo que se halla tras el complejo código concepto-visual de un Torres-García? Aunque en sus obras hay mucho del arte mal llamado primitivo, del egipcio, del arcaico griego o del precolombino, sus formas se adentran en otros territorios; el artista no quería hacer un arte imitativo sino inspirarse en el espíritu que creó aquellas formas³³⁸. En lugar de imitar la naturaleza al copiarla, quiso crear una imagen de ella.

³³⁴ Flor, 1995, p. 54

³³⁵ Hanegraaff, 2012, pp. 131-137.

³³⁶ Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 1991 [1986], p. 61.

³³⁷ *Ibidem.*, p. 70.

³³⁸ Marisa García Vergara, «La cuadratura del círculo», en Doménech Tomàs, Yvars et altri, 2007, pp. 31-56, p. 34.



Torres-García, *Arte universal*, 1943

Con todo, en su teoría estética, el Arte Constructivo Universal, el pintor uruguayo-catalán no rehuyó también lo imitativo; intentó unir tres nudos conceptuales: el ideal platónico del arte sereno y equilibrado, la tradición renacentista imitativa, inexcusable en la cultura europea, dado su peso en la misma, y la realidad vanguardista de su tiempo; en algunos periodos de su trayectoria, sus obras y en su teoría se funden esos tres niveles³³⁹.

El artista estimaba que el lenguaje simbólico era el más profundo que pudiera expresar el arte; abogó explícitamente por pasar del símbolo intelectual al mágico³⁴⁰, en cualquier caso, una forma de pensar simbólica, diferente tanto al pensamiento lógico verbal de las estructuras lógicas como al científico de las fórmulas matemáticas. Algunas composiciones con símbolos; otras, en cambio, exploran aquellas cuestiones más estructurales y con colores, obras que denotan un interés por las formas geométricas y la numerología, especialmente por la sucesión de Fibonacci, que utiliza a menudo; en sus obras [de finales de los años veinte](#) y los años treinta investigó cuestiones parecidas a Mondrian o van Doesburg. Para él, las estructuras poseían una energía propia que se transmitía a la obra. Y también se sirvió del concepto de estructura pero para analizar los motivos iconográficos que se repiten en tantas culturas y tiempos históricos, como en su

³³⁹ Marisa García Vergara, «La cuadratura del círculo», en Doménech Tomàs, Yvars et altri, 2007, pp. 31-56, p. 35.

³⁴⁰ Marc Doménech Tomas, «Torres-García: Darrere la màscara constructiva», en Doménech Tomàs, Yvars et altri, 2007, pp. 7-18, p. 12.

libro *Estructura*, en el que propuso un trabajo con los modelos visuales similar al *Atlas Mnemosyne* de Warburg.

Con su arte de síntesis quiso unir tendencias aparentemente contrapuestas en la que aquello pretendidamente «primitivo», lo andino, lo melanesio, lo caldeo, o incluso anterior, podían darse la mano con Mondrian. Un arte que pudiese profundizar en lo arquetípico accesible por cualquier individuo o cultura, en lo que Jung denominó el inconsciente colectivo³⁴¹.

La sintaxis de Torres-García y su creación se llenan de contenido mágico-hermético, ya que ese era uno de los depósitos de conocimiento de los que más bebió. Pese a no pertenecer de manera decidida a ningún grupo esotérico, sí que su imaginario y sus teorías se sustentan en la tradición neoplatónica ocultista, o cuanto menos está claramente influido por ellas.

Torres García también emuló el modelo artístico del cuaderno (o libro de grabados) en el que se compatibiliza la información gráfica, visual, con la textual. En su libro *La tradición del hombre abstracto*, además de en otras obras similares, Torres-García expone su versión de las uniones emblemáticas de texto e imagen. Se trata de un cuaderno en el que se aúnan las imágenes características constructivas del autor con frases intercaladas o páginas enteramente ocupadas por ellas, como en los libros de grabados de alquimia o en William Blake.

En *La tradición del hombre abstracto* reflexiona sobre esa manera de entender el arte, de una abstracción simbólica que es al mismo tiempo universal —o al menos pretende serlo— pero sin dejar de ser tremendamente personal. Por la abstracción simbólica puede accederse al Hombre Universal, en el que se hallan todas las culturas, todos los arquetipos, manifestaciones de un espíritu Uno. Ese hombre es el de: «*tots els temps: al costat del prehistòric, del primitiu, de l'asteca i l'inca, al costat de l'egipci i el grec —a l'Edat Mitjana allí era*»³⁴². A este tipo de obra icónico-textual se dedicará el próximo apartado, sobre los emblemas.

³⁴¹ Mario H. Gradowczyk, «Torres-García i les seves estratègies entorn d'allò primitiu», en Doménech Tomàs, Yvars et altri, 2007, pp. 57-68, p. 61. C.G. Jung, visualizaba el inconsciente como un tapiz de imágenes. Según proponía, para esclarecer la vida psíquica debemos aprender esa lengua ancestral del tapiz de imágenes. Seguimos en esto la reflexión de Gómez de Liaño en Gómez de Liaño, 1992, p. 249.

³⁴² Traducción propia: «todos los tiempos: al lado del prehistórico, del primitivo, del azteca y del inca, al lado del egipcio y el griego —en la Edad Media allí estaba», recogido en Mario H. Gradowczyk, «Torres-García i les seves estratègies entorn d'allò primitiu», en Doménech Tomàs, Yvars et altri, 2007, pp. 57-68, p. 65.



Torres-García, Portada de *La tradición del hombre abstracto*, 1938

Y todavía en otro registro, el cómic, *La tendencia hermética* al pensamiento jeroglífico tiene actuales versiones tan innovadoras como el cómic *Promethea*, guionizado por Alan Moore. En su último número, el 32, la protagonista afirma que el hecho de que esté comunicándose mediante un cómic resulta apropiado, ya que los ideogramas y las narraciones por imágenes fueron el lenguaje escrito primigenio. Un cómic combina la forma de atesorar conocimiento del hemisferio cerebral izquierdo, verbal, y el derecho, preverbal o por imágenes³⁴³. El [cómic](#) es un ejemplo actual de cómo combinar magistralmente información verbal y visual para comunicar conocimiento.

2.1 Taxonomía de la imagen sagrada. 2.1.4 La imagen emblemática

Como cuarto y último tipo de imagen relevante para nuestro propósito, analizaremos ahora brevemente la imagen emblemática, introducida con la obra de Torres-García, y de la que previamente se han visto ejemplos en el corpus alquímico y en William Blake; se

³⁴³ Moore; Williams III, 2008 [2003-2005], el cómic no tiene números de página. Alan Moore conoce muy bien la tradición hermética y es capaz de plasmarlos en sus obras, como han estudiado recientemente Wouter Hanegraaff en «Alan Moore's Promethea: Countercultural Gnosis and the End of the World», o Carlos Sánchez en «La recepción del *Corpus Hermeticum* en *Promethea* de Alan Moore».

trata de un tipo de imagen que tiene su momento de esplendor en los siglos XVI y XVII, que pareció desaparecer desde entonces, pero que está viviendo una segunda juventud gracias a las necesidades del liberalismo, la sociedad capitalista, la cultura en su fase de masas y la publicidad, esencial para lubricar los engranajes de los otros tres factores. Entre todos los tipos de imagen —simbólica, alegórica, jeroglífica...— probablemente sea la emblemática la que más cercana resulte a la imagen publicitaria, dada su combinación de imagen y texto, con su cualidad logo-icónica³⁴⁴.

La emblemática constituye un fenómeno cultural mixto icónico-textual —también denominado logoicónico—, en la que operan dos códigos: el icónico y el lingüístico, unas imágenes que frecuentemente iban acompañadas de dichos y proverbios, para públicos cultos³⁴⁵. En esta forma de arte, había un predominio de lo lingüístico, dado el tipo de culturas en el que vivió su época de esplendor, culturas insertas en el giro lingüístico del discurso cultural —mientras la sociedad contemporánea vive en un giro visual.

El emblema rompe con la tradición visual occidental de delimitar y distanciar el objeto artístico plástico de aquel otro textual, aún más como fuente de conocimiento entre el público ilustrado —entre el indocto, como ya se ha comprobado, la imagen siempre tuvo mucho más valor para difundir ideas. En esta forma gráfica, la imagen, *phantasmata*, tiende a una ambigüedad de posibles sentidos que lo verbal inscribe en las filacterias o similares; lo verbal sirve para concretar, aclarar, significar³⁴⁶.

Fenómenos con muchas concomitancias, en muchas ocasiones simultáneos, como ya hemos visto en el apartado anterior, emblemas y jeroglíficos tienen algunas diferencias que permiten separarlos; Fernando R. de la Flor comenta tres divergencias entre ambos: el mote del emblema tiene que estar conectado con la figura, declarándola; además, el emblema es un género completamente serio, sin dar lugar a burlas, como sí sucede en el jeroglífico —entendido a la manera hermética—; en tercer lugar, el emblema en realidad son los versos del conjunto icónico-verbal, mientras que el jeroglífico no los lleva, o cuanto menos carecen de complejidad³⁴⁷.

Pese a que el momento de mayor éxito de los emblemas se dio sobre todo en el siglo XVI, hallamos sus orígenes no en el Renacimiento sino en ciertos manuscritos iluminados de la Edad Media o también en las fórmulas heráldicas³⁴⁸, e incluso en ciertas fórmulas

³⁴⁴ Emblema como origen de la publicidad, entre otros autores, Mellén, 2016, p. 161.

³⁴⁵ Flor, 1995, p. 22; Ginzburg, 1989 [1986], p. 98.

³⁴⁶ Flor, 1995, p. 322.

³⁴⁷ Flor, 1995, p. 55

³⁴⁸ Flor, 1995, p. 35

de la Antigüedad de la representación mitológica. Fueron fruto de la investigación en el fértil campo nuevos lenguajes de la imagen, como los jeroglíficos egipcios, las medallas conmemorativas, la heráldica, las empresas y otros, fundidos todos ellos en el crisol del emblema³⁴⁹. Dotaron de un sentido simbólico más profundo esos grupos figurativos ya consolidados³⁵⁰.

Un tratadista del Renacimiento, el obispo Paolo Giovio, teorizó las cinco características constituyentes que obligatoriamente debe poseer un emblema para serlo: para comenzar, ha de tener una proporción adecuada entre el lema y la figura; en segundo lugar, situarse en una equidistancia entre el sentido diáfano y el excesivamente oscuro; en tercero, el dibujo ha de ofrecer una vista interesante; como cuarto aspecto, si se trata de una empresa, esta no puede incluir ninguna figura, ya que esa es la principal diferencia entre empresa y emblema; para concluir, que el *motto* o lema aparezca escrito en una lengua que no sea la nativa del creador del emblema, con el fin de ser más breve y más directo³⁵¹.

Emblematum liber de Alciato constituye la primera gran obra y la emblemática de esta práctica artística para la mayor parte de autores, sin duda el libro más influyente entre todos ellos; gracias a ese libro la creación de emblemas se puso de moda a mediados del XVI. Su colosal éxito se vio refrendado por más de un centenar de ediciones, publicadas en diversos idiomas. Con todo, el hallazgo cabe imputárselo al editor Steiner, que *motu proprio* incluyó imágenes en un texto en el que Alciato traducía epigramas del griego, al que añadió sentencias propias. Dado el éxito de la incorporación de material visual efectuada por editor Steiner, este se puso en contacto con Alciato para preparar una edición conjunta con el escritor³⁵².

Además de la obra de Alciato, los tratados herméticos del Renacimiento difundieron la emblemática en España —y en otros países—; obras como la *Poliphili Hipnerotomachi*, de F. Colonna —sobre la que nos detenemos en el capítulo a propósito de los sueños—, o la *Hieroglyphica* de Horapollon —obra de la Antigüedad tardía pero descubierta a principios del XV, difundida en España más o menos cuando el

³⁴⁹ Aurora Egido, «Prólogo», en Alciato, 1993 [1531], pp. 7-18, p. 8.

³⁵⁰ Flor, 1995, p. 105

³⁵¹ Giovio, 1863 [1559], p. 4-5.. En las empresas solo hay lema y *pictura*, sin epigrama Mellén, 2016b, p. 13.

³⁵² Mellén, 2016b, pp. 9-10.

*Emblematum liber*³⁵³—, publicados en un arco temporal de pocas décadas entre principios y mediados el XVI.

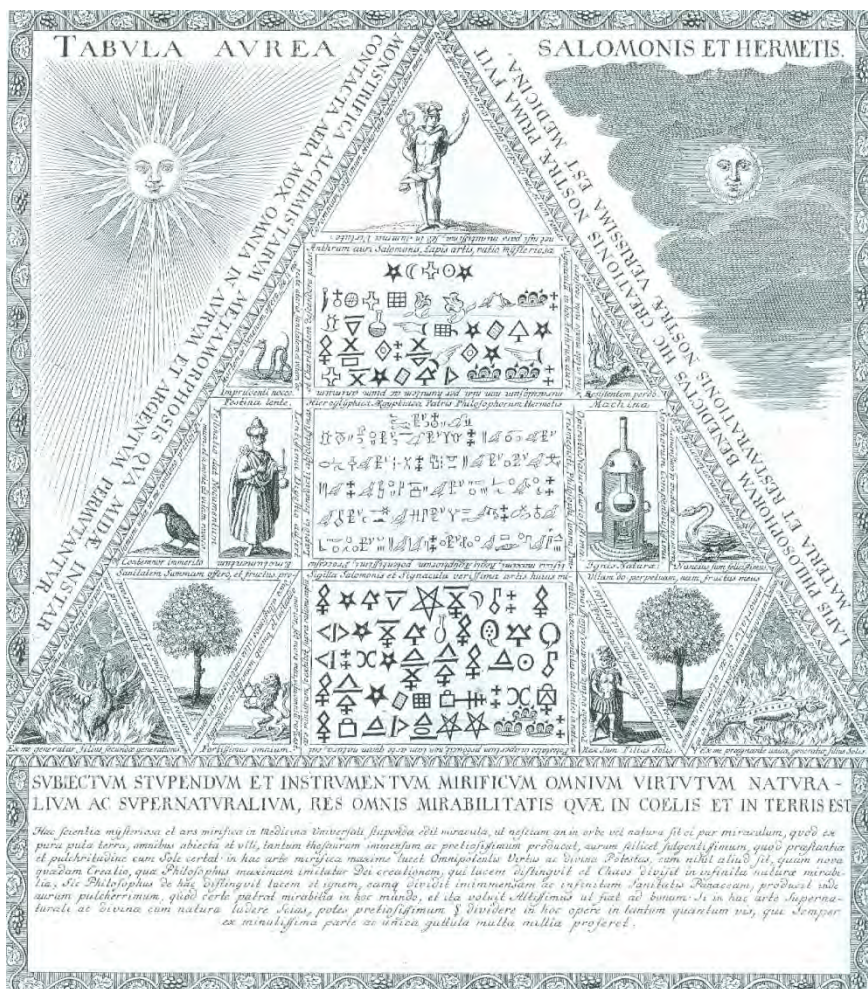
Giordano Bruno pensaba que la comunicación con los dioses se producía con la lengua adecuada, la basada en imágenes, y todavía precisaba más, «en concreto, en imágenes de tipo emblemático»³⁵⁴. Muchos de los libros de alquimia, material básico de análisis en la tesis, resultan ejemplos posibles de ese lenguaje de las imágenes que vivió uno de sus episodios más remarcable a finales del XVI y principios del XVII; sobre ello se profundizará aún más en el capítulo sobre la Gran Obra. «Los grabados herméticos constituían en sí mismos un lenguaje autónomo puesto que los editores no vacilaban en presentarlos en textos cuya única relación con ellos era la de la alquimia. Esto nos prueba hasta qué punto el alquimista pensaba en imágenes»³⁵⁵.

Un ejemplo entre muchos de magnífico uso hermético-alquímico de la imagen que la une con texto lo hallamos en la anónima *Tabula Aurea Salomonis et Hermetis*, publicada en 1739, que aunque es en un siglo y medio posterior a la gran época de los emblemas hermético-alquímicos, nos sirve mejor que otras obras más célebres ya que casi posee todas las características ya referidas en este capítulo. Forma parte de la imagen emblemática al cumplir con el carácter logo-icónico. Posee diversas imágenes alegóricas referidas a pasos o logros de la alquimia, el título en la parte superior, que no es propiamente un *motto* pero que enuncia a la perfección cuál es su ámbito cultural. Tiene un aire a jeroglífico que evidencia la admiración por Egipto. Por último, multitud de sentencias aclaratorias se distribuyen por el conjunto.

³⁵³ Generalmente, se concede mucha importancia al redescubrimiento de Horapollo (*cf.*: Mellén, 2016, pp. 148-150), aunque para Charles Dempsey se ha exagerado el valor de esa recuperación: Charles Dempsey, «Renaissance Hieroglyphic Studies and Gentile Bellini's *Saint Mark Preaching in Alexandria*», en Merkel y Debus (eds.), 1988, pp. 342-365, p. 342. Sobre la historia del emblema, véase el resumen de Isabel Mellén, en Mellén, 2016, pp. 145-163.

³⁵⁴ Gómez de Liaño, 1992, p. 242

³⁵⁵ Lenep, 1978 [1966], p. 125



Anónimo, *Tabula Aurea Salomonis et Hermetis*, 1739

La *Tabula Aurea Salomonis et Hermetis* explica los maravillosos cambios que producirá la alquimia en el adepto, que si lo comprende bien obtendrá la piedra filosofal, gracias a la cual el adepto podrá convertir todo en oro o plata —sea metafórico, sea literal—, como Midas. Combina imágenes del campo alquímico como el horno, la salamandra o el fénix con inscripciones de Dios en latín, jeroglíficos o símbolos mágicos, un conjunto preciosista coronado por una representación de Hermes. El emblema incorpora letras en lengua mágica³⁵⁶.

Cada una de las imágenes simboliza un aspecto de la alquimia, lo que se corrobora en las inscripciones. Por ejemplo, con la serpiente, Azoth, se aludiría a la potencia de la alquimia, con su capacidad tanto para envenenar al imprudente como para sanar al adepto; el Azoth encubre a menudo el objetivo de la investigación, alfa y omega de la pesquisa;

³⁵⁶ En la novela *Jonathan Strange y el señor Norrell* el Rey Cuervo crea una lengua personal con la que comunicar sus pensamientos, que sería una versión de la lengua de magos Clarke, 2006 [2004], p. 324.

de hecho, Azoth deriva del árabe *al-za'buq*, o el mercurio; el dragón indicaría el azufre; el cuervo equivaldría a la *nigredo*, putrefacción; el pelícano se referiría a la fase de *albedo*; el fénix señalaría una consolidación después de la putrefacción. Y así con el resto de figuras del emblema³⁵⁷.

Pero a pesar de que el género de los emblemas empezó con aires enigmáticos, pronto derivó hacia formas doctrinarias, de sentido diáfano para ser comprendidas rápidamente³⁵⁸. Si nos ceñimos a España, la producción emblemática se concentró en una exposición de la doctrina y la moral contrarreformista³⁵⁹. La producción emblemática que tan exitosa fue durante dos siglos fue desapareciendo en las primeras décadas del XVIII, dados los cambios filosóficos y estéticos de la época y la pérdida de interés por un lenguaje universal, por el mito de Babel, y el resto de ideas asociadas a la imagen como fundamento último de la comunicación o de base de una lengua universal³⁶⁰.

Otro ejemplo se encuentra en la obra de Robert Fludd *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*; el hermético antecede cada capítulo de una explicación visual de lo que seguirá mediante un dibujo grabado, un grabado que funciona como índice visual y como resumen de la esencia; coloca cuatro de esa manera, uno en la primera página, otro en un desplegable justo a continuación, ambos grabados como resúmenes de todo aquello que existe y de cuál es su orden; luego coloca otro delante del primer tratado, sobre lo cósmico, para más adelante añadir otro más antecediendo el segundo tratado, con las artes vinculadas al dominio de la aritmética.

³⁵⁷ Para una explicación detallada del mismo, véase Thomas Hofmeier, “Exotic variations of the Tabula smaragdina,” in *Magic, Alchemy and Science 15th-18th centuries. The influence of Hermes Trismegistus. Vol. 1*, eds. Carlos Gilly and Cij van Heertum Firenze: Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia / Biblioteca Philosophica Hermetica, Amsterdam, 2002), 540-562, 551-554, o también el vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=JYSjBq3ulwY> [última consulta, 26-08-2015]

³⁵⁸ Flor, 1995, pp. 59-62

³⁵⁹ Flor, 1995, p. 59

³⁶⁰ Flor, 1995, p. 364



Robert Fludd, grabado de M. Merian, *Utriusque cosmi...*, 1617

El grabado realizado por Merian interesa especialmente por su explicación de un contenido mediante la disposición de imágenes. Se muestra una especie de diagrama en forma de *mandala* en el que se dibujan diversas técnicas a las que permite acceder el dominio aritmético, como la música, la astrología-astronomía, la geografía, la fabricación de relojes, la geomancia, la fabricación de maquinaria, la fortificación militar, la arquitectura, la agrimensura o la pintura. En el apartado dedicado a la pintura, aparecen algunos de los recursos habituales en el arte del Renacimiento para su estilo, como la utilización de instrumentos para crear sus perspectivas, cuadrículas para situar lo visible, y otros métodos. Pero junto a ello, lo fascinante es como se combina la información verbal con la visual, aprovechando las características de ambas: la primera para explicar detalladamente y de manera secuencial las ideas, la segunda para exhibir un rasgo de una manera explícita, tan representativa como icónica, y tremendamente condensada.

Hablando de Fludd, la emblemática también se vincula a las diversas artes de la memoria creadas a finales del XVI y principios del XVII; ambos, él igual que Bruno,

sintetizaron su dominio de la lengua por imágenes para nutrir la memoria gracias a técnicas de fortalecimiento:

Reviving this practice, Bruno adapted it to his magical projects. Taking the divine images from the Hermetic books, and fashioning his own talismans, he fixed these in his imagination, thus furnishing his inner world with a blueprint of the universe. In the process he believed he acquired magical powers enabling him to act upon the world³⁶¹.

A ese uso de la imagen con fines memorísticos se les dedicará el próximo apartado.

2.2 Imagen y memoria

¿Quién ha llegado al fondo de su memoria?³⁶²,

Según hemos ido viendo en los apartados anteriores de este capítulo, imagen, imaginación y memoria se han relacionado tradicionalmente³⁶³. Como en tantos otros asuntos, detallar las concepciones de la memoria o el arte de desarrollarla adecuadamente en sus múltiples variantes y épocas excede el marco del texto presente; antes de entrar en materia, conviene aclarar que, de entre formas y grados diversos de vincular imagen y memoria, nos concentraremos especialmente en aquellos con cierto parentesco con el horizonte cultural hermético-neoplatónico, sobre todo en Giordano Bruno o con Robert Fludd, por afinidad con el resto de esta investigación, sin que ello sea óbice para que demos alguna pincelada fuera de ese marco.

En la mitología griega la diosa que inspiraba los recuerdos era Mnemosina, madre de las nueve musas, o musa principal³⁶⁴, sin la cual el resto no existirían. Esta facultad se ha valorado especialmente en la teoría del arte, ya que es imprescindible para la generación de imágenes, sobre todo aquellas imaginativas. «A esta facultad, Polimnia/Mnemosyne, le está consagrado el recuerdo del pasado y, específicamente, el “arte” de configurar las imágenes mentales que a modo de símbolos lo contienen»³⁶⁵.

³⁶¹ Traducción propia: «Bruno recuperó esta práctica y la adaptó a sus proyectos mágicos. Tomando las imágenes divinas de los libros de hermetismo, y diseñando sus propios talismanes, fijó estos modelos en su imaginación, alimentando así su mundo interior con la huella del universo. En el proceso el creyó que adquiriría poderes mágicos que lo capacitaban para actuar sobre el mundo», Lachman, 2011, pos. 2963.

³⁶² Agustín, 1991, p. 402.

³⁶³ Vinatea Serrano, 2005, p. 371; sobre la fuerte orientación mnemónica de las imágenes: Flor, 1995, p. 137.

³⁶⁴ *Teogonía* 54-64 y 915-918, en Hesíodo, 1983, pp. 72-73 y 110; Snell, 2007 [1946], p. 84.

³⁶⁵ Flor, 1996, p. 114.

Mnemosina ha demostrado su afinidad con lo visual en muchos momentos de la historia; probablemente por ello Aby Warburg nombró a su atlas visual con su nombre, con la imagen que sirve para recordar unos rasgos culturales. Las imágenes fehacientes realizadas por manos de artistas dominadores de su técnica, pero también aquellas otras que están en las mentes, todas ellas guardan los trazos de una memoria que no es la personal, una memoria no limitada por los individuos, una memoria atemporal, en un tipo de imagen que Brea denomina *imago-materia*³⁶⁶.



G. de Chirico, *Las musas inquietantes*, 1925

La memoria facilita en la fase oral de comunicación del conocimiento la organización de la sociedad y el mantenimiento de una herencia cultural. De ahí la gran estima recibida en esa fase por los poetas épicos, aedos y bardos, depositarios de la fuerza impersonal del gran poema épico de una cultura, como Homero o Vyasa. En Grecia también el papel del *mnemon*, quien mantenía el fuego vivo del pasado para las decisiones de justicia.

En los mitos griegos, se asignó la creación del arte de la memoria a Simónides de Ceos, en una historia en la que Cástor y Pólux le recompensaron, salvándole del derrumbe de un techado que aplastó al resto de comensales a un banquete³⁶⁷. Gracias a su memoria fue capaz de recordar la posición de cada uno de los irreconocibles cadáveres. El episodio

³⁶⁶ Brea, 2010, 9-14.

³⁶⁷ Yates, 1974 [1966], pp. 13-16

enseñó a Simónides que para fortalecer la memoria era aconsejable imaginar lugares, unos espacios en los que colocar las imágenes.

Para los grupos religiosos místéricos griegos la memoria era una facultad de gran valor, puesto que permitía recordar aspectos de la vida en el mundo de ultratumba, del estado espiritual previo a la vida encarnado o de vidas pasadas, tal y como en el orfismo, pitagorismo y de ellas al platonismo. Así, el iniciado podía rememorar o meditar con su estancia en el reino inteligible o con la elección o no de las aguas del Leteo para olvidar:

4 [A 63]

A la izquierda de la mansión de Hades hallarás una fuente,
y junto a ella un blanco ciprés que se yergue altivo;
a esa fuente no te acerques ni lo más mínimo.
Encontrarás otra, de agua fresca que brota
del manantial de Mnemosine; y delante hay guardas.
Diles: Soy hija de la Tierra y del Cielo estrellado,
y mi estirpe es celeste; pero eso ya lo sabéis vosotros.
Vengo muerta de sed; dadme en seguida
El agua fresca que brota del manantial de Mnemosine.
y ellos te darán de beber de la fuente divina³⁶⁸.

Como expone el poema visionario órfico, el alma del fallecido puede beber de dos fuentes, una que comporta el olvido, con lo que se eliminan las experiencias vividas antes de reencarnar y empezar de nuevo, en un ciclo ilimitado; en la segunda opción, el conocedor de la doctrina sagrada de Orfeo bebe del agua de Mnemosyne, recuerda su vida pasada y el ser humano reconoce su origen divino³⁶⁹.

En la tradición griega Empédocles destaca como probablemente el primero de los hombres de saber enciclopédico —como mínimo de los que haya quedado constancia—, debido seguramente a su talento mnemotécnico. Ese talento para la rememoración le permitía acordarse de sus vidas pasadas para, por tanto, ser inmortal, cual salmón, al saltar por encima de las aguas del tiempo³⁷⁰.

En cuanto a Platón prestó mucha atención a este asunto, dada su formación pitagórica y su iniciación mística. En la epistemología platónica la rememoración, la anamnesis, hace que cualquier conocimiento de lo sagrado remita a un tiempo previo mítico, antes

³⁶⁸ Colli, 1995 [1977], p. 181

³⁶⁹ Colli, 1995 [1977], pp. 409-410, n. 4

³⁷⁰ Gómez de Liaño, 1992, p. 55

de la encarnación, con las almas puras girando, como se explica en el *Fedro*³⁷¹. Conocer es recordar para aquellas escuelas que parten de Platón en lo que concierne a esta faceta. Para el filósofo, la imagen funciona como un sello en cera:

Si queremos recordar algo que hayamos visto u oído o que hayamos pensado nosotros mismos, aplicando a esta cera las percepciones y pensamientos, los grabamos en ella, como [¿como?] si imprimiéramos el sello de un anillo. Lo que haya quedado grabado lo recordamos y lo sabemos en tanto que permanezca su imagen. Pero lo que se borre o no haya llegado a grabarse lo olvidamos y no lo sabemos³⁷².

Uno de los ejemplos de tal tendencia en los que prosiguieron con el legado de Platón se encuentra en Plotino, para quien el recuerdo le parecía una facultad anímica básica; cuando se fallece y el alma se libera de los condicionamientos corporales, recuerda los hechos no solo de su anterior vida sino de las pasadas. Como ya se indicó en el capítulo sobre la imaginación, para Plotino los objetos de la sensación quedan fijados como imágenes en la memoria; la memoria viene determinada por el talento que se tenga para retener dichas imágenes; Plotino llega a unir completamente ambas facultades, al afirmar que la memoria es propia de la imaginación y que el proceso de recordar se basa en las cosas imaginadas³⁷³.

Los grandes autores latinos de la mnemotecnica desarrollaron sus invenciones para mejorar el talento retórico. Tres fuentes clásicas nos informan de dichas artes en el mundo latino: el *De oratorie* de Cicerón, la *Institutio oratoria* de Quintiliano y la *Retórica a Herenio*. Un recurso ofrecido por los teóricos mnemotécnicos consistía en servirse de las analogías para crear imágenes de conceptos, de recuerdos, de ideas, para así fijarlos mejor en la mente; según reflexionó muchos siglos más adelante Iacobus Publicius en su *Oratoriae artis epitome*, editado en el 1482: «Las intenciones simples y espirituales se escapan fácilmente de la memoria a no ser que las vinculemos a similitudes corporales»³⁷⁴. Por ello, los estudios de retórica latinos plantearon un sistema de memorización por *loci et imagines* o por *locos et imagines*, ya que se puede encontrar

³⁷¹ *Fedro*, 247c-249b, en Platón, 1986, pp. 348-351.

³⁷² *Teeteto*, 191d, en Platón, 1988, p. 276.

³⁷³ *Enéada* IV 3, 27-29, en Plotino, 1985, pp. 365-369. Además, Plotino aconsejaba ejercitar la memoria, ya que se trata de una actividad que mejora con la práctica y estando más atento: *Enéada* IV 6, 3, en Plotino, 1985, pp. 480-483.

³⁷⁴ Recogido en Flor, 1996, p. 183, n. 25

según ambas fórmulas latinas, es decir, por lugares e imágenes. De ellos derivaron a los sistemas medievales y de ahí a los renacentistas herméticos.

Tomaremos uno de esos tratados de retórica clásica, la *Retórica a Herenio* para ver cómo funcionaba. En él tratado se propone ese método de basado en lugares e imágenes, por ejemplo, imaginar un espacio como una casa, trazar un recorrido, y colocar mentalmente en él lo que se quiera recordar, ligar por tanto lo mental con su imagen y con lo sensible³⁷⁵. Como constataremos, en alguna de estas técnicas se halla un fuerte contenido teatral. Se trata de memorizar un caso criminal, con un acusado de haber envenenado a una persona para cobrar la herencia; de hecho, la técnica era especialmente apreciada para las causas judiciales³⁷⁶.

El tratado aconseja visualizar el caso introduciéndolo en una estancia imaginaria, como *locus*. El centro de la habitación está iluminado con luz de mediodía ecuatorial. El acusado aparece como enfermo. A su lado está el fiscal con una copa en la mano —el veneno—, y los papeles de la acusación. Junto a ellos, un hombre con un carnero del que aprieta los testículos; este elemento cumple la función de extravagancia, aconsejable como táctica para atrapar la atención, ya que se recuerda con mayor facilidad lo grotesco o ridículo³⁷⁷, a la vez que posee un carácter simbólico: con los testículos se alude a la palabra latina *testes*, testigos, que resultan esenciales para esclarecer el crimen y para inculpar al envenenador. El teatro y lo insólito alimentan a la imaginación y esta a la memoria.

En la Edad Media dos autores cristianos con alguna conexión con la hermética, como Alberto Magno y Ramon Llull, continuaron el arte de la memoria en Europa. De hecho, por razones evidentes el sistema pedagógico medieval privilegiaba la memorización: el maestro recitaba y los alumnos memorizaban con ayudas musicales, canto y ritmo, así como, por supuesto, con ayudas visuales³⁷⁸. Además de *loci et imagines* el otro sistema de memoria por imágenes preconizaba usar la figura humana para superponer en sus diversas partes imágenes o letras, *loca corporalia*³⁷⁹.

Una de esas ayudas visuales era un recurso tradicional para reforzar la memoria al pronunciar algún discurso: las partes del discurso se metaforizaban en el dibujo de un

³⁷⁵ Gómez de Liaño, 1992, p. 117 y ss.

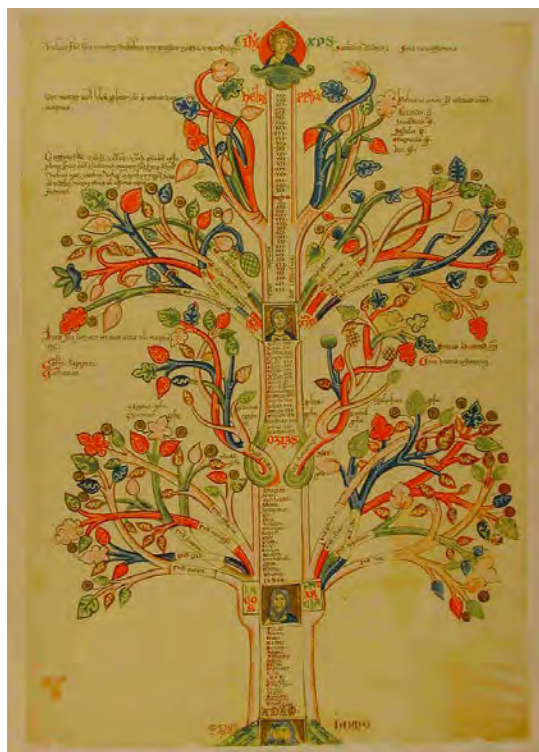
³⁷⁶ Luis Merino, «Retórica y memoria artificial: de la Antigüedad al Renacimiento», en Bernat Vistarini y Cull (eds.), 2002, pp. 387-400, p. 387 y ss.

³⁷⁷ Harpur, 2006 [2002], p. 325.

³⁷⁸ Acker, 1995, p. 413.

³⁷⁹ Acker, 1995, p. 404

árbol, con el tema en el tronco, principios y divisiones del asunto en las ramas, los ejemplos convertidos en hojas y para los frutos las intenciones, según el axioma medieval de *predicare est arborizare*, atribuido a Jacobus de Fusignano³⁸⁰. Desde el siglo X este tipo de árbol mnemotécnico se difundió en dibujos, manuscritos iluminados y posteriormente grabados. Puede encontrarse por ejemplo en Ramon Llull³⁸¹.



G. da Fiore, *Liber Figurarum*, tabla II códice Reggiano, s. XIII, árbol de la humanidad, de Adán a la II venida de Cristo, con fines mnemotécnicos.

Por su parte, el sistema por *loci et imagines* en la Antigüedad pasó a los diagramas gnósticos y hasta influir incluso en los *mandalas* tibetanos³⁸². En la India se encaraba la cuestión de una forma contradictoria: por un lado, se le otorgaba un gran valor para la difusión del conocimiento, por ejemplo para recordar sus poemas épicos como el *Mahabharata*, mucho más largo que los equivalentes griegos; sin embargo, su filosofía y su espiritualidad manifestaban reticencias ante ella. Las escuelas vedánticas y yóguicas pretenden emanciparse de su dominio, de las pautas trazadas en el subconsciente, *samskares*, o los *vasanas*, recuerdos subconscientes que influyen subliminalmente en la psique; uno de los fines de la práctica exigente de yoga ha de ser destruir los *vasanas*³⁸³.

³⁸⁰ Flor, 1995, p. 236

³⁸¹ Flor, 1995, pp. 125-130

³⁸² Vinatea Serrano, 2005, p. 10 y ss., siguiendo a las teorías de Gómez de Liaño.

³⁸³ Eliade, 2008 [1948], pp 52-57.

La gran ilusión del yo individual absoluto se manifiesta en el tiempo y domina al ser humano mediante la memoria subconsciente³⁸⁴, que es donde están grabadas las tendencias de carácter de varias vidas.

Según Faivre, muchos de los herméticos mostraron interés en la memoria precisamente por la singularidad contemplativa del movimiento, que postulaba una interiorización del mundo transmutado en la mente³⁸⁵. Una visión y una gnosis. En el *Corpus hermeticum* Tat le dice a Hermes: «Padre, veo al todo y a mí mismo en el pensamiento»³⁸⁶. El arte constituye uno de los instrumentos privilegiados para tal propósito, según se menciona en el *Corpus hermeticum*; el sentido del arte es precisamente establecer un memorial gracias al cual las generaciones futuras sabrán del artista: «inicia también su disolución en lo que le sobrevivirá: las grandes obras artísticas dignas de recuerdo que deja en pos de sí sobre la tierra»³⁸⁷.

Los grandes sistemizadores mnemotécnicos entre los herméticos renacentistas fueron Giordano Bruno, Giulio Camillo y Robert Fludd — especialmente Bruno, un pensador crucial en la segunda mitad del XVI—, quienes prosiguieron con el método por *loci et imagines*, pero a partir de Ramon Llull, con lo que se tornó mucho más complejo, con las combinaciones³⁸⁸.

El *Ars memoriae* quería «enseñar al hombre sobre *intelligibilia* por medio de *sensibilia*»³⁸⁹, algo quintaesencial de imágenes e imaginación de acuerdo con el hermetismo-neoplatonismo, según se ha repetido tantas veces en la tesis. Con su arte de la memoria los humanistas del XVI pensaban estar construyendo un alma artificial. En los mnemotécnicos alentaba una voluntad de construcción enciclopédica, un saber total o pansofía, para «almacenar eternamente la eterna naturaleza de las cosas»³⁹⁰, gracias a un lenguaje de universales que pudiese captar cualquier persona, sin limitaciones de idioma.

³⁸⁴ Eliade, 1999 [1955], p. 96

³⁸⁵ Antoine Faivre, «Introducción I», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 9-22, p. 17.

³⁸⁶ *Corpus hermeticum* XIII, 13, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 213.

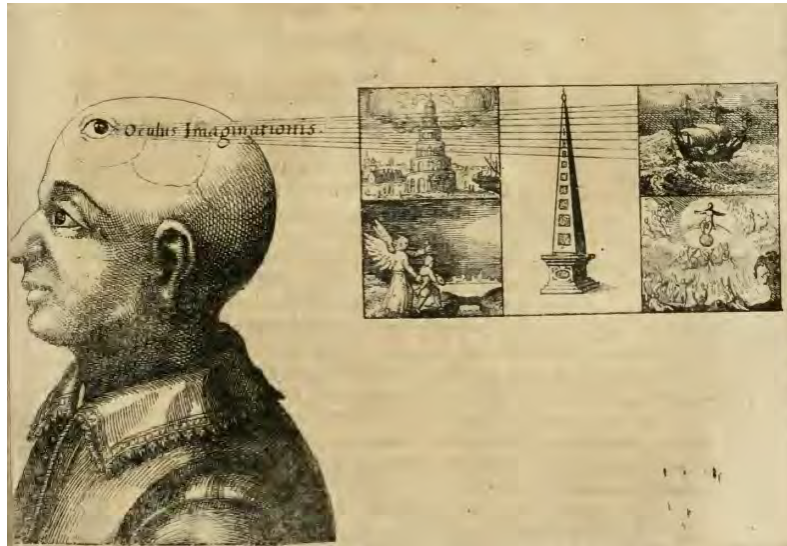
³⁸⁷ *Corpus Hermeticum* III,4, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 115. La traducción de Copenhaver es menos concreta: lo que deja el ser humano son los «grandes monumentos de su trabajo»: en Copenhaver (ed.), 2000, p. 126. En cualquier caso, las obras fruto de una técnica.

³⁸⁸ Gosselin apunta que el conocimiento profundo de Llull le vendría a Bruno de su estancia en París, donde habría podido estudiar manuscritos del Doctor Iluminado, y en donde Lefèvre, interesado tanto en Ficino como en los místicos medievales, había impulsado su estudio: Edward A. Gosselin, «Bruno's "French Connection": A Historiographical Debate», en Merkel y Debus, 1988, pp. 166-181, p. 177.

³⁸⁹ Acker, 1995, p. 404

³⁹⁰ Giulio Camillo, recogido en Flor, 1996, p. 49; también sobre la pansofía: Hugo Ormsby-Lennon, «Rosicrucian Linguistics: Twilight of a Renaissance Tradition», en Merkel y Debus (eds.), 1988, pp. 311-341, p. 335. Recordemos el *Conatuum Pansophicarum Delucidation*, de Comenius, publicado el 1639. Su concepto de pansofía pretendía fundar una nueva sociedad utópica: Pelt, Robert Jan van, «The Utopian Exit of the Hermetic Temple; or, A Curious Transition in the Tradition of the Cosmic Sanctuary», en Merkel y

Con la *compositio loci*, invitaban al espectador de la obra o al creador de la memoria artificial a realizar un itinerario de la mente. La potencia del ojo de la mente para crear imágenes internas (*phantasmata*) con la memoria y con la doble creación de la imaginación y de la fantasía servía para fijar lo que se deseara recordar. Con todo, la rememoración no revestía un carácter personal, sino que buscaba el panorama general, «restablecer en todos los planos la continuidad entre el yo y el mundo, reintegrar al individuo en la totalidad del ser»³⁹¹.



Robert Fludd, dibujo de la primera página del *Utriusque Cosmi, maiores scilicet et minores, metaphysica, physica atque technica Historia*, 1617, el ojo de la mente o de la imaginación

Igual que Empédocles, tantos siglos después Giordano Bruno sobresalió por su gran saber enciclopédico, probablemente gracias a sus técnicas memorísticas. Estableció una epistemología y un método, el icónico-imaginal, con las imágenes y la imaginación como fuentes gnoseológicas. Y eso que el uso de imágenes por parte de Bruno no fue una idea original suya, como ya se ha visto. Se da con la misma función mnemotécnica en ambientes de predicación de finales del XV, con el uso de imágenes, jeroglíficos o emblemas³⁹². Todos estos procedimientos mnemotécnicos parten de una metáfora inicial con la escritura, el código cifrado de las imágenes como una gramática con su sintaxis,

Debus, 1988, pp. 400-423, p. 413. Gosselin cuenta a Lefèvre, Bruno y Leibniz entre ellos: Edward A. Gosselin, «Bruno's "French Connection": A Historiographical Debate», en Merkel y Debus, 1988, pp. 166-181, p. 171. De acuerdo con Wouter Hanegraaff, el término fue recuperado por el historiador Peuckert, quien lo puso en circulación a mediados del siglo XX para la moderna historiografía: Hanegraaff, 2012, p. 316.

³⁹¹ Gómez de Liaño, 1992, p. 63

³⁹² Flor, 1995, p. 40

una metáfora que sería una consecuencia más o menos lógica de la influencia de los jeroglíficos.

La técnica memorística griega recomendaba visualizar una casa con diversas estancias a las que se asociaba por un lado imágenes y por el otro los conceptos a memorizar, mientras se recorría la casa con el ojo de la mente. Giordano Bruno añadió símbolos herméticos, religiosos o astrológicos, como imágenes, en un sentido que aunaba magia, reflexión teológica y la pura memoria, convertibilidad fantástica y hombre locativo, *loci et imagines*. El espacio mental alojaba a deidades y daimones para, gracias a ellos, que en las imágenes mentales se metamorfoseara lo visto en animales o vegetales³⁹³, en una práctica mental en la que resuena todavía las capacidades chamánicas y la vieja experiencia mística. De hecho, toda imagen puede ser entendida como un daimon.

En su método, Bruno se ocupaba de los signos, los emblemas o los simulacros de las cosas, no de las ideas sino de las sombras de las ideas, aunque mediante los tres se puede influir a la naturaleza y a Dios³⁹⁴. La técnica psicológica para retener los datos acababa siendo una complejísima tecnología de explicación cosmológica. Las figuras trazadas con fines mnemotécnicos en los sistemas renacentistas de Bruno, Camillo o Fludd no dejaban de poseer una faceta talismánica, para atraer el *spiritus* divino unificador al grabarse en la memoria³⁹⁵. El sistema funcionaba por analogías en el sentido que se les da en la teoría de las correspondencias, entre las imágenes, los sonidos de las palabras y los conceptos, en una aplicación de los criterios estructurales de dicha teoría³⁹⁶.

Bruno quería sustituir la adhesión doctrinal por la investigación especulativa libre³⁹⁷. Según parece, Bruno valoraba más al pitagorismo o al hermetismo que al platonismo, o como mínimo hay constancia de que los elogió más³⁹⁸. No obstante, pese a las muchas citas de tratados herméticos, que reconoce, Gómez de Liaño afirma que el universo mental de Bruno ya no es el hermético, sino el de Copérnico³⁹⁹, aunque, como ya se ha visto al comentar las raíces del pensamiento científico en el capítulo sobre el hermetismo, hay algo de hermético en ellas, cosa que el investigador español reconoce. A pesar de que la idea de un universo infinito, poblado de mundos y seres, y con un dios inmanente, sea bien diferente a la de los tres reinos, con un dios trascendente que habita en lo inteligible.

³⁹³ Vinatea Serrano, 2005, p. 27.

³⁹⁴ Vinatea Serrano, 2005, pp. 266-267.

³⁹⁵ Taylor, 2006 [1992], p. 133, n. 256.

³⁹⁶ Bruno, 2007, pp. 360-365.

³⁹⁷ Gómez de Liaño, 1992, p. 225

³⁹⁸ Gómez de Liaño, 1992, p. 223

³⁹⁹ Gómez de Liaño, 1992, p. 259

Los métodos de estos creadores de métodos para fortalecer la memoria no se limitaron únicamente a los herméticos. San Ignacio de Loyola propugnaba en sus ejercicios la composición de lugar, consistente en crearse una representación mental mediante una plástica exaltada, con la selección de escenas inmutables —Cristo que apura el cáliz de la amargura, la Magdalena que se lamenta al pie de la cruz— que engloban toda la historia del episodio bíblico; una vez codificadas, se las sepulta en la memoria, para luego recuperarlas periódicamente. «Lugares e imágenes, escenas y atributos se combinan de modo plástico en los Ejercicios..., texto poseído por un espíritu “pictórico”, cuyo fin es una representación impresita de la Historia Sagrada»⁴⁰⁰.

Y como ya se ha indicado, se aprovecharon los discursos en imágenes con fines de doctrina eclesiástica que se celebraron sobre todo en la América española, para catequizar, en procesiones en las que se presentaban diversas alegorías y personificaciones, en un auténtico teatro móvil de la memoria doctrinario y moralizador⁴⁰¹.

De ahí que los jesuitas, al adoptar algunas de estas técnicas, subrayaran igualmente el poder que ello tenía en la memoria. Un caso célebre de demostración de talento en el arte de la memoria de un jesuita lo protagonizó el misionero Matteo Ricci, quien hacia el 1590, en China, recordó más de 400 caracteres chinos tras una única lectura de estos⁴⁰².

Además de ellos jesuitas, otras órdenes católicas también aprovecharon métodos de la teoría de las imágenes del hermetismo. Santa Teresa de Jesús defendió la meditación por imágenes y la composición de lugar en el capítulo séptimo de *Las moradas*, enfrentada a la oración por recogimiento y al quietismo de Miguel de Molinos⁴⁰³. Es más, en España también se experimentaron con las artes de la memoria herméticas, como el *Fénix de Minerva*, publicado en el 1626 por Velázquez de Azevedo, o el *Assombro elucidado de las ideas*, de Girolamo Argenti, en edición posterior en más de un siglo, de 1735.

Para poner el colofón al apartado, se abandonará el contexto hermético para mostrar algunos ejemplos del siglo XX sobre un arte de la memoria en originales variaciones. Uno de los ejemplos más curiosos e innovadores al tiempo que inspirados en la tradición estética lo hallamos a principios de siglo, con futuristas y dadaístas; algunos de sus autores los utilizaron de una manera peculiar, que en cierta medida adaptaba la retórica de la

⁴⁰⁰ Flor, 1996, p. 84

⁴⁰¹ Flor, 1995, pp. 114-116

⁴⁰² Harpur, 2006 [2002], p. 325.

⁴⁰³ Recogido en Flor, 1996, pp. 100-101

imagen de la mitología griega o romana —luego proseguida por el Cristianismo—, en la que en una unidad visual se incorporaban diversos episodios, forma de explicar en una única imagen varios momentos de un mito o de una historia bíblica.

Con objetivos diametralmente opuestos a los anteriores, pero el Futurismo o en el Dadaísmo recuperaron esa estrategia visual, fortaleciendo la cualidad memorística de una situación en una imagen simbólica, sirva como ejemplo *Recuerdo de una noche*, de Luigi Russolo, que sintetiza en una imagen los diversos momentos memorables de una noche, fijados en una unidad representativa diversos hechos positivos pese a no haber sucedido simultáneamente.



Luigi Russolo, *Recuerdo de una noche*, 1911

Por su parte, la dadaísta Hannah Höch, en óleos como *Roma* junta diversas impresiones representadas según diversos estilos, además de una preciosa y burlona representación de Mussolini. El Dadaísmo frecuentemente mostró un fuerte conceptualismo simbólico, una irrupción de fuerzas subversivas irracionales en la era del racionalismo.



Hannah Hoch, *Roma*, 1925

Si vamos a la literatura, no podíamos obviar a Marcel Proust y la gran construcción del siglo XX sobre la memoria y el arte, *En busca del tiempo perdido*, más de tres mil páginas cuyo principal tema es ese. Entre lo rememorado, un lugar destacado lo ocupa la infancia y adolescencia del protagonista Marcel. Por eso la monumental anamnesis de Marcel empieza significativamente por un recuerdo de esa edad. Sueño, recuerdo y conciencia se funden en la alquimia de las palabras. Pero luego prosigue con el retrato de su sociedad, la alta burguesía y nobleza parisiense, con inolvidables cenas que ocupan doscientas páginas, como en la obra que seguramente representa más fielmente el estilo proustiano: *El mundo de Guermantes*, prodigio de anamnesis para rememorar hasta el detalle más mínimo de cenas y recepciones para conseguir el favor de la duquesa de Guermantes.

Para Gómez de Liaño la memoria involuntaria formulada por Proust permite vislumbrar la verdad poética de la cosa, su esencia, verdad no extrañada de la vida individual⁴⁰⁴. Por esa perspectiva se accede a una nueva mirada, cae en la cuenta de que la obra futura preexiste, como un jeroglífico en su interior; neoplatonismo a la manera proustiana.

Y aún se reflexiona sobre ella en otra de las grandes novelas del mismo siglo. En *Cien años de soledad* García Márquez expone en un episodio diversos elementos que centran este capítulo de la lengua de las imágenes, demostrando lecturas a propósito de este bagaje intelectual. Como consecuencia de una peste de insomnio, la gente del mítico pueblo de

⁴⁰⁴ Gómez de Liaño, 1992, p. 34.

Macondo pierde la memoria. Uno de los Buendía, José Arcadio, idea un sistema para que los habitantes de Macondo puedan seguir con su existencia. Como si de emblemas se tratara, inserta en cada objeto una imagen y una palabra o frase que sirve a los del pueblo para poder aprovechar el objeto. Aún más, crea una máquina en la que objetos, ideas, imágenes y definiciones se conjugan⁴⁰⁵, hasta que Melquíades da de beber a José Arcadio un frasco y se le cura la amnesia. El relato noveliza uno de los grandes sueños barrocos: la máquina de la memoria fue un artefacto proyectado por más de uno y de dos de los pensadores, artistas o ingenieros de la época, con sus estudios para crear una memoria artificial o *animus fabrefactus*.

2.3. De cómo la imagen simbólico-alegórico-emblemática renacentista mutó a la publicitaria. Una extraña y terrible saga

Sólo hay una realidad. Quienquiera que controle tus ojos, domina el mundo (...) Una vez que tienes al cliente agarrado por los ojos sabes que dominas por completo el proceso de marketing⁴⁰⁶.

Para encabezar este apartado, hemos escogido un título inspirado en el libro que el periodista gonzo Hunter S. Thompson escribió sobre los motoristas Ángeles del infierno. La historia de la apropiación de tipos y léxicos del mundo de la publicidad sobre modelos previos remite a lo insólito pero también a lo monstruoso. La avidez omnívota por deglutir otros lenguajes artísticos de la publicidad, con un espíritu digno de la copia de patentes en otros sectores industriales, merece al menos una mención. Con todo, este apartado modificaremos ligeramente la estrategia explicativa, y en la segunda parte de este realizaremos un estudio de caso; más que un profundo contenido teórico, dejaremos que algunas imágenes expliquen la transformación operada.

Con la paulatina construcción del capitalismo, con el establecimiento de la sociedad liberal y el libre mercado, por tanto con la necesidad imperiosa de vender mercancías y de anunciarlas entre los consumidores, ha sucedido que la potencia simbólico-alegórica de las imágenes se ha desplazado hacia otro ámbito cultural: el de la propaganda publicitaria, sector imprescindible dentro de cualquier capitalismo, pero todavía más en

⁴⁰⁵ García Márquez, 2001 [1967], pp. 59-67

⁴⁰⁶ DeLillo, 2012 [1997], pp. 581,583

su fase avanzada de consumo, ya que la publicidad alimenta la maquinaria de la adquisición de bienes, imprescindible para el capitalismo consumista.

En el manejo de las imágenes radica uno de los pilares sobre los que se asienta el capitalismo en su fase actual, tan financiero como mediático, con la globalización convertida en un *selfie* captado en una playa exótica o el videoclip de turno de la estrella pop. Como hizo ver Guy Debord, la sociedad del espectáculo produce una hiperinflación de imágenes, frecuentemente alegóricas, pero decantando su sentido hacia la marca o el producto para aprovecharse de ella.

La efectividad de las imágenes mantiene su encanto, como en el Renacimiento; sirve para la persuasión de la voluntad ajena gracias a la manipulación sentimental; la cultura de masas se basa en una inflación de las emociones, sean patrióticas, sean económicas, sean futbolísticas. El lenguaje de las imágenes permite superar las limitaciones del discurso verbal —que requiere de un conocimiento del idioma y cierta alfabetización—, para poner en relación muchas voluntades; el contenido de verdad de la imagen y su poder de persuasión sirven para plasmar complejas ideas de forma aparentemente sencilla, poseedora de unas connotaciones compartidas idealmente por el receptor, y, por tanto, como vehículo de transmisión de conocimiento.

Las imágenes publicitarias constituyen otra ontología de la imagen radicalmente novedosa, cuya explosión cabe situar en paralelo al industrialismo; no podía ser otra, al tratarse de una de las principales herramientas del capitalismo de consumo. Se diría que los modelos se encuadran en la singularidad de significado, en el cuerpo uno, pero en realidad forman parte del código simbólico del prototipo, presentado con ligeras variaciones. El funcionamiento de los iconos publicitarios fue intuido con gran sagacidad tanto conceptual como formal por Andy Warhol en sus series de retratos y autorretratos, unidos por el manto común del estilo o de la reproducción mecánica de la serigrafía.



Andy Warhol, *Autorretratos*, 1977

El sector publicitario ha fagocitado la imagen alegórica, orientada en provecho del capital, a saber, para incrementar el consumo de objetos e incluso su valor, así como para alimentar la iconofilia de los potenciales consumidores, el apetito de posesión de los espectadores que acabarán convertidos en clientes. El central negocio de la publicidad, estratégico como el financiero para el sistema —aunque en su caso para mantener la superestructura, no la infraestructura— ha asimilado códigos previos y ha creado nuevas formas.

Por ejemplo: ¿dónde ha migrado actualmente la imagen emblemática? Se diría que una era transformada por el Impresionismo, la Abstracción, el Dadaísmo o el Minimalismo difícilmente iba a mantener una obra figurativa de fuerte contenido significativo y sentido didáctico. Pero la imagen emblemática ha encontrado acomodo en ese otro ámbito de la cultura y de las artes, que toma tanto de ellas, como de las narraciones o del diseño.

Con su uso de referentes del arte clásico, pero modificando su sentido, la publicidad aprovecha las enseñanzas de los herméticos renacentistas, con su teoría de la magia. Como se ha apuntado páginas atrás, en el capítulo sobre el hermetismo, o se realizará de nuevo en el que se ocupará de la magia, el brujo ha de manejar el *pneuma* o energía sutil de sus peticionarios, un tipo de empleo que tiene concomitancias tanto con la obra de arte y su recepción, e igualmente con la imagen publicitaria. En ambas, se crea una imagen

con la que influir a distancia en el posible receptor, tanto en un sentido positivo, de orientarlo, como en uno que implique su manipulación para desorientar al otro y aprovecharse de ello, en el pensamiento mágico para hacerse con su energía, en la publicidad para hacerse con su dinero.

Al ser intrínsecas al ser humano, las cualidades de la cosmovisión hermético-mágica que mencionábamos en su apartado correspondiente, toma formas similares en campos prestigiosos socialmente en la sociedad contemporánea, bien retribuidos económicamente y bien situados en la escala jerárquica dentro de los modos del capitalismo avanzado. En el discurso publicitario provocar una reacción emocional se ha convertido en el factor más relevante, papel en el que sustituye a la *usabilidad*, según hipótesis de Vidal Auladell⁴⁰⁷, que caracteriza las nuevas formas en este sector.

En este proceso los símbolos pierden su potencia, inmersos en una mutación que, en ocasiones, les llega a hacer perder su condición de tales, convertidos en algo decorativo. Como consecuencia de su estudio a propósito de las conchas, Eliade reflexiona algo que se adecua también a este problema: «lo que fue en un momento dado símbolo cosmológico, objeto rico en fuerzas sagradas bienhechoras, se convierte, por obra del tiempo, en un elemento de ornamentación, en el que se aprecian las cualidades estéticas y el valor económico»⁴⁰⁸.

El Pop-art y buena parte de las acciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX que todavía se anclan al objeto juegan con esa tensión dialéctica; luchan y al mismo tiempo se mantienen en la cosa representada como superficie o como textura y en ella como símbolo.

Con todo, rebajaría el tono crítico derivado de la lectura situacionista o de los pensadores de la escuela de Frankfurt. A mi juicio, en ellos, sobre todo en los segundos, se produce la gran paradoja de que, supuestamente con el fin de desmitificar la sociedad capitalista de sus mecanismos alienantes, viejo ensueño de los pensadores adscritos a la escuela de Frankfurt y al posmarxismo, lo que se propone es un nuevo mito del que no se es consciente. Se desmitifica por notoria mitificación inconsciente, con el pensamiento crítico del analista como punto cero mitificador.

Así, en la escuela de Frankfurt y similares, se ataca el uso de imágenes por parte de la sociedad capitalista como promotora de una supuesta idolatría, un fetichismo del envoltorio visual para adorar la mercancía, mitema imprescindible de su crítica; pero esos

⁴⁰⁷ Vidal Auladell, 2012, p. 179 y ss.; Vidal Auladell, 2014, p. 18.

⁴⁰⁸ Eliade, 1999 [1955], p. 153

pensadores parecen ajenos a la carga latente de ideas que provienen directamente de las tres religiones del Libro, con su cosmovisión sobre lo anicónico antiimaginario. El animismo de las imágenes está tan vivo en el presente como lo estuvo en las sociedades tradicionales⁴⁰⁹, algo que pone en tela de juicio una historia de las ideas en clave evolucionista.

Ahora bien, ¿debe el analista cultural tomar el ejemplo de Moisés y arremeter contra el becerro de oro? ¿Las imágenes nos alienan para seguir adorando a Moloch? ¿Constituyen meros esbirros del gran poder obnubilador que supuestamente domina al mundo, azuzando los deseos de la inocente población? En este sentido, los pensadores de la escuela de Frankfurt y posmarxistas herederos continúan bajo el hechizo del patrón de conducta establecido por Moisés, sin percatarse de ello.

2.3.1 De la imagen artística a la publicitaria. Un caso práctico

En este apartado analizaremos un caso práctico con brevedad y ciñéndonos más a lo visual que a la explicación verbal. La explicación intenta distinguir estratos de carga de la imagen que posee un anuncio de la marca de ropa, cosmética y orfebrería de lujo Hermès. Intentaremos señalar algunas de las razones que justifican una imagen tan poderosa, a qué está apelando, de dónde le viene su eminente cualidad persuasiva, buscada hábilmente por los publicistas. En la historia del arte encontraremos algunos de sus antecesores. La imagen es la siguiente:

⁴⁰⁹ Mitchell, 2017 [2005], p. 58



Campaña publicitaria Hermès primavera-verano 2014

Sobre ella regresaremos al final del apartado.

Comenzaremos nuestro viaje hermenéutico con un detalle de una gran obra que aparecerá a menudo en la tesis, *La primavera* de Sandro Botticelli. En ella vemos un tipo compositivo de honda raigambre en la historia del arte, el de las tres Gracias, originario de la mitología griega. Entre las tres nos interesa particularmente aquella que está de espaldas, debido al gesto, que es el que tomaremos.



Detalle de *La primavera*, de Botticelli, con las tres Gracias, 1480 aprox.

Como ya indicamos, en su lectura de *La primavera*, Edgar Wind considera a las tres Gracias —Pulchritudo, Castitas y Voluptas— como la clave de su interpretación de la

obra⁴¹⁰. Según explica el iconólogo, las tres Gracias pueden distinguirse entre ellas dependiendo del pelo, el vestuario, los adornos o la actitud. Para el iconólogo representa a Castitas porque viste sin adornos, los pliegues de la túnica son sencillos y recoge sus cabellos⁴¹¹ —ya se sabe de la estrecha relación histórica que en la cultura europea se ha establecido entre cabellera desordenada y sensualismo.

Las flechas de Cupido se dirigen hacia ella, ya que resulta imprescindible cambiar la conducta de la castidad cuando se trata de conseguir que el ciclo de la primavera se inicie y, por tanto, una nueva floración, fructificación o generación se establezca. Con la obra de Botticelli se incorpora a la imagen un registro sagrado, asociado a la mitología, con toda la fuerza intelectual e incluso cognitiva que ello acumula, además de una idea de perfección formal propia del Renacimiento. Dicho nivel confluirá en la campaña publicitaria.

También hemos escogido este fragmento de *La primavera* por razones de lógica visual, por la posición y el gesto del cuerpo de Castitas, que en buena medida es replicado en la fotografía de la campaña. No solo se integra en la imagen publicitaria una faceta conceptual e ideal; recibe igualmente una tradición de estudio de la representación de cuerpos y espacios en la superficie plana de la fotografía.

La siguiente obra que confluye en la referida imagen publicitaria es *El concierto campestre*, ejecutado probablemente primero por Giorgione y luego por su alumno Tiziano; se trata de una imagen enigmática, como habitualmente en el estilo de Giorgione.

⁴¹⁰ Wind, 1972 [1968], p. 116.

⁴¹¹ Wind, 1972 [1968], pp. 118-119. Aunque, a decir verdad, su hipótesis de asignación de personajes no parece del todo convincente, ya que dos de las tres comparten un peinado muy similar.



Giorgione y Tiziano, *El concierto campestre*, 1510

Del tipo compositivo, que siglos más tarde repetiría Manet, nos interesa la mujer de espaldas que se dispone a tocar la flauta, así como el ambiente bucólico en el que se desarrolla la escena. Desnuda, no puede saber que atrae nuestra mirada, al contrario que la de los dos músicos que la acompañan. Su posición de espaldas al espectador, más su desnudez, atraen la pulsión escópica del receptor de la obra.

Esta imagen atesora una gran complejidad simbólica, que ha merecido los comentarios de diversos exegetas; su interpretación es compleja, con varios interrogantes: ¿por qué las dos mujeres están desnudas y en cambio los dos hombres vestidos? Sabiendo que en este tipo de obras y periodo cada detalle casi siempre tiene un sentido, ¿cuál es la razón de que una derrame agua y otra toque la flauta? ¿Qué significado tiene el pastor que se halla en segundo término respecto al grupo? De hecho, de *El concierto campestre* resulta polémico incluso hasta su autoría, ya que durante siglos fue atribuida a Giorgione, aunque parece más probable que se deba a las manos de su alumno Tiziano, partiendo de Giorgione, eso sí.

Nos detendremos ahora en el emblema 31 de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, publicados en 1610, con el tema de Susana y los viejos que contemplan a Susana mientras se baña, imagen bajo el lema «Nuda visa sum paratior», desnuda, le parecí en mejores condiciones; entre otros versos, en la *Subscriptio* se indica «En furor se endenció, y ravia insana, / Qual la de los dos viejos de Susana», cuyo sentido moral para Covarrubias es que se debe huir de las situaciones peligrosas según la moral

contrarreformista, ya que la pasión puede enseñorearse de cualquiera aunque se sea inhábil para ejecutarla.



Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, emblema 31, 1610



Emblema 31 de Covarrubias, con el tema Susana y los viejos, detalle

Lejos de esa lectura moralista típica del momento, lo que nos interesa para este capítulo es de nuevo el factor de la pulsión escópica derivada del placer de observar, y como ello puede despertar el apetito incluso en situaciones más o menos adversas para ello, como una edad muy avanzada. Pero igual que los viejos se quedaron contemplando a la mujer en este ejemplo de imagen emblemática, es decir, furtivos y sigilosos como si estuvieran mirando por el agujero de una cerradura, ese efecto se busca lograr en el público ideal de un anuncio, es decir, como voyeurs que miran sin ser vistos. Si la pieza está bien ejecutada, esa mirada despierta su apetito de poseer aquello que se anuncie. No hay que olvidar que los emblemas fueron una forma de imago antecesora de los anuncios.

Un cuadro de Bartholomeus Spranger, del 1585, representa un motivo similar, aunque no el mismo tema: *Hermaphrodita y Salmacis*.



Bartholomeus Spranger, *Hermafrodito y Salmacis*, 1585

El Hermafrodita se baña mientras su admiradora Salmacis lo contempla. El mito del hijo de Hermes y Afrodita se citará a menudo en la tesis, ya que explica de manera soslayada, como siempre hacen los mitos, la doble condición del pensamiento no dual; ya fue una de las hebras más veces enhebrada en el capítulo sobre la no dualidad de la tesis. La obra de Spranger tiene una gran relevancia desde un criterio puramente cultural o sociológico, ya que supone una inversión del pensamiento hegemónico en el XVI y en tantos otros siglos: la del patriarcado. Lo que se consideraba normal, como hemos comprobado y seguiremos constatando en este estudio de caso, es que el hombre mire sin ser observado, de ahí la gran cantidad de temas que lo muestran de una manera u otra.

Sin embargo, aquí es ella Salmacis, la que mira, en una insólita mujer en la posición de dar rienda suelta a su placer y al poder que comporta; invierte con este simple gesto las relaciones de género de la época, pasa a ser el elemento activo —tradicionalmente la mujer se consideraba la parte pasiva de la pareja humana—, puede dar rienda suelta a su pulsión escópica que conllevará también desarrollar impulso háptico, su piel y su tacto fundidos en el objeto de amor. Spranger fue uno de los pintores que trabajó en la corte del emperador alquimista Rodolfo II, en Praga.

La siguiente obra que nos interesa es *Columbine*, un boceto dibujado por Richard Dadd, ya cuando estaba recluido en el sanatorio mental. En *Columbine* Dadd convoca lo selvático, la ninfa del bosque, aquello salvaje, libre de las ataduras de la civilización y de lo urbano, mujer de cabello exuberante —lo sensual—, con flores y hojas entre las matas de pelo, nueva Flora que trae con ella la primavera.



Richard Dadd, *Columbine*, 1854

La ninfa está muy vinculada a la historia del arte, a la locura mántica, a las posesiones, al *Fedro* de Platón, a la *zoé* inmortal que arrastra a la vida individual en su torbellino, a las bacantes, los misterios, los druidas o a Sileno y sus respectivas sabidurías. La ninfa marca el pensamiento de Aby Warburg, y de él sale en múltiples direcciones de la estética o de la filosofía, a Didi-Huberman, a Agamben o a Roberto Calasso. La imagen de Dadd que trae hacia nosotros el poder de lo salvaje presenta la fuerza romántica del símbolo.

La nueva imagen que se forjará para dar con la imagen publicitaria reincide en la escopofilia o placer de mirar, como se busca a menudo al retratar a mujeres de espaldas. Se trata de la *Bañista de Valpinçon*, de Ingres. El propio Ingres realizó varias obras con el mismo tema y similares formas, como, el [Baño turco](#), [La pequeña bañista en el Harén](#) o [La gran odalisca](#) o la [Bañista de medio cuerpo](#), retratada en una pose medio recatada cuyo objetivo es enfatizar el placer escopofílico:



Ingres, *Bañista de Valpinçon*, 1808

Está clara la utilidad de este tipo de placer cuando se pretende persuadir al consumidor para que elija un producto por encima de otro. La imagen apela a la capacidad de seducción pero también, de forma implícita, a la de ser seducido. Además, su autor desarrolla un particular estilo en el que lo representado se convierte en artículo de lujo, en este caso una mujer sentada, abandonada a la mirada de un receptor (o receptora, claro) sin cortapisas; hay algo de cazador en lo que despierta el lienzo, con un espectador a modo de tigre en la espesura, puede ver sin ser visto; con la mirada recorre entre escalofríos de placer la espalda y la nuca de la modelo, desprevenida. Con indudable talento el pintor se ha servido de la representación de la luz y de la textura de la piel para azuzar esos sentimientos de delectación fascinada.

En cualquier caso, la mujer se presenta de espaldas, más indefensa con esta posición, objeto de la pulsión escópica del voyeur, como los viejos del tipo iconográfico de Susana. Eso es lo que se trasluce de la extraña postura de la figura femenina de espaldas. Seguramente por este placer cinegético, de nuevo en la *Bañista de Valpinçon* encontramos uno de los cuadros más citados de la historia del arte, lo que da fe de su capacidad de persuasión, por lo que se puede inferir que se ha convertido en un modelo iconográfico fundamental, en la raíz de muchos otros.

Con otro lenguaje pictórico, pero Renoir fue otro de los artistas que exploró las posibilidades estéticas de los desnudos femeninos, muchos de ellos de espaldas, motivo tantas veces repetido en esta recapitulación de las valencias de la imagen de Hermès. Podemos investigar en ese hilo hasta dar con su hijo cineasta y con *Una salida al campo*

([Une partie de campagne, Jean Renoir, 1936](#)). El amor como descanso en el mundo burgués, intermedio dominical hasta la nueva jornada de trabajo.

Sin salir de lo filmico, entramos de lleno en la imagen cinematográfica y su movimiento, con *Vértigo / De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), que incorpora un nuevo componente al tipo de imagen publicitaria que mostraremos: en este caso, la obsesión. El protagonista de la película, interpretado por James Stewart, recibe el encargo de un viejo amigo de seguir a su mujer, quien da muestras de estar trastornada, como si estuviera poseída por el espíritu de una mujer fallecida décadas atrás. El personaje interpretado por James Stewart la sigue con disimulo y descubre que ella va a un museo de San Francisco, a contemplar un retrato de esa mujer que en teoría la está poseyendo.

La cámara se acerca a la mujer por la espalda, y se queda fascinada por el [peinado en forma de espiral](#), una mirada fascinada que emula la del personaje, un hombre con la mente fracturada por el vértigo y la obsesión provocada por un caso tan extraordinario, sin saber que todo resulta un montaje que intenta aprovecharse de sus debilidades. Sobre el embrujo que puede causar una cabellera femenina en un personaje masculino, podemos pensar en alguno de los cuentos de Poe o en «La cabellera» de Maupassant.



Fotograma de la película *Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958

Con esta hebra obsesiva hemos completado el traje de Hermès, analizando tantas imágenes de varios tipos de mujer que confluyen en uno de los anuncios de una campaña publicitaria. El hecho de que exista una marca de lujo llamada Hermès nos ha decidido obviamente por escogerla como representante.



Campaña publicitaria Hermès primavera-verano 2014

Para su campaña publicitaria de la primavera-verano 2014, la casa de artículos de lujo y joyas apostó por mostrar su material en decorados selváticos, con modelos en ocasiones incluso desnudos, como si estuvieran en un Edén, en el que lo único necesario para vestirse fuera la maravilla diseñada por los orfebres de Hermès⁴¹². La campaña publicitaria compartió escenario con el atrezo en el que desfilaban sus modelos durante los pases⁴¹³.

⁴¹² Véase como anunciaron la campaña en <http://www.embelezia.com/moda/la-metamorfosis-de-hermes-en-plena-jungla> [última consulta, 7-01-2018].

⁴¹³ Como puede constatarse en <http://www.elle.es/pasarelas/primavera-verano-2014/mujer/paris/hermes/hermes> [última consulta, 7-01-2018].

En la imagen se fusionan los aspectos que se han ido mencionando: la imagen simbólica y alegórica, la pulsión escópica provocada por la posición de la mujer, que no nos ve, el vitalismo de lo primaveral, la combinación de imagen y palabra, el intento de asociarse a la sensación de lujo, la búsqueda de lo obsesivo con un peinado en espiral o la connotación salvaje de un decorado con vegetación paradisíaca. En pocos anuncios como en esta campaña publicitaria se hace un uso tan evidente del imaginario ideal del bosque, un Edén, un Parnaso o un reino de las hadas, con la exposición de lo primigenio perfectamente adaptada a la naturaleza, «con la participación de un consumidor de quien captura una imaginación utópica que le sirve de combustible con el que reinventarse constantemente»⁴¹⁴.

Hermès tiene una identidad corporativa especializada en el lujo. Esta identidad no ha de interpretarse como un simple signo, igual al logo de la marca; se trata de la programación de unas determinadas pautas visuales que trasladan a una dimensión visual su personalidad corporativa⁴¹⁵. Hermès, como cualquier otra marca experta en los productos lujosos, descuella en estas técnicas.

La fotografía publicitaria tomada como ejemplo sigue el esquema AIDA —atraer la atención, azuzar el interés, fomentar el deseo, impulsar a la acción—⁴¹⁶, de una forma mucho más compleja y sofisticada que los mensajes de hace unos años, al no ser evidente inicialmente la relación entre Hermès y la campaña. Lo importante es instaurar un mundo imaginal de aire onírico, un espacio edénico —una versión comercial de lo que veíamos en *La primavera* de Botticelli— al que se accede por el puente dispuesto por Hermès.

Las ciencias sociales, cuyos análisis aprovechan las agencias publicitarias, han adoptado algunos de los aspectos que pertenecían a la magia; el conocimiento de los mecanismos que persuaden a los grupos humanos pertenece en la actualidad a sociólogos, psicólogos o pedagogos. Manejar la voluntad ajena a distancia, sin una persuasión directa, mediante simples símbolos o alegorías, ha pasado a ser de un arte mágico a un arte publicitario. No deja de ser el dominio de una técnica para sugerir acciones.

Ya Bruno había pensado un sistema por el cual la población podía ser controlada si se manejaba cierta imaginería, solo que el sofisticado y culto método de Bruno ha acabado convertido en medios de difusión a gran escala en que se repiten símbolos, dirigidos

⁴¹⁴ Vidal Auladell, 2014, p.478.

⁴¹⁵ Vidal Auladell, 2014, p. 180 y ss.

⁴¹⁶ Peter M. Daly, «El cruce de la imagen emblemática con la publicidad y la propaganda modernas», en Bernat Vistarini y Cull (eds.), 2002, pp.151-162, p. 159.

atendiendo a estudios de psicología y sociología que revelan los gustos de los consumidores⁴¹⁷. Culiánu también trazaba esas pasarelas entre magia renacentista y contemporáneas prácticas de persuasión por marketing y similares estrategias. Publicistas y propagandistas políticos «trataban de manipular el inconsciente colectivo con métodos que Bruno había estudiado en profundidad»⁴¹⁸.

La sociedad de los media y de las redes de información permite la creación de una sociedad más diversificada pero al tiempo más homogénea, cuyo sistema de gubernamentalidad, con su tendencia al control absoluto mantiene una constante tendencia a cierto despotismo, a menudo ni siquiera ilustrado. La superestructura mediática en el capitalismo avanzado contribuye a producir un clima de consenso o una aceptación tácita por derrotismo, que es la manifestación del poder en el presente de la biopolítica, en reflexión foucaultiana.

Según apunta Felip Vidal Auladell, en una interpretación en la que resuenan los textos de Walter Benjamin, publicidad como la de Hermès pretende ofrecer una experiencia como valor, en este caso la experiencia de un usuario de sus productos será la de la sofisticación y la belleza, transmitidas no por el objeto en sí sino por el poder taumátúrgico de la marca; el anuncio juega con dos conceptos, la magia del espacio natural, del mundo originario, junto al poder del objeto icónico, que casi no se muestra, tan solo un brazalete. Apunta Vidal Auladell: «El consumo actual remite a una noción de yo que hay que entender como un proyecto creativo y constructivo que se lleva a cabo mediante *experiencias*»⁴¹⁹.

Lo que se ofrece al consumidor es precisamente la experiencia de pasar a formar parte de la comunidad Hermès, con lo que ello implica: entrar en el mundo originario de la sofisticación sin necesidad en primera instancia —al menos en términos publicitarios— de adquirir objetos. Hermès no pretende la mera exposición de objetos, cosa mediocre; el objetivo publicitario está en forjar una imagen de marca que establece un imaginario. Por su parte, el comprador de Hermès adquiere no sólo un producto sino una pseudoexperiencia que se vincula a un modo de ser, el que tiene acceso al mundo primordial de la campaña publicitaria, entorno de esplendor, en el que se puede ser tan vitalista como sofisticado.

⁴¹⁷ Anton, 2000 [1996], p. 160, 181

⁴¹⁸ Anton, 2000 [1996], p. 128

⁴¹⁹ Vidal Auladell, 2014, p. 18.

Curiosamente, el foco de la imagen no se halla en el brazalete ni en cualquier otro de los productos vendidos por Hermès, sino en la postura de la modelo, una *pathosformel* de longeva vida, como ya hemos visto en la serie de ejemplos que han precedido a la imagen de Hermès, casi todos ellos basados en la pulsión escópica del voyeur que es mirado sin ser visto y, sobre todo, en todos aquellos elementos connotados que el anuncio y la campaña pretenden sugerir. El imaginario creado pretende incidir en la construcción de identidad del consumidor-*partner* de la marca, que es a quien se dirige la campaña.

La publicidad en la era de los medios más participativos y la web 2.0, la imaginación permite canalizar la capacidad emocional del consumidor con la intención de provocar así experiencias. Su uso hace presente lo ausente, lo que quiere decir que se sustituye el objeto real, motivo de la campaña, por la promesa de producir una experiencia constructora de identidad⁴²⁰. En este caso, poco importa a qué se dedique en realidad Hermès; lo que se vende es cómo se sentirá quien entre en el «mundo» de la marca, lo que implica un cierto imaginario, además de la posible campaña de participación online.

La serie publicitaria entraría en la publicidad de la significación⁴²¹, que opera sobre una promesa de experiencia genuina o auténtica⁴²² y en unos modos de difusión que trascienden los de fases menos desarrolladas de la esfera mediática. La publicidad busca que el cliente potencial interactúe con las herramientas de la web 2.0⁴²³, y con una puesta en marcha paulatina, en la que generalmente se incluyen reacciones de otros usuarios. Al utilizar estos servicios web 2.0 y otros⁴²⁴, se persigue provocar experiencias que ayuden a la construcción de la identidad del consumidor, mediante un proceso de consumo más participativo.

En la publicidad la actividad imaginativa ha de ponerse al servicio de la marca, promoviendo una adhesión experiencial al imaginario corporativo que cristalizará la imagen que se pretende proyectar y transmitir la empresa. Así el consumidor deviene *partner*. En la publicidad de la significación, el grado de adhesión del *partner* al imaginario de marca es la llave maestra de su efectividad, de acuerdo con Vidal

⁴²⁰ Vidal Auladell, 2014, p. 203

⁴²¹ Publicidad que, sostiene Antonio Caro, es la propia del capitalismo del signo/mercancía, en contraposición a la *publicidad referencial*, que era la propia del capitalismo de producción decimonónico, y que representa un desarrollo de la clasificación entre *publicidad estructural* y *publicidad referencial*. Recogido en Vidal Auladell, 2014, p. 20.

⁴²² Vidal Auladell, 2013b, pp. 230 y ss.

⁴²³ Vidal Auladell, 2014, p. 251 y ss.; Vidal Auladell, 2013, pp. 283 - 292.

⁴²⁴ Vidal Auladell, 2014, p.203.

Auladell⁴²⁵. El imaginario que despliegan estos productos de la nueva fase publicitaria se liga a un imaginario general, rápidamente situado por el consumidor, que lo asociará a la marca y deseará hacerlo suyo.

En el caso que nos ocupa, Hermès intenta crear un imaginario de lo genuino, que lo primigenio produzca una emoción de autenticidad y que el consumidor la asocie a la marca de productos de lujo⁴²⁶. Jugar con esta noción de autenticidad original es un *topos* de la publicidad en la era tardocapitalista. Entre otros ejemplos de esta práctica, Vidal Auladell cita a Bulgari⁴²⁷, marca próxima a Hermès. La mujer se presenta de acuerdo con los modos más clásicos de la belleza, como una ninfa o una deidad elemental, en este caso de un lago. Es un ser elemental que nos transmitirá no solo la belleza o el lujo sino la vitalidad incorporada a lo selvático y lo floral.

Este tipo de experiencia especular al que remite la publicidad resulta muy pobre, como ya advirtió Walter Benjamin en «Experiencia y pobreza», un mero sucedáneo, como pensar que porque se ha tomado por inspiración [el retrato del dogo Leonardo Loredan por Bellini](#), el disfraz de veneciano renacentista en un carnaval ya lo convierte a uno en dogo, ensueño de un idealismo al cuadrado. De ahí asimismo la diferencia entre imaginación y fantasía.

⁴²⁵ Vidal Auladell, 2014, p.282.

⁴²⁶ Vidal Auladell, 2014, p. 20 y ss.

⁴²⁷ Vidal Auladell, 2014, p.53.

3. La palabra de Hermes

«"Hermetismo" está muy bien dicho, señor Naphta. "Hermético", me gusta. Es una verdadera palabra de magia, con asociación de ideas indeterminadas y lejanas», Hans Castorp, *La montaña mágica*, de Thomas Mann⁴²⁸.

3.1 El hermetismo como corriente muy cercana a la teoría artística



Johan Daniel Mylius, *Opus medico-chymicum*, 1618. Sello de Hermes: Como es lo superior, es lo inferior

El epígrafe de este capítulo forma parte de uno de los diálogos entre el protagonista Hans Castorp y Naphta, el jesuita estudioso de aquellas ideas que escapan a lo racional, en *La montaña mágica*, de Thomas Mann. Y no se trata de la única entre las grandes obras literarias, incluso en la era de la razón, que incluyen referencias al dios griego⁴²⁹.

Pero, ¿por qué se ha escogido al hermetismo para esbozar los puntos de unión entre pensamiento mágico y arte? De una manera más manifiesta o sólo en dosis homeopáticas, todas las corrientes estéticas han desplegado su poder imaginativo dentro de una

⁴²⁸ Mann, 1969b [1924], p. 737.

⁴²⁹ Por poner un ejemplo, Joyce en su *El retrato del artista adolescente* cita a Hermes-Toth hacia el final de la novela, cuando el protagonista Stephan Dedalus ya ha abandonado la idea de ser jesuita y su gusto por la estética ya denota a qué dedicará su futuro: Joyce, 1986 [1916], p. 268.

cosmovisión más o menos mágica. Difícilmente podría concebirse una sociedad y aún menos un tipo de arte que excluyeran lo mágico y la imaginación. Pero entre todas las corrientes se ha optado por el hermetismo por su peso en la sociedad florentina renacentista y, en consecuencia, en el arte del periodo.

En este capítulo del anexo se comentarán algunos de los principios esenciales del hermetismo en cuanto corriente filosófico-iniciática: entre los principios compartidos por hermetismo, y lo que podríamos denominar una teoría espiritualista del arte, se pueden citar (1) lo que está arriba está abajo —por tanto, el símbolo—; (2) la *imago* del hombre como, de nuevo, símbolo emblemático del mundo; (3) el ser humano como microcosmos del macrocosmos, (4) el *anima mundi* que une todos los seres y objetos de la creación — el mundo físico está insuflado de alma para un hermético—, de la cual el alma individual forma parte, y cuya facultad es la imaginación⁴³⁰, mediante la cual los herméticos creían acceder al manejo de los niveles sutiles de la materia; (5) la teoría de las correspondencias entre niveles; (6) la existencia de un cuerpo de luz —o de varios—, un cuerpo de materia espiritual previo al cuerpo y que se mantiene cuando éste disgrega sus componentes al morir; (7) la complementariedad de contrarios, incluso con la aceptación de la parte de sombra en algunos autores herméticos de la historia de la cultura; (8) la concepción de la vida —y del arte— como un proceso de transmutación personal⁴³¹; o (9) el uso de técnicas meditativas para «*raise his individual mind to the level of the Great Mind and to achieve cosmic consciousness*»⁴³².

Este último ha adquirido especial importancia en las últimas maneras de interpretar a la corriente, que destacan de ella lo meditativo y visionario. En *Extractos de Estobeo* se indica: «¡Veo, Tat, veo en mi pensamiento!»⁴³³. Mirar con los ojos de la mente como recomiendan algunos textos herméticos es una de las recomendaciones tradicionales de la meditación. Sin la sobriedad y la mirada interna el alma se corrompería en la Tierra, cegada por la ignorancia. Los textos probablemente se dirigían a comunidades en que se practicaba la meditación, como indican con claridad algunos párrafos, en que se incluyen consejos o exhortaciones para meditadores que apenas difieren en su práctica de las de sus colegas contemporáneos.

⁴³⁰ Harpur, 2006 [2002], p. 198. La idea del alma-mundo es una de las convicciones más extendidas entre los grupos humanos, Panikkar, 2012, p. 418.

⁴³¹ Harpur, 2006 [2002], p. 198.

⁴³² Lachman, 2011, pos. 1713-1714. Traducción propia: «elevar la mente individual al nivel de la Gran Mente para lograr la conciencia cósmica».

⁴³³ *Extractos de Estobeo* I, 2, en Renau Nebot, 1999, p. 262.

Igualmente, una de las prácticas preliminares gnósticas —el gnosticismo ofrece paralelismo con el hermetismo— para que se acostumbraran al Cielo consistía en visualizarlo⁴³⁴. La hermética busca una epifanía, como en su texto clásico, el *Corpus hermeticum*, estructurado en capítulos en que se dialoga con la divinidad o con diversas divinidades, en una forma sapiencial muy común, aunque sobre ello nos extenderemos avanzado este capítulo; en opinión del historiador del Renacimiento Eugenio Garin, los principales textos herméticos recuperados durante el *Quattrocento* se presentan «bajo una envoltura formal admirable en la que se conjugan poesía y profecía»⁴³⁵.

En definitiva, los teóricos de la corriente, quién sabe si poseídos por Hermes, elaboraron una teoría de lo más compleja, centrada en el *pneuma*, una energía que ponía a todos los seres en relación —de hecho, la teoría pneumática también era seguido por el estoicismo, que creía en un fluido sutil que animaba la vida universal y la particular⁴³⁶ o por el cristianismo, con el espíritu. El ser humano está completamente vinculado al mundo-fuerza por ligazones esenciales.

Aunque probablemente la artista plástica Susana Solano tenga otras intenciones, su obra *Meditaciones n° 11* posee algunas características que remiten a la meditación, ya desde el título. Constituye una obra simbólica con una presencia fuerte, minimalista, como si fuera uno de los *colossos* de la ancestral religión griega previa al clasicismo⁴³⁷.

En *Meditaciones n° 11* se combinan diversas hileras que forman cinco cuadrados en una estructura metálica, cuyo centro es un vacío. Puede ser interpretada como una imagen que piensa visualmente sobre la intensidad que aporta la comunidad de almas, en tantas culturas simbolizadas como una vela o como fuego, tanto en las iglesias cristianas como en los templos hindúes o en el zoroastrismo. La luz de las velas es interpretada por Claudia Casali como símbolo de la futilidad de la existencia, por lo que la obra encerraría una reflexión metafísica de Solano⁴³⁸.

⁴³⁴ Culianu, 1993 [1991], p. 180.

⁴³⁵ Garin, 1981 [1967], p. 142.

⁴³⁶ Cfr. Starobinski, 1974 [1970], p. 159. Sobre el *pneuma* se profundizará en el apartado del anexo dedicado a la magia.

⁴³⁷ Estudiados por J.P. Vernant en *Mitos y pensamientos en la Grecia antigua*. En su texto analiza a los *colossos* griegos, estatuas de aspecto simple, fijos, ya sea un pilar o un menhir, hechos de piedra o bronce, y utilizados como sustitutos de hombres en ritos expiatorios. Los *colossos* servían para esa tendencia humana de expresar lo invisible mediante un símbolo religioso que le dé forma.

⁴³⁸ Claudia Casali «Susana Solano», en Eccher (ed.), 2000, pp. 290-297, p. 295. Aunque ofrecamos esa explicación en términos simbólicos, el arte de Solano pretende evitar tales discursos; prefiere la rotundidad de la presencia —de ahí la cita a los *colossos* de la Grecia arcaica— en una obra conscientemente enigmática, que intenta provocar un éxtasis intelectual, explicado por Solano como cuando «*surprise and expectation, the predictable happenings and the implied actions suggest something ritual, festive and archaic, yet without manifesting any archaic form*»: Lóránd Hegyi, «Models of Spirituality in European



Susana Solano, *Meditaciones n° 11*, 1993

Por lo que se refiere a su teoría del arte, en el que radica el interés preferente de esta tesis, el *Corpus hermeticum* sigue dentro del cercado conceptual del arte como mimesis platónica, aunque con variantes. Se adora el arte —específicamente la estatuaria— porque contiene y presenta las formas perfectas del mundo inteligible, origen de su estética, basada en la belleza —con su simetría, su armonía y el resto de componentes de tendencia neoplatónica—. Como en el método de Plotino, el conocedor ha de buscar el bien y la belleza en el Uno⁴³⁹. Pese a que carece de forma y de figura, invisible a los ojos, su visión deslumbra como mirar el sol⁴⁴⁰. Entre otras maneras, las ideas pueden manifestarse en el mundo sensible gracias a quedar plasmadas en las figuras de las obras.

Aunque muchos de los criterios citados en este anexo parezcan tener escasa relación con el arte, se puede trazar una semejanza metafórica con la idea de microcosmos expuesta en la obra, representación del universo, la obra como hipóstasis, con

Art in the Context of Universalistic Expansionism and Individual Experience», en Eccher, 2002, pp. 51-64, p. 61. Traducción propia: «sorpresa y expectativa, los sucesos predecibles y las acciones implicadas sugieren algo ritual, festivo y arcaico, aun así sin manifestar ninguna forma arcaica».

⁴³⁹ *Corpus hermeticum* VI 4-5, en Copenhaver (ed.), pp. 136-137.

⁴⁴⁰ *Corpus hermeticum* IV 9, en Copenhaver (ed.), p. 129. Para seguir desgranando los orígenes de la mezcla, Nebot ve la huella de las religiones egipcias y caldeas en la centralidad del sol en el *Corpus hermeticum*, donde interviene como «demiurgo segundo, garante del orden cósmico, luz sensible, vehículo de la luz inteligible y centro del cosmos», Renau Nebot (ed), 1999, p. 543.

numerosísimas analogías con la alquimia, como se verá. En la obra de arte el artista guarda una quintaesencia de la vida que, además, ha de poder influir en el universo macrocósmico, como en los grandes programas mitológicos del Renacimiento o el Barroco, de Botticelli a Rubens. Aquellos programas tenían una función de dinamización energética en sus comunidades a partir de las escenas mitológicas representadas.

En esta investigación se ha englobado en la denominación de hermetismo a su sentido estricto —la corriente filosófico-religiosa de la Tardo Antigüedad—, pero también a una tendencia heterogénea dentro de la historia de las ideas, y que en los programas académicos actuales se junta bajo la etiqueta de esoterismo occidental, formada por grupúsculos que han compartido visión de lo real, escuelas distintas pero con raíces comunes: el neoplatonismo⁴⁴¹, el pitagorismo y el orfismo en el ámbito grecorromano⁴⁴², el gnosticismo o místicos heterodoxos del cristianismo, la cábala hebrea, el sufismo dentro del Islam, Swedenborg, Böhme o la masonería especulativa, en la era moderna, o ya en la época contemporánea la teosofía, la antroposofía, la escuela de Gurdjieff y tantas otras. Muchos de los elementos que configuran la manera de comprender lo existente del hermetismo se han transmitido en mayor o menor medida a la corriente principal de la filosofía oculta, esoterismo o muchas de las escuelas de espiritualidad en occidente, al menos aquellas heterodoxas respecto al cristianismo oficial.

En el estudio aparecerán unas u otras denominaciones en referencia a estas heterogéneas escuelas, aunque la que aparecerá más a menudo sea la de hermetismo, que podrá referirse así tanto a los textos concretos de la Tardoantigüedad como a cualquier corriente espiritualista. Hemos escogido el hermetismo por su especial relevancia en la historia del arte, pero igualmente podríamos haber decidido utilizar otras nomenclaturas.

El hermetismo se ha organizado normalmente en pequeños grupos o individuos que estudian un saber oculto a las academias y líneas de pensamiento hegemónicas, como mínimo desde la asunción del poder del cristianismo. Un conocimiento diferente pues a las escuelas ortodoxas más comunes en Europa, tanto las de religiones, como las de corrientes filosóficas o las científicas.

⁴⁴¹ El hermetismo «*it is invariably found in association with one of the dominant traditions in Western thought, usually Neoplatonism*», J. E. McGuire, «Neoplatonism and Active Principles: Newton and the Corpus Hermeticum», en Westman y McGuire, 1977, pp. 93-142, p. 127. Traducción propia: «es encontrado invariablemente asociado con una de las tradiciones dominantes en el pensamiento Occidental, normalmente el neoplatonismo».

⁴⁴² Con los que comparte el uso de imágenes como talismanes, la jerarquía de los seres, la teología negativa...

Algunos de los artistas, pensadores, místicos y chamanes que se comentan en la tesis, integrarían una comunidad longitudinal, tal y como la trazó Henry Corbin⁴⁴³: una comunidad no unida en un tiempo en sentido latitudinal, según la temporalidad histórica lineal, sino cuya afiliación se produzca verticalmente, por afinidad de espíritu o intenciones, producida en diversas épocas, una tradición no reunida por causalidad histórica, basada en la influencia intelectual, sino por compartir en buena medida espíritu, pese a las diferencias en el curso del tiempo. La mejor manera de describir entonces la situación es la sincronía y no la diacronía⁴⁴⁴. Por ello, en la tesis hemos decidido cambiar el nombre otorgado por Corbin y llamarlos directamente comunidad vertical imaginativista.

Si se observa el papel social de la filosofía oculta, se diría que oscila repetidamente entre largas temporadas en los sótanos de la vida intelectual colectiva para fulgurantes retornos a la superficie en momentos especialmente creativos, tales como el neoplatonismo de Suger inspirado en el Pseudo Dionisio, en los inicios del gótico, el Renacimiento florentino, el influjo en el romanticismo de Swedenborg, el peso rosacruz —tanto del XVII como del XIX— en el simbolismo, la ruptura abstracta con la teosofía o la antroposofía como inspiración, las relaciones del pensamiento mágico con las segundas vanguardias, el chamanismo y la contracultura..., como si fuera uno de los grandes depósitos de creatividad, al menos en occidente, fuera precisamente la cosmovisión neoplatónico-hermética, entendida de una forma amplia, no reductiva⁴⁴⁵.

Observando las corrientes y reflujos de la historia de la cultura se diría que se han sucedido etapas en que se permitía la exploración de la casa embrujada (lo oculto), como en el Renacimiento, en el Romanticismo o las vanguardias, con otras en que se ha pretendido limitar su efecto por temor a las consecuencias, una irrupción de lo caótico incorporada a las dotes de creación. Quizá exista una relación de causa y efecto entre los postulados herméticos y la invención artística, o tal vez esa relación se deba a una

⁴⁴³ Corbin, 1993 [1958], p. 112 y ss.

⁴⁴⁴ La manera de representar metafóricamente a la comunidad longitudinal no radica en la perspectiva artificial propia del renacimiento, descrita no a partir del punto de fuga sino del primer plano y de la posición del receptor, basado en el punto ideal de recepción, que equivaldría al presente, en relación con el cual se disponen los diversos elementos, más grandes o pequeños en función de su situación en el plano respecto al punto ideal. Corbin, 1993 [1958], p. 336, n. 34. Sería con todos los elementos en primer plano, cercana a la idea de Pavel Florenski en su perspectiva invertida, la de los iconos rusos, en que se ofrece el considerado mejor punto de vista de cada faceta de las figuras.

⁴⁴⁵ Harpur, 2006 [2002], p. 22 o Choucha, 1991, 2015, p. 124 entre otras referencias. El hermetismo influye incluso en la científica —que se entrecruza con la artística en ciertos puntos de la historia—, como se verá en los siguientes apartados, ya que muchos de los más innovadores científicos de los siglos XVI y XVII fueron también astrólogos o alquimistas.

mentalidad más abierta que permitiera aceptar postulados muchas veces en las antípodas de las corrientes mayoritarias en el pensamiento de una época.

En cualquier caso, una de las hipótesis centrales defendidas aquí es que algunos de los artistas más innovadores de la historia han manifestado interés por las filosofías ocultas, interés que, además, resulta completamente natural ya que el pensamiento mágico presenta una cosmovisión acorde a la práctica artística. En cambio, en muchas de las teorizaciones del arte mayoritarias durante el siglo XX se lo ha estudiado poco, menos de lo que merece; este acuerdo entre la teoría del arte y el pensamiento mágico fue desdeñado de una manera sorprendente, dado su peso en los nombres citados o en los momentos de gran efervescencia artística.

3.2 La filosofía de Hermes

Pues bien, un ejemplo paradigmático del silencio sobre la filosofía oculta lo hallamos con los autores del Renacimiento. La relación entre el pensamiento neoplatónico-hermético y el Renacimiento italiano fue estrechísima, entre otros académicos que están de acuerdo con este punto de vista, encontramos al estudioso de la alquimia Jacob Wamberg, quien afirma: «*Renaissance culture was more esoteric than normally thought*»⁴⁴⁶.

La formación del círculo florentino auspiciado por los Médici y dirigida por Ficino tuvo en el *Corpus hermeticum* uno de sus textos importantes. El redescubrimiento del *Corpus hermeticum* produjo la famosa pausa en la traducción de las obras completas de Platón. Cosimo de Médici detuvo a Ficino, a quien tenía traduciendo a Platón; le ordenó que se ocupara del texto básico del hermetismo, que prefería esa obra, lo que da una idea

⁴⁴⁶ Wamberg, Jacob, «A Stone and Yet Not a Stone: Alchemical Themes in North Italian Quattrocento Landscape Imagery», en Wamberg, 2006, pp. 41-82, p. 75. Traducción propia: «La cultura renacentista fue más esotérica de lo que se piensa normalmente». Y muchos otros: René Taylor afirma ese hermetismo general entre los humanistas cultos del XVI para hablar del arquitecto que ideó El Escorial, Juan de Herrera: Taylor, 2006 [1992], pp. 15-18. O Pilar Pedraza, quien afirma que formaba el bagaje de una persona culta en la Italia de finales del XV: Pilar Pedraza, «Introducción», en Colonna, 2013 [1499], p. 40.

cuán valiosa debía de parecerle⁴⁴⁷. Ficino publicó su traducción del *Corpus hermeticum* en el 1471⁴⁴⁸.

El segundo gran momento en la historia del hermetismo, al menos desde un punto de vista académico, se produjo durante los años 40 del siglo XX, cuando fueron descubiertos en Nag Hammadi (Egipto interior) unas jarras que contenían papiros con nuevos textos de la hermética popular, no la filosófica.⁴⁴⁹ Esos hallazgos sirvieron para poner en tela de juicio la hipótesis cristiana de André Jean Festugière. Festugière fue el especialista que dominó esta cuestión durante las primeras décadas del siglo XX. Su posición otorgaba excesivo peso al peso cristiano dentro de las influencias constituyentes de la doctrina tan sincrética como el hermetismo, desconectado en buena medida de la Antigüedad egipcia⁴⁵⁰.

Entre los investigadores del siglo XX, hubo, pues, una tendencia, ya desde Festugière, a considerar, acertadamente, que el *Corpus hermeticum* no fue escrito en la Antigüedad egipcia. En su lugar, lo ubican alrededor del III de nuestra era. Sin embargo, especialistas contemporáneos como Peter Kingsley considera que la hermética pudo escribirse entonces pero sobre una tradición previa egipcia⁴⁵¹. Entre otras razones, el pensamiento

⁴⁴⁷ Lachman, 2011, pos. 60; Harpur, 2006 [2002], pp. 180-181; Antoine Faivre, «Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 37-116, p. 108; Yates, 1983 [1964], pp. 30-32. Y no solo aparecieron en Italia y de ahí al resto de Europa; también en Bizancio incrementaron su popularidad durante los siglos XIV y XV. Véase Antonio Rigo, «From Constantinople to the library of Vence: the Hermetic books of late Byzantine doctors, astrologers and magicians», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 77-84.

⁴⁴⁸ Por ejemplo, en Arola, 2008, p. 28. Años después publicaría sus comentarios a los autores neoplatónicos más relevantes de la Tardo Antigüedad: Brian Copenhaver, «Hermes Trismegistus, Proculus, and the Question of a Philosophy of Magic in the Renaissance», en Merkel y Debus (eds.), 1988, pp. 79-110, p. 80. En cambio, el *Asclepio* estuvo a disposición de los lectores durante toda la Edad Media. A partir del IX se atribuyó a Apuleyo. Influyó en los pensadores más próximos al neoplatonismo medieval o en los principales herméticos del Renacimiento. Renau Nebot (ed.), 1999, p. 423.

⁴⁴⁹ La lectura de nuevos textos de la Antigüedad continúa gracias a los nuevos hallazgos arqueológicos, como el misterioso libro de Thoth. Peter Kingsley, «An Introduction to the Hermetica: Approaching Ancient Esoteric Tradition», en Broek y Heertum (ed.), 2000, pp. 17-40, p. 21, n. 5. Para más información sobre la larga polémica entre los especialistas que otorgan valor a la hermética popular y los que se la quitan, cfr. Peter Kingsley, «Poimandres: The Etymology of the Name and the Origins of the Hermetica» en Broek y Heertum (ed.), 2000, pp. 41-76. O'Brien prefiere utilizar el término de Hermetica técnica, no el de popular: O'Brien, 2015, p. 171.

⁴⁵⁰ El dominico francés Festugière con su *La révélation d'Hermès Trismegiste* fue uno de los estudiosos más aplaudidos del pasado siglo —«Después de Festugière es realmente difícil intentar un nuevo estudio de conjunto de los *Hermetica*» Renau Nebot (ed), 1999, p. 20. Aunque en su interpretación minusvalora en exceso el peso de la religión egipcia en los textos, cuando esta es una de las tres fuentes de la que bebe el hermetismo, junto al judeocristianismo y a la mitología griega, un trío que confluye en la gnosis hermética. Peter Kingsley, «An Introduction to the Hermetica: Approaching Ancient Esoteric Tradition», en Broek y Heertum (ed.), 2000, pp. 17-40, pp. 13, 22 y ss. Véase también Verdú Vicente, 2003, p. 61 y ss. Otro que otorga un exceso de peso al cristianismo en la forja del hermetismo es Salvio Turró: Turró, 1985, p. 128 y ss.

⁴⁵¹ Byrne, 2007, p. 10, n.3; Verdú Vicente, 2003 p. 61 y ss. Al menos así lo estiman Festugière y otros especialistas, pero Peter Kingsley afirma de nuevo que la hermética en su conjunto es un producto de la

holístico delata la huella de la teología egipcia. De hecho, el hermetismo no sería más que otra de las pruebas de la admiración que suscitó esa cultura en Grecia, sobre todo en un linaje que contaría a pitagóricos, platónicos y neoplatónicos, admiración reiterada por la escuela hermética⁴⁵².

El testimonio de Lactancio, en el siglo III de nuestra era, ayuda a retrasar, no la atribución de los textos herméticos, pero sí su concepción. Lactancio destaca como uno de los padres de la Iglesia con un bagaje pagano más relevante. Pues bien, difícilmente Lactancio habría comentado una influencia de la *Hermética* en Pitágoras o Platón⁴⁵³ si no se tratara de un culto con siglos de historia. Ello no implica que realmente influyera en los filósofos, o que su origen estuviera en el Egipto de las primeras dinastías, pero sí que su escuela se remontaba tiempo atrás antes de ser trasladados al papel.

Como ejemplo de la tendencia hermética a la glorificación de la cultura faraónica, sirva un fragmento de los *Extractos de Estobeo*. El chauvinismo egipcio queda reflejado en una contestación que ofrece la diosa Isis: «El muy sagrado país de nuestros ancestros está en el centro de la tierra (...) [los egipcios] son por añadidura excepcionalmente más inteligentes que todos y prudentes»⁴⁵⁴.

Los vaivenes respecto a esta cuestión han sido muy pronunciados en la historiografía sobre lo hermético. En el tiempo de Festugière y Yates, la posición mayoritaria era la contraria, como afirma la propia Yates⁴⁵⁵. En la discusión entre partidarios del origen egipcio y del origen judeocristiano de los textos, nos posicionamos con un planteamiento integrador, puesto que la corriente sincrética funde en su crisol de ambas. Pero el influjo egipcio no debería desdeñarse: tanto el *Corpus* como el *Asclepio* denotan un influjo de la cultura egipcia de la Tardo Antigüedad, ese es el contexto del que surgen, aunque después incorpore tanto el neoplatonismo u orfismo como el cristianismo, mezcla por otra parte habitual en aquella sociedad sincrética. Los textos herméticos pudieron deberse a la

cultura griega en Egipto. Kingsley prueba algunos de los trasvases de la religión egipcia en los textos básicos herméticos. Peter Kingsley, «Poimandres: The Etymology of the Name and the Origins of the Hermetica», en Broek y Heertum (eds.), 2000, pp. 41-76, p. 45.

Por su parte, en un texto neohermético moderno —aunque de origen igualmente mítico en la Antigüedad egipcia—, *El Kybalion*, los anónimos autores Tres iniciados llegan a encumbrar de tal manera a la cultura de las pirámides que incluso la consideran como cuna del resto de civilizaciones —China, Persia, India o Grecia— por lo que se refiere al esoterismo. Tres iniciados, 2012, p. 13

⁴⁵² Uno de los partidarios sería Giordano Bruno, por ejemplo en Bruno, 2007, pp. 226-229, en el que cita el fragmento del *Asclepio* sobre la excelencia de la cultura egipcia. Incluso Gómez de Liaño califica sus postulados de «egipcianismo» hermético, recogido en Bruno, 2007, p. 199.

⁴⁵³ Yates, 1983 [1964], pp. 23-24; Paola Zambelli, «Scholastic and Humanist Views of Hermeticism and Witchcraft», en Merkel y Debus, 1988, pp. 125-153, p. 125.

⁴⁵⁴ *Extractos de Estobeo* XXIV, 13, en Renau Nebot (ed), 1999, p. 391.

⁴⁵⁵ Yates, 1983 [1964], p. 19.

cultura alejandrina del II y del III E.C, como prueban las evidencias, pero bebían en fuentes más antiguas, fueran primarias o secundarias.

De ahí el egipcianismo sostenido en el esoterismo occidental, evidente por ejemplo en la masonería, se base dicha impresión en datos empíricos, o parta de una idealización. Según afirma un tradicionalista como Titus Burckhardt, tanto sobre los *Hermetica* como sobre las ideas alquímicas: «Tales textos recogen esencialmente el auténtico legado de una civilización distinta, y no son en modo alguno invenciones griegas arcaizadas»⁴⁵⁶, con Egipto como esa cultura, aunque Burckhardt reste con demasiada contundencia el influjo igualmente griego.



El pintor simbolista Frantisek Kupka expresó el espíritu de un Egipto soñado en una de sus obras más conocidas, *The way of silence*, del 1900

Un rasgo constante de muchas de las escuelas esotéricas en la historia es que prefieren la letra viva, la enseñanza basada en la inspiración del momento, que la letra muerta fijada en textos canónicos. Como ejemplo de una tendencia, puede aducirse el caso del místico del XVII Jakob Böhme, quien sostiene que quien «se adhiere a la letra ha nacido en la

⁴⁵⁶ Burckhardt, 1994 [1960], p. 18.

forma del Verbo pronunciado»⁴⁵⁷, no se adhiere por tanto a la de quien lo pronuncia, de manera que abandona el espíritu divino, atraído por la creación y no por el creador.

Se trata en buena medida del mismo criterio que enuncia [Alciato en su emblema CLXXXV](#), según el cual la letra mata pero el espíritu vivifica, lema a propósito del cual se reflexiona tanto en la imagen como en el texto explicativo con el tema mitológico de Cadmo, quien plantó dientes de dragón de donde brotaron guerreros. La explicación dada por Erasmo es que los dieciséis dientes del dragón se referirían a las letras del alfabeto que los griegos tomaron de los fenicios; la siembra de dientes indicaría el uso de las letras para formar unidades mayores, las palabras. Por ello Cadmo fue considerado el inventor de la escritura⁴⁵⁸. Sea como fuere, el establecimiento de una tradición propia puede haber sido un proceso de varios siglos.

El caso de la escuela pitagórica puede servir para ayudar a situar en la correcta perspectiva cómo se gestó el hermetismo y cómo divulgó sus saberes, ejemplo de la tendencia de varias escuelas espirituales a no trasladar sus ideas a un medio escrito, o hacerlo pasado un tiempo desde el comienzo de la escuela. Los saberes de la corriente pitagórica a buen seguro que durante mucho tiempo se mantuvieron secretos, antes de la divulgación pública, y muchas de las ideas que se atribuyen al filósofo fueron concebidas probablemente por alguno de los alumnos⁴⁵⁹. Caso similar se encuentra en el orfismo griego a partir del VI a.C., que no se constituyó en escuelas «oficiales» y en el que los adeptos escribían bajo la autoridad de Orfeo, como si fueran él mismo, cosa que de manera simbólica eran. Al parecer, el propio Pitágoras escribió alguno de los poemas pseudoepigráficos órficos⁴⁶⁰. En el contexto cultural griego, la palabra verdadera tenía su origen en las musas o en la inspiración divina⁴⁶¹.

⁴⁵⁷ *De signatura rerum* 15.25, en Böhme, 1998 [1621], p. 187. Sobre la preeminencia hermética de la palabra sobre lo escrito: Taylor, 2006 [1992], pp. 113 n. 63. O Pico, para quien los misterios divinos tenían que ser transmitidos mediante enigmas, sin escritura y comunicarse de alma a alma por la palabra: Pico della Mirandola, 2004 [1496], p. 64.

⁴⁵⁸ Recogido en Alciato, 1993 [1531], pp. 228-229. Fulcanelli entre otros herméticos cita el refrán en uno de sus textos: Fulcanelli, 2005 [1926], p. 109.

⁴⁵⁹ Feyerabend, 2011 [1996], pp. 77-78. Paul Feyerabend recomienda «*back to Pythagoras*», Feyerabend, 2011 [1996], p. 80, ese gran sabio, según Pico: Pico della Mirandola, 2004 [1496], p. 39. En muchos pasajes de la tesis se postula cierta pansofía, recomponer de nuevo el rompecabezas del conocimiento, escindido en los albores de la Ilustración, proponer una mirada más holística, aplicable entre otras facetas a la forma de pensar el cosmos. Igual que el arte es un microcosmos de quien lo creó o de su sociedad, el ser humano puede devenir microcosmos de la totalidad. Además, volver a Pitágoras para recuperar el sentido original de la filosofía como herramienta para ser sabios, no meramente para quienes la buscan o la desean; para ello Pitágoras y otros desarrollaron ejercitaciones que mejoran los poderes visionarios, la meditación, la gnosis.

⁴⁶⁰ Ginzburg, 2003 [1989], p. 538.

⁴⁶¹ Dodds, 1985 [1951], pp. 86-87.

En este asunto resulta pertinente recuperar la crítica a la crítica a la escritura de Platón, recordemos que de formación pitagórica y siempre con una parte de su pensamiento asociada a dicha escuela; en su *Fedro* incorpora una de sus historias, protagonizada por Thoth-Theuth, en la que Thoth, cuando presenta su invento de la escritura, es reprendido. Tal creación disminuirá la capacidad memorística humana⁴⁶². Thoth que, como sabemos, sería el equivalente al Hermes griego. El ataque a la escritura ejemplifica el desprestigio de ese método de conservación de conocimientos, ya que Platón representa toda una tendencia dentro de la inclinación a la filosofía oculta —y en otras corrientes espirituales.

Por seguir con Platón, sin perder de vista el *Corpus hermeticum* y su estructura narrativo-sapiencial, la forma de diálogo y el autor mítico son un motivo recurrente en este tipo de literatura. Es manera forma generalizada en tantos textos relacionados con gnosis diversas, ya que sortea el riesgo a la conceptualización de un escrito ensayístico. Lo encontramos en escritos mágicos como la *Clavícula de Salomón*, teóricamente escrita por el rey judío, con un diálogo entre él y su hijo Roboam, o también en tantos diálogos de la tradición espiritual hindú, que normalmente presentan a un gran maestro que responde a las preguntas de un *chela*, un aprendiz adepto; en el *Bhagavad Gita*, por ejemplo, el dios Krishna explica los secretos cósmicos a su amigo Arjuna —aunque la cosa es todavía más complicada, ya que en principio lo que se relata es fruto de la visión sobrenatural de Sanjaya relatando el episodio bélico a su rey Dhrita-Rashtra, de quien es consejero áulico⁴⁶³. O también muchas de las *Upanishads*.

Como en tantos movimientos espirituales, el conocimiento a propósito de lo elevado que salva conforma el núcleo hermético. El adepto se inicia en la gnosis de la *Hermetica*, que ha de hacerle despertar del sueño de la vida. Parte de estas ideas religiosas pueden transmitirse a partir de símbolos⁴⁶⁴. En el *Corpus hermeticum* se dice que la virtud del alma es el conocimiento y que «el conocimiento es el fin de la ciencia, y la ciencia es un regalo de Dios»⁴⁶⁵.

Continuado con el mismo texto, Hermes le explica a Tat que el intelecto divino no pertenece a todos los seres humanos, que brilla como un premio a conquistar, en el que el adepto hermético ha de sumergirse. La gnosis del *nous* es la escalera de acceso y al tiempo

⁴⁶² *Fedro* 274c-275d, en Platón, 1986, pp. 401-405.

⁴⁶³ Mascaró (ed.), 1988. Pero es que la complejidad narrativa es todavía mayor, ya que el texto del *Bhagavad Gita* pertenece al gran poema épico del hinduismo *Mahabharata*; y ahí volvemos a encontrar la autoría mítica, ya que teóricamente se trata de un relato proferido por el sabio Vyasa y transcrito de manera igualmente teórica por el dios con cabeza de elefante Ganesha.

⁴⁶⁴ William C. Grese, «Magic in Hellenistic Hermeticism», en Merkel y Debus, 1988, pp. 45-58, pp. 50-55.

⁴⁶⁵ *Corpus hermeticum* X, 9, en Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 166.

el regalo obtenido. Separa claramente a aquellos que son meramente racionales, pero que no adquirieron la gnosis e ignoran por tanto las causas últimas, de los conocedores⁴⁶⁶.

La gnosis, el saber sagrado, es el objetivo del conocimiento adquirido en la escuela de la Tardo Antigüedad. Para Hanegraaff, la *Hermetica* se centra en la búsqueda de la verdadera felicidad que parte del autoconocimiento y del saber sagrado sobre lo divino⁴⁶⁷. La misma raíz se encuentra en el *gñana*, *gyan* del hinduismo o budismo en sus muchas variantes semánticas y en idiomas diversos. Como en el chamanismo o el yoga, ella se basa no en una doctrina sino en una experiencia⁴⁶⁸; sin ella, su conocimiento carece de valor.

Ese respeto al conocimiento salvífico se halla, pues, en la sala de máquinas de la gran transformación artística europea, con su influjo en el citado Ficino, en Pico della Mirandola, en Bruno o en Giori en Venecia. Ficino adaptó muchas de las ideas neoplatónicas y herméticas al catolicismo de su entorno. Defendía la *prisca theologia* — un conocimiento revelado, conocido en la Antigüedad, que se hallaría en el núcleo de todas las religiones, y que se iría diluyendo con los siglos—, según la cual la teología pagana del *Corpus hermeticum* había anunciado el cristianismo. Respecto a esa teología originaria, Hermes sería el *priscus theologus*⁴⁶⁹.

⁴⁶⁶ *Corpus hermeticum* IV, 4, en Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 120-121. Nous ha sido traducido de maneras muy diferentes, de razón a mente, intelecto o entendimiento. Para Festugière, uno de los grandes investigadores en el hermetismo del siglo XX, resultaba complicado de discernir a qué mente se refieren los tratados herméticos; esa mente cambia lo divino en lo humano, quien tiene la visión es él mismo a la vez que su mente participa del *nous* divino: recogido en Roelof van den Broek, «Religious Practices in the Hermetic “Lodge”: New Light from Nag Hammadi», en Broek y Heertum (eds.), 2000, pp. 77-96, p. 94. Entre las fuentes primarias no herméticas, el neoplatónico Macrobio hace una lectura de él en cuanto mente divina: *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón*, I, 8, 10, en Macrobio, 2003, pos. 3343.

⁴⁶⁷ Hanegraaff, 2015b, p. 190-195.

⁴⁶⁸ Narby, 1998, p. 157.

⁴⁶⁹ Arola, 2008, p. 38; Edward A. Gosselin, «Bruno’s “French Connection”: A Historiographical Debate», en Merkel y Debus, 1988, pp. 166-181, p. 171; Hanegraaff, 2015, p. 68. Ficino, para su idea de *prisca theologia*, partió de Zoroastro, a quien tenía por gran mago; para una descripción de cómo fue modificándose el planteamiento de Ficino sobre esta cuestión, véase Hanegraaff, 2012, pp. 43-53; precisamente para contrarrestar ese origen pagano en Zoroastro, Pico propuso ese inicio en Moisés: Hanegraaff, 2016 [2013], pp. 50-52. En otros textos, Hanegraaff llama a esa tendencia entre ciertos neoplatónicos a buscar unos orígenes míticos orientales para sus teorías como «Platonic Orientalism»: Hanegraaff, 2015b, p. 182. La expresión orientalismo platónico fue acuñado en el 2001 por el especialista en Suhrawardi John Walbridge: Hanegraaff, 2012, p. 15.

De acuerdo con Marvell, aún a principios del XVIII Leibniz, siguiendo al sinólogo Bouvet, creyó que el mítico emperador Fu Xi, quien míticamente había sistematizado el *I Ching*, había sido en realidad el mismo personaje que en Occidente se había llamado Hermes Trismegisto, o que al menos el conocimiento hermético como mínimo había alcanzado China: Marvell, 2007, 2016, p. 263.

No hay que confundir dicha *prisca theologia* con la filosofía perenne, idea similar mas no igual. Las primeras referencias sobre esta última parecen encontrarse en el teólogo y bibliotecario del Vaticano, Agostino Steuco (1497-1548): Brannon Ingram, «René Guénon and the Traditionalist Polemic», en Hammer y von Stuckrad (eds.), 2007, pp. 201-226, pp. 211-212.

La idea de una *prisca theologia*, que normalmente se piensa originada en Oriente, sea Egipto, sea Mesopotamia, Persia o la India, tiene una vaporosidad innata. A mi juicio, *Zweistromland – The High Priestess*, la obra de Anselm Kiefer, remite al poder del libro antiguo, a ese aroma primordial. El artista alemán consigue aludir a la faceta mítica y ambigua del libro, con esos volúmenes gigantes, cuyo material está en mal estado, las páginas como si hubiese diluviado encima; los libros y la escritura tanto pueden atrofiar la memoria, con su conocimiento apolillado —según la crítica platónica—, como servir para difundir el conocimiento, memorial fabricado que puede incluso trasladar una idea milenios más adelante.

En dos estantes hay dos inscripciones en las que pone Tigris y Éufrates, los dos ríos entre los que floreció la civilización mesopotámica, origen de la escritura, que sirvió para anotaciones comerciales y de agrimensura, pero también para que poseamos ciertas nociones de su cosmovisión. Además, en el título se menciona a la segunda carta del Tarot, la Suma sacerdotisa, guardiana del conocimiento sagrado, en cierta medida como el Hermes griego —o la Saraswati hindú. Los libros en su interior presentan imágenes diversas, en general a modo de palimpsestos, con combinaciones de capas superpuestas, algunas de tipo abstracto, con marcas del tiempo y del paso de diversos materiales, otras con imágenes desleídas; en cualquier caso, según Arasse en esta extraña biblioteca hay una reflexión sobre los cuatro elementos⁴⁷⁰.



Anselm Kiefer, *Zweistromland – The High Priestess*, 1985-89

⁴⁷⁰ Arasse, 2001, pp. 158-174. Otra instalación de los últimos años en las que se piensa simbólicamente en la relación entre materia y elementos es *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, de Bill Viola, en este caso los cuatro elementos martirizan a personas.

Y tanto Ficino como algunos herméticos renacentistas posteriores proyectaban la *prisca theologia* tan al pasado que Hermes podría llegar a ser coetáneo de Moisés, Noé o incluso de Abraham, al menos eso creían estos renacentistas que la mezclaban con el cristianismo⁴⁷¹. Entre ellos no se contaba el sobrino de Pico, Giovanni Francesco, acérrimo enemigo de la magia y del paganismo. Giovanni Francesco despreciaba la *prisca theologia* hermética, con su defensa de la magia y la astrología; para él, se trataba de mera idolatría pagana, doctrinas llenas de vanidad⁴⁷²; en su opinión, los renacentistas herméticos caían en la idolatría pagana, pese a que siempre añadieran justificaciones a su cristianismo, confesaran su credo católico, o aseguraran mantenerse en los límites de la magia angélica, con lo que evitarían el uso de la demoníaca.

Como ya se ha indicado, la discusión sobre la datación del hermetismo puede considerarse como nuclear al asunto hermético; en ella, confluye la religión egipcia, como creyeron sus traductores renacentistas⁴⁷³, pero también la griega y la cristiana. Incluso la hebrea, que se deja notar en el texto en un fuerte influjo de la doctrina del Dios creador bíblico y mesopotámico. De hecho, en opinión de Yates, un tanto erróneo, todo hay que decirlo, los modernos estudiosos —modernos en la época de redacción de su *Giordano Bruno y la tradición hermética*, es decir, en los años sesenta— pensaban que había pocas huellas cristianas, que eran muy superiores las hebreas⁴⁷⁴.

La gnóstica constituye otra de las teologías que desemboca en el gran crisol de Hermes, ya que se detectan elementos de recelo ante lo corporal —«a menos que antes aprendas a

⁴⁷¹ Entre muchas otras referencias: Arola, 2002, p. 109. O con Enoch; Moshe Idel traza dicha comparación de Hermes con Enoch, que justifica en los paralelismos constatables entre el *Libro de Enoch y Asclepios* 25 y 26; en Moshe Idel, «Hermeticism and Judaism», en Merkel y Debus, 1988, pp. 59-76, pp. 60-61. En el siglo IX Abu Ma'shav, un erudito y astrólogo árabe, propuso que habían existido tres Hermes, el primero, el bíblico Enoch, el segundo había fundado Babilonia tras el diluvio; en cuanto al tercero, se había tratado de un científico egipcio llamado Hermes Trismegisto: György E. Szönyi, «Myth and Magic: Victorian Enoch and Historical Contexts», en Forshaw (ed.), 2017, pp. 269-295, p. 274.

Además de por esa conexión hermética, Enoch destaca como una de las figuras bíblicas más misteriosas, hijo de Seth y, por tanto, nieto de Adán. Fue ascendido a los cielos por ángeles, episodio retratado a menudo en el arte medieval. El *Evangelio de Enoch*, apócrifo recuperado de la Iglesia de Etiopia, constituye uno de los textos visionarios más prestigiosos del cristianismo: György E. Szönyi, «The Reincarnations of Enoch from the Middle Ages Renaissance», en Jaritz (ed.), 2011, pp. 135-152.

O con su figura en la tradición islámica, el profeta Idris. Corbin se encuentra entre quienes lo consideran Enoch-Hermes: Corbin, 1996 [1979], p. 170. Como contemporáneo de Moisés es presentado en el célebre mosaico de la [catedral de Siena](#).

⁴⁷² Yates, 1983 [1964], p. 188; Paola Zambelli, «Scholastic and Humanist Views of Hermeticism and Witchcraft», en Merkel y Debus, 1988, pp. 125-153, p. 133.

⁴⁷³ Ficino pensaba que los dogmas cristianos estaban conectados con la ancestral sabiduría egipcia: Charles Dempsey, «Renaissance Hieroglyphic Studies and Gentile Bellini's *Saint Mark Preaching in Alexandria*», en Merkel y Debus (eds.), 1988, pp. 342-365, pp. 359-360.

⁴⁷⁴ Yates, 1983 [1964], p. 38, n. 3 y p. 200.

odiar a odiar a tu cuerpo, hijo mío, no podrás amarte a ti mismo»⁴⁷⁵, con el cuerpo vilipendiado como odre de bilis, orina, excrementos y malos humores—, con la sensación de que el alma se ha convertido en una exiliada, extranjera en un mundo en el que el olvido ha impuesto un magisterio colectivo.⁴⁷⁶

Pero el trasfondo gnóstico se combina contradictoriamente con otros de enaltecimiento de la belleza. Esa teoría de lo bello⁴⁷⁷ distanció a hermetismo y a neoplatonismo de la crítica furibunda gnóstica —o de muchas de sus sectas—, que recelaban de la materia, y juzgaban la estancia en el cuerpo físico como una prisión para el espíritu⁴⁷⁸, exposición de un dualismo claro; dicha teoría mantiene puntos de contacto pero de manera matizada con el neoplatonismo y el hermetismo. Pese a la huella gnóstica, la impresión general es de celebración de lo bello —la mente le indica a Hermes que observe la belleza del

⁴⁷⁵ *Corpus hermeticum* IV 6, en Copenhaver (ed.), 2000, p. 128.

⁴⁷⁶ Corbin, 2000 [1984], p. 41.

⁴⁷⁷ Como en tantas otras cuestiones, el hermético puede entender muy bien la idea hindú de *rasa*, lo que suscita la experiencia estética, la delectación que siente el ser humano cuando experimenta la belleza infinita en las artes. Panikkar, 2012, p. 96.

⁴⁷⁸ *Corpus hermeticum* VII, 2-3, en Copenhaver (ed.), 2000, p. 139.

La idea de que existen dos tendencias en el hermetismo, una optimista, admiradora de la belleza, y otra más pesimista ha sido frecuentemente comentada entre los estudiosos. Pese a compartir espiritualidad con los gnósticos, ambos estarán separados en que aquellos tendían mucho más a un tipo receloso de la experiencia en la carne, prisión del alma, mientras que los herméticos de la Tardo Antigüedad y los textos canónicos eran más ambiguos: junto a consideraciones similares a los gnósticos, añaden otras que son un canto a la belleza del Uno de raíz neoplatónica, con lo bello igualado a lo verdadero y a lo bueno.

A pesar de que Radcliffe G. Edmonds III une gnósticos y herméticos como escuelas pesimistas (o al menos algunos de sus tratados), creemos que esa unión tiene en cuenta la idea del alma prisionera del cuerpo, pero no la de la belleza del cosmos que separa con claridad ambas escuelas. Radcliffe G. Edmonds, «At the Seizure of the Moon. Absence of the Moon in the Mithras Liturgy», en Noegel, Walker, Wheeler (eds.), 2003, pp. 223-240, p. 228 y ss.

Sobre esa diferencia indica Quispel: «*The Tabula Smaragdina however, shows no traces of the World-hate that is so characteristic of Christian Gnosticism. All comes from the One and returns to the One. It is more like the Asclepius, which admires the Cosmos and its harmony. If the Tabula is Gnostic, it is also Hermetic in style and cosmic spirit*»: Gilles Quispel, «Gnosis and Alchemy: the Tabula Smaragdina», en Brock y Heertum (ed.), 2000, pp. 303-334, p. 326. Traducción propia: «Sin embargo, La *Tabula Smaragdina* no muestra trazas del odio del mundo tan característico del gnosticismo cristiano. Todo procede del Uno y retorna a ese Uno. Es más como en el Asclepio, en el cual se admira al Cosmos y su armonía. Si la *Tabula* es gnóstica, también es hermética en estilo y espíritu cósmico».

Frances Yates también ve esa ambivalencia hermética al juzgar el mundo; siguiendo a Festugière, indica que hay dos tipos de gnosis en el *Corpus hermeticum*, una pesimista y otra optimista: Yates, 1983 [1964], p. 39 y ss. Otro autor que apunta esa tendencia: William C. Grese, «Magic in Hellenistic Hermeticism», en Merkel y Debus, 1988, pp. 45-58, p. 47. También otro de los grandes estudiosos del hermetismo, Antoine Faivre: Antoine Faivre, «The Children of Hermes and the Science of Man», en Merkel y Debus, 1988, pp. 424-436, p. 425.

No aplicado al hermetismo, pero sí a estas dos mentalidades, Naomi Janowitz (citando a otros) formula dos variantes de esta, que coinciden con lo anterior: la utópica y la locativa: el utópico cree que el Cielo es enteramente de otro nivel de calidad que la Tierra, lo mejor es aspirar a la trascendencia de esta; en cambio, el locativo piensa en un viaje ascendente, en el cual se puede participar de lo celestial ya desde la tierra: Janowitz, 2002, pp. XI-XII. En el sistema de Plotino tal cosa resulta posible gracias a la belleza, como se comentará en diversos fragmentos de la tesis y del anexo.

cosmos a través del *nous*⁴⁷⁹ — que puede encarnar en la esencia de las cosas materiales como característica divina:

Las excelencias de las cosas bellas están cercanas a la esencia divina pero sólo las connaturales a él parecen ser de algún modo las más puras e incontaminadas. Y se debe tener la audacia de afirmar, Asclepio, que la esencia de Dios, si Dios la tiene, es la belleza; y que es imposible que lo bello y bueno se dé en ninguno de los seres del cosmos, pues todas las cosas que nuestra mirada abarca son meros simulacros y apariencias engañosas. En cuanto a lo que no vemos, ante todo la esencia de la belleza y el bien (...) no sino partes inseparables de él [el bien y la belleza], privativas suyas, las más perfectas y dignas de ser amadas, pues el mismo Dios está enamorado de ellas o bien ellas de Dios⁴⁸⁰.

Dios tiene por tanto el monopolio de lo bello. La formulación neoplatónica se aproxima a ese ideal. Plotino afirmó que la beatitud suprema no podía alcanzarse en este mundo, sino que creía que la contemplación de la belleza sí podía constatarse gracias a la meditación o al simple contacto con la belleza. El propósito de la meditación era discernir el Uno, intuir su naturaleza. El aspirante disponía de una serie de recursos otorgados por la meditación con los que contactar con su yo verdadero, y no, como pensaba el gnosticismo, renunciar a cualquier esperanza en la cárcel del mundo —el cuerpo una prisión, *sôma sêma* en expresión paronímica platónica— hasta que la muerte liberase al alma⁴⁸¹. Esas ideas neoplatónicas fertilizaron primero a la Edad Media, que acentuó esa tendencia por ejemplo en los postulados del abad de Suger, luego al Renacimiento. «La idea de corte neoplatónico que concibe la belleza como manifestación de la unidad en la multiplicidad fue recogida por los humanistas del renacimiento italiano»⁴⁸².

Pero es que además de las religiones ya citadas —una fuerte remanencia pagana neoplatónica y gnóstica— en el hermetismo también se detecta la teología cristiana, hasta el punto de que para ciertos humanistas —los más cercanos a la corriente, claro—, la filosofía hermética no se consideraba contraria a los dogmas cristianos. Una combinación similar también puede encontrarse en Paracelso⁴⁸³.

Pese al descrédito posterior, las escuelas o autores hermético-neoplatónicos fueron capitales como punto de apoyo para crearse una interpretación de lo real, o también como

⁴⁷⁹ *Corpus hermeticum*, XI, 6, en Renau Nebot (ed), 1999, p. 139.

⁴⁸⁰ *Corpus hermeticum*, VI, 2, en Renau Nebot (ed), 1999, p. 139.

⁴⁸¹ La paronimia Soma-sema: Jung, 2002 [1956], p. 57, n. 71. Aunque según parece sería todavía más preciso referirse a sema como la piedra sepulcral: Debray, 1994 [1992], p. 22.

⁴⁸² Zuloaga, 2013, p. 59.

⁴⁸³ Jung, 2005 [1944], p. 251.

forma de transmisión de las ideas, que se separaba de las existentes. Probablemente el menosprecio hacia la cosmovisión hermética desde los criterios del racionalismo ilustrado —pese a hallarse la filosofía oculta en sus raíces— explique el olvido. Con todo, un buen experimento sería acercarse a estos autores desde su cosmovisión, intentando obviar por unos instantes la mentalidad de nuestro tiempo, algo por supuesto condenado al fracaso.

Un comentario de Frances Yates sobre la fama crítica de John Dee se puede extrapolar respecto al conjunto del pensamiento hermético y el menosprecio cultural que sufre desde el racionalismo del siglo XVIII: «Sabemos ahora con certeza que John Dee, descartado en el siglo XIX victoriano como charlatán ridículo, tuvo una influencia inmensa en la época isabelina, que hasta el momento está muy lejos de ser apreciada y comprendida en forma total»⁴⁸⁴. John Dee fue uno de los grandes sabios del Renacimiento, capaz de juntar lo mágico con el saber científico del momento; su biblioteca, una de las más grandes de las islas británicas, reunía más de cuatro mil volúmenes⁴⁸⁵, entre otros de Paracelso, Agrippa o Ramon Llull —y Pseudo Llull. En Dee «podemos rastrear continuos ecos de la herencia hermética; y no sólo del *Corpus Hermeticum*, sino de textos de más arraigada tradición, como la *Tabula smaragdina*»⁴⁸⁶.

Desde el siglo XVII fue aumentando el desprestigio de esa tendencia de pensamiento hermética, paralelo al auge de una nueva concepción de la realidad, la científico-racionalista. No sería hasta finales del XVIII, con el romanticismo, y luego con las nuevas espiritualidades y sensibilidades que brotarán en el XIX, entre ellas las esotéricas, cuando el hermetismo volvería a florecer, un interés acrecentado no sólo entre los ocultistas sino entre artistas e intelectuales.

Aún en el siglo XX la estimación del hermetismo ha sido muy variada, aunque grandes núcleos de pensadores se adhirieron, como el círculo de Eranos y los religionistas, con grandes pensadores del momento como el antropólogo Mircea Eliade, el psicoanalista Carl Gustav Jung, el mitógrafo Karl Kerényi o el filósofo Henry Corbin. El círculo adaptó al contexto del siglo XX muchos postulados herméticos; en las ideas del grupo se reunieron la ciencia tradicional con la moderna⁴⁸⁷. Así, podríamos organizar en grados de utilización de la perspectiva hermética a toda una serie de pensadores, místicos y artistas.

⁴⁸⁴ Yates, 1982 [1979], p. 158.

⁴⁸⁵ Turner, 1989, p. 129.

⁴⁸⁶ Luis R. Munt, «Introducción», en Dee, 1992, p. 35.

⁴⁸⁷ Enrique Galán Santamaría, «Introducción a la edición española», en Jung, 2005 [1944], p. XXXIII.

Pero incluso otros intelectuales en principio alejados, como grandes historiadores del arte como Warburg o Benjamin, aparecen trazas de este hermetismo neoplatónico.

El mismo silencio acostumbra a repetirse al interpretar a los artistas actuales. Los estudiosos contemporáneos en general apenas prestan atención al sustrato hermético, incluso en artistas con inclinación manifiesta hacia ello, que configuran su cosmovisión a partir de las explicaciones esotérico-herméticas; por ejemplo, el cineasta David Lynch, interpretado siempre en clave posmoderna, y eso pese a que él ha manifestado en repetidas ocasiones su formación durante décadas en la meditación trascendental, de la que ha llegado a ser uno de sus principales promotores, autor de un libro en el que reflexiona sobre la creatividad mezclada con esas experiencias meditativas, *Atrapa el pez dorado*. Pese a que las obras de Lynch están literalmente cargadas de referencias a la filosofía oculta, y que incluso el director ha escrito un libro explicando algunas de sus experiencias contemplativas, los críticos siguen obsesionados con el Lynch posmodernista —también existente, sin duda.

Finalmente, si nos atenemos a la cuestión política, a juicio de Jocelyn Godwin en *The Theosophical Enlightenment*, el hermetismo y la filosofía oculta han nutrido las opciones políticas más radicales tanto de la izquierda como del liberalismo o de la derecha. Las propuestas herméticas han casado a la perfección con doctrinas políticas heterodoxas o subversivas respecto a la corriente principal. Como ya había sucedido en sus orígenes sincréticos y libres de organización o doctrina dogmática, el hermetismo en su reencarnación renacentista llamó la atención a heterodoxos y libres de espíritu. Su intención radicaba en revitalizar la vida intelectual y espiritual del momento, no en cristalizar en una iglesia o en una escuela filosófica. Una vez hubo cumplido su papel, retornó al subterráneo; otras ideas y escuelas más ortodoxas dominaron el panorama europeo; ese mismo ritmo ha seguido durante los siglos de hegemonía liberal-científica, con fases de contracultura y otras de emergencia en las polémicas culturales.

Juzgando a artistas o herméticos como los que ocupan esta tesis, se diría que, en general, el espíritu más común entre ellos ha sido el de la creación de sistemas propios, tanto en la espiritualidad como en la estética, con una voluntad general común de no sujetarse al sistema de otro, con William Blake como paradigma. De ahí también que tantos librepensadores o heterodoxos hayan surgido en mucho mayor porcentaje de esta corriente de pensamiento.

3.3 Hermetismo en sentido amplio: una posible cronología

«Estas cosas nunca sucedieron:
existen desde siempre», Salustio⁴⁸⁸.

Para concluir este capítulo sobre el hermetismo, se esbozará una personal e imposible lista de momentos históricos y personalidades que pueden estimarse como significativos dentro de la escuela. En la lista, se ha incluido algunos que no pueden ser considerados herméticos más que con mucha generosidad o yerro historiográfico, pero que sí poseen algunas facetas, o que lo son en sentido amplio, si por ejemplo se toma al sustantivo como sinónimo de esotérico.

Como ya se mencionó, hay que tener en cuenta lo que indica Wayne Shumaker, que pueden contarse dos tipos de herméticos, lo que en inglés se hace patente ya desde el sustantivo, *hermetism* y *hermeticism*, los primeros los seguidores estrictos de la *Hermetica*, en cuanto textos históricos de la Tardo Antigüedad, los segundos los que la combinaban con el neoplatonismo o con otras escuelas esotéricas que manifiestan un influjo importante de las enseñanzas de Hermes⁴⁸⁹, como sinónimo de ocultistas.

En el próximo apartado se propondrá, pues, un proyecto de cronología de personas y ambientes con aires herméticos. No pretende ser una lista exhaustiva o definitiva, algo imposible, que excedería los límites de una tesis: los textos de los *Hermetica* de Festugière, por poner el ejemplo paradigmático, ocupan cuatro apretados y aprovechados volúmenes. ¿Cuántos libros merecerían los que tomaron ideas de esos textos? Los datos reunidos suponen algunos de los momentos más representativos de lo que podría suponer una historia sobre la *Hermética*. No se desarrollará más en aras de no crear un mamotreto con algo que ha sido profusa y atinadamente estudiado en gran variedad de volúmenes por los más valorados estudiosos de esta materia académica: Festugière, Faivre, Hanegraaff...

El hecho de limitarnos a grupos y personas vivos ha eliminado a muchos candidatos; por poner un ejemplo paradigmático, no se han sumado los R.E.S.T.O.S. y a Tristero, de *La subasta del lote 49* de Pynchon, pese a que podrían ser añadidos perfectamente a la fraternidad. El enojoso hecho de tener que contabilizar únicamente a personajes de no ficción aparecidos en la historia de la cultura, además de que lo presente sea un escrito en

⁴⁸⁸ Recogido en Harpur, 2006 [2002], pp. 330-331.

⁴⁸⁹ Wayne Shumaker, «Literary Hermeticism: Some Test Cases», en Merkel y Debus, 1988, pp. 293-301, pp.293-294. Respecto a ello, Hanegraaff recomienda usar hermetismo para la recepción de los textos de la *Hermetica* en los periodos subsiguientes, y para este propósito descartar «hermeticism», así como la «hermetic tradition» de Yates, mucho más vagos, en su opinión: Hanegraaff, 2012, p. 332, n. 283.

forma de tesis, con el rigor por lo fehaciente justamente exigido, explica que los haya descartado al final, aunque incluso aparezca un personaje llamado Thoth.

Por último, cabe indicar que aquellos enunciados seguidos por un número entre corchetes desplegarán algo de información, al concluir la cronología fechada. Asimismo, en el despliegue, algunas de las fechas y personalidades irán acompañadas de alguna imagen que las represente.



Michael Maier, *Symbola aureae mensae*, 1617

- 520 a.E.C. La hermandad pitagórica en Crotona
- 370 a.E.C. Platón escribe el *Fedro*.
- I nuestra era. Cultura sincrética en Alejandría, crisol donde se funden Egipto, Grecia y Roma [1].
- 246 E.C. Escuela de filosofía de Plotino
- III E.C Periodo estimado de redacción del *Corpus hermeticum*, aunque es probable que basado en tradiciones anteriores [2].
- 1165 Ibn Arabi nace en Murcia [3].

-1471. Traducción del *Corpus hermeticum* por Marsilio Ficino, a instancias de Cosme de Médici. [4]

-1486. Giovanni Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre* [5].

-1493-1541: Theophrastus Phillipus Aureolus Bombastus von Hohenheim, Paracelso. [6]

-15 de enero de 1559, coronación de Isabel de Inglaterra. El mago hermético John Dee interviene como consejero áulico. [7]

-17 de febrero de 1600, Giordano Bruno muere en la hoguera [8]

-1614 Refutación del filólogo Casaubon al supuesto origen en la Antigüedad egipcia del *Corpus hermeticum*. [9]

-1744. Emanuel Swedenborg deja sus investigaciones científicas para dedicarse por entero a la metafísica; publicó gran cantidad de obras en las que se nota la huella hermética [10].

-Johann Wolfgang von Goethe. Publicación en 1806 de la primera parte del *Fausto* y en 1829 de la segunda, encarnación del espíritu del europeo y de la modernidad. [11].

-7 septiembre 1875, fundación de la sociedad teosófica, inspirada por H.P. Blavatsky.

-Finales del siglo XIX. Fascinación con lo esotérico. El Simbolismo se pone de moda en Europa. [12]

-1908. Publicación de *El Kybalion*, comentario de tres autodenominados iniciados de principios básicos del hermetismo. Neohermetismo. [13]

-31-12-1923. Queman el Goethenaum de la sociedad antroposófica dirigida por Rudolf Steiner tras una campaña nazi en su contra [14].

[1]



Sudario siglo II nuestra era, El Fayum

[2] El hermetismo histórico queda fijado en textos durante la Tardo Antigüedad en una época de gran zozobra personal y colectiva⁴⁹⁰, el proyecto del Imperio romano se hunde por las presiones externas, la corrupción, los mecanismos internos de control o de prestigio social, que se vuelven escleróticos, pierden su eficacia, lo que desvaloriza la pertenencia al Imperio. Muchos buscaron en las nuevas religiones certezas metafísicas con las que aceptar la desintegración que vivían probablemente en su sociedad.

Entre estos grupos religiosos aparecieron dos que compartían espíritu sincrético y aires de época, aunque a la vez se contradijeran en ciertas cuestiones. Las comunidades de neoplatónicos y herméticos eran vecinas y rivales de los gnósticos. Algunos como Festugièrre consideraban a los neoplatónicos y los herméticos como formas de gnosticismo adaptadas a la mentalidad pagana, dado su peso en los textos canónicos, con lo cual sería una influencia cristiana en la cultura sincrética de la Tardo Antigüedad, pero para Jung la situación era a la inversa: un conjunto de ideas precristianas mantenidas en esas comunidades⁴⁹¹. En ese contexto, pues, se escribieron los textos canónicos que han sobrevivido del hermetismo, aunque se refiriera a tradiciones más antiguas.

⁴⁹⁰ Priani Saisó, 1999, p. 18.

⁴⁹¹ Enrique Galán Santamaría, «Introducción a la edición española», en Jung, 2005 [1944], p. XVII.

[3] Antes que en Europa, en el mundo islámico de los siglos XI y XII se produce la característica mezcla de Hermes, Plotino y Zoroastro o de cosmovisión caldea y cristiana con pagana. Dice Francis Yates: «la literatura y las ideas gnósticas y herméticas ejercieron una gran influencia sobre el mundo árabe, y en particular sobre los árabes de Harran (...) profundamente impregnados de hermetismo, tanto en sus aspectos religioso y filosófico, como desde el punto de vista mágico»⁴⁹².

Durante varios siglos la tradición de Hermes tuvo mayor incidencia en los países musulmanes, con doctrinas y santos o filósofos que recuerdan vivamente a los herméticos europeos, primero con los heterodoxos sabeos, Sohrawardî o Suhrawardî —maestro persa del siglo XII y uno de los grandes autores de la gnosis musulmana, que unió zoroastrismo, neoplatonismo, hermetismo e islamismo—, Al-Kindi y en muchos otros de los autores del sufismo.

Suhrawardî explica una visión de Hermes en la que este personifica al alma noble y perfecta⁴⁹³. Un aspecto interesante es que, debido a esa inclusión de diversas escuelas de pensamiento, algunas de ellas no islámicas, se dice que murió mártir joven por el celo inquisitorial de doctores de la Ley islámica⁴⁹⁴. Sea o no cierta esa versión de su muerte, se trata de un modelo vital y una historia que ha caracterizado de manera perturbadora al hermetismo tanto del norte como del sur del Mediterráneo si se tiene en cuenta las persecuciones en Europa; parecería que durante siglos el destino de los pensadores herméticos consistiera en acabar silenciados o ejecutados por la ortodoxia cristiana y musulmana.

Por su parte, en los países cristianos el *Asclepio* volvió a utilizarse a partir del siglo XI; de hecho, lo citan grandes pensadores de la época como Tomás de Aquino, Abelardo o Alberto Magno⁴⁹⁵.

[4] Ya hemos incidido en ello en el apartado inicial, otorgándole el papel relevante que merece, pero volveremos a incidir en ello: un instante crucial, que luego se volverá mítico, de recuperación de las fuentes herméticas se produjo en 1460, cuando Marsilio Ficino dejó de traducir las obras completas de Platón, a instancias de su mecenas Cosme de

⁴⁹² Yates, 1983 [1964], p. 68.

⁴⁹³ Recogido en Corbin, 1996 [1979], pp. 144-146.

⁴⁹⁴ Corbin, 2000 [1984], p. 25.

⁴⁹⁵ Brian P. Copenhaver, «Introducción», en Copenhaver (ed.), 2000, p. 61.

Médici, para pasar a otro encargo, estimado como todavía más importante: la traducción del *Corpus hermeticum*. Cosme de Médici dio orden de comenzar la traducción en 1460. La copia llegó a Italia desde Macedonia, desde donde la había llevado el monje Leonardo de Pistoia. Marsilio Ficino la terminó en el 1463 y se publicó en el 1471. Sobre ella estimó Eugenio Garin: «Nunca se dirá lo bastante de la importante enorme de la traducción hermética de Ficino»⁴⁹⁶.

El filósofo florentino hizo una lectura neoplatónica de la doctrina hermética, enfatizando el aspecto religioso, con un ser humano que tiene en su interior una chispa divina que lo iguala a Dios. En cuanto a las implicaciones políticas de sus teorías, como tantos herméticos abogó por la tolerancia religiosa, las relaciones pacíficas entre pueblos con distintas religiones, con un código de conducta del ser humano que debía basarse en el amor⁴⁹⁷.

El historiador del Renacimiento Eugenio Garin se muestra un poco crítico con él; incluso llega a tacharlo de cortesano adulator y oportunista; claro que a continuación reconoce en él al centro y encarnación del pensamiento del periodo⁴⁹⁸. En cualquier caso, difícilmente se podría rebatir que sobresale como el principal promotor del retorno del neoplatonismo en uno de sus apogeos culturales: la Florencia del *Quattrocento*⁴⁹⁹.

No obstante, los estudiosos más recientes de la corriente religioso-filosófico ponen en entredicho la importancia de dicha traducción. Wouter Hanegraaff defiende que los primeros lectores del *Pimander* de Ficino no entendieron bien algunos de los axiomas herméticos por errores graves de traducción, ya que la versión parece ser más bien un borrador, y la publicación no autorizada por Ficino⁵⁰⁰.

Como anécdota, alguno de los errores de Ficino se mantuvieron durante siglos, como prolongar el título de *Pimander* o *Poimandres* a todo el corpus que tradujo, ya que ese título se hallaba al comienzo del primer tratado⁵⁰¹.

⁴⁹⁶ Garin, 1981 [1976], p. 95. Sobre la recuperación del *Corpus*, entre otros, O'Brien, 2015, p. 169; Hanegraaff, 2012, pp. 42-43.

⁴⁹⁷ Garin, 1981 [1967], pp. 147-156.

⁴⁹⁸ Garin, 1981 [1967], pp. 140-141.

⁴⁹⁹ Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 31.

⁵⁰⁰ Hanegraaff, 2015b, p. 184.

⁵⁰¹ Peter Kingsley, «Poimandres: The Etymology of the Name and the Origins of the Hermetica», en Broek y Heertum (eds.), 2000, pp. 41-76, p.43. Respecto a los muchos traductores que aparecen en la historia de la corriente, no deja de ser como un tirabuzón de adorno por parte del destino que tenga a tantos traductores con papel protagonista en su historia, que tiene en Hermes al patrón, modelo y maestro, ya que Hermes es conocido en círculos de la fraternidad hermética como el traductor o intérprete, *hermeneus*. Peter Kingsley, «Poimandres: The Etymology of the Name and the Origins of the Hermetica», en Broek y Heertum (eds.), 2000, pp. 41-76, p. 54.



Giovanni di Stefano, mosaico en el suelo de la catedral de Siena, con Hermes Trismegisto, 1488

[5] «Gran milagro es el hombre, oh Asclepio», frase del *Asclepio* con la que comienza *Discurso sobre la dignidad del hombre* de Giovanni Pico della Mirandola⁵⁰². El alma humana se constituyó como chispa divina, con conciencia para experimentar lo más elevado, mientras que su cuerpo está formado por estrellas y los elementos⁵⁰³. En el *Asclepio* el ser humano es calificado de *magnum miraculum*, expresión que se convertirá siglos después en «divisa renacentista»⁵⁰⁴.

Con su fe en el hombre Pico della Mirandola es el precursor de una serie histórica de teologías profanas como las del liberalismo, el marxismo, el *american way of life*, la sociedad de consumo o las revoluciones —que son siempre la Revolución—, proyectos todos ellos con cierto grado de optimismo y de idea de progreso, por no referirnos al gran sueño tecnocientífico⁵⁰⁵; Pico della Mirandola se halla en un punto inicial de todas estas

⁵⁰² *Asclepio* 6, en Renau Nebot (ed), 1999, p. 433; Pico della Mirandola, 2004 [1496], p. 19.

⁵⁰³ Reguera, 1985, p. 68. A este punto de Dios como vida y chispa se remiten estudiosos del hermetismo como Dodd para enlazarlo con teorías iránicas en el discurso hermético. Byrne, 2007, pp. 237-238, n. 61

⁵⁰⁴ Renau Nebot (ed.), 1999, p. 433, n. 11. En esa nota, Renau Nebot ofrece varios usos renacentistas de ese ditirambo como divisa, además de incluir varias citas del *Corpus hermeticum* con el mismo sentido. Sobre elogio al ser humano en el hermetismo: Carlos Gilly, «The “fifth column” within Hermetism: Andreas Libavius», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 409-416, p. 414; en el pensamiento de Giordano Bruno, Gómez de Liaño en Bruno, 2007, p. 40.

Paracelso compartía ese entusiasmo hacia el ser humano, que podía lograr la perfección gracias a su esfuerzo y a la herencia divina: Webster, 1988 [1982], p. 95.

⁵⁰⁵ Eliade, 1990 [1956], 152 y ss.

corrientes, como un ancestro en una época en ese tipo de espíritu no gozaba de la primacía, más bien al contrario.

Como Ficino, Pico se esforzó en encontrar la concordia entre las diversas religiones⁵⁰⁶, siempre bajo la autoridad dogmática del catolicismo, eso sí. A Eugenio Garin le sorprende que Pico tuviera amistad con gente de tendencias contrapuestas, como el ascético Savonarola, los festivos compañeros de estudios boloñeses o los serios y dedicados a cuestiones políticas⁵⁰⁷. Esta capacidad para unir conductas, ideas o tendencias en apariencia contradictorias es, como se defiende en el capítulo de la tesis dedicado a ello, un rasgo idiosincrásico del no dualismo que, al no establecerse en una *forma mentis* polar, puede situarse cómodamente en ambientes, compañías o doctrinas muy diversas.

Además, adaptó ese gusto por respetar estilos o ideas ajenos como punto de partida para su reflexión. Una de las muchas virtudes atesoradas por Pico fue que, en su insaciable curiosidad y eclecticismo, buscó saberes de orígenes culturales muy diversas, no solo en la tradición grecorromana o en la testamentaria, sino en el pensamiento musulmán y la cábala hebrea⁵⁰⁸. Su mezcla de hermética, neoplatonismo y cábala, todo ello sin perder la base doctrinaria cristiana, dio lugar a lo que se denominaría cábala cristiana.

Por esa combinación ajena al doctrinarismo monista católico de su época fue acusado de pagano o de hereje. De entre sus *Conclusiones filosóficas, cabalísticas y teológicas*, el papado condenó 13 de las tesis⁵⁰⁹. Pico se defendió con una *Apología*, algo inaudito en aquel tiempo, ya que suponía contradecir o cuando menos debatir con el Papa, lo que fue entendido como un inaudito acto de arrogancia por su parte.

[6]

⁵⁰⁶ Garin, 1981 [1967], p. 179.

⁵⁰⁷ Garin, 1981 [1967], pp. 170-171.

⁵⁰⁸ Garin, 1981 [1967], pp. 166-169; Harpur, 2006 [2002], p. 189. La cábala cristiana despertó las sospechas de los sectores más intransigentes del catolicismo y del protestantismo, que pretendieron erradicarla del territorio de la cristiandad: Taylor, 2006 [1992], p. 157.

⁵⁰⁹ Hanegraaff, 2016 [2013], p. 27. Seva especifica más, e indica que 7 fueron condenadas como heréticas y seis declaradas sospechosas: Antoni Seva, «Introducció», en Pico della Mirandola, 2004 [1496], pp. 7-17. Finalmente, fue el primer caso de libro impreso prohibido universalmente por la Iglesia católica y casi todas las copias existentes quemadas: Hanegraaff, 2012, p. 54.



Paracelso, 1493-1541

Soy distinto, que ello no os extrañe⁵¹⁰.

El siguiente en esta línea dorada de herméticos renacentistas fue Paracelso; existe una «*inner cohesion between Paracelsianism and the Hermetic tradition*»⁵¹¹. El médico enfatizó lo alquímico al bagaje hermético-neoplatónico; la alquimia dotó a sus concepciones de un marco y de un lenguaje metafórico. La fórmula así abajo como arriba fue adoptada por Paracelso para su teoría de las correspondencias entre lo micro y lo macrocósmico.

Médico nacido a finales del XV, revolucionó el sistema y el estamento médico de su época, al abandonar a las autoridades tradicionales (Hipócrates y Galeno, muchas veces a través de Avicena) por una medicina que aunaba tanto lo experimental como lo holístico. Giordano Bruno defendió que no había médico igual desde Hipócrates, poseedor de un conocimiento más profundo que el de Galeno o Aviceno⁵¹². El abandono de las viejas autoridades le acarrió no pocos problemas. Por su carácter luchador y pendenciero, combatió ardientemente las ideas sobre medicina y al estamento de la profesión en su época, lo que provocó el rechazo de colegas y autoridades, lo cual le

⁵¹⁰ Paracelso, 2001, p. 63.

⁵¹¹ Carlos Gilly, «Paracelsianism brings forth a fine Hermetical treatise: Suchten's *De tribus facultatibus*», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 193-198, p. 197. Traducción propia: «cohesión interna entre el paracelsianismo y la tradición hermética».

⁵¹² Gerhard Wehr, «Paracelso: arcano y jeroglífico», en Paracelso, 2001, pp. 15-24, pp. 17-18.

obligó a trasladarse de una ciudad a otra en más ocasiones de las que Paracelso habría deseado, en una vida de vagabundeo constante.

En lugar de las ideas médicas de su tiempo, utilizó concepciones tanto del saber médico popular, de brujas y curanderos —uso de los remedios herbales—, como de la astrología y alquimia, aunque ellos no estaban entonces fuera del canon médico: «*Paracelsus was the enemy of all learned science. His source of knowledge was the experience of the common people. By analogies he grasped the obvious*»⁵¹³.

Propuso una idea de medicina en la que curación y enfermedad tenían naturalezas similares, igual que remedios o venenos mediante signaturas, una idea muy común en la época del médico en ámbitos populares⁵¹⁴. Su método se servía de varios de los principios enunciados durante la tesis: el microcosmos como equivalente del macrocosmos, el recurso a lo simbólico, las correspondencias entre niveles y entre elementos, el punto de vista holístico de cualquier asunto, la alquimia...

Sostenía que un médico tenía cuatro columnas que sustentaban su proceder: la filosofía, para comprender tierra y agua; la astronomía, para entender la naturaleza ígnea y aérea; la alquimia, para dominar los cuatro elementos en conjunto; más la ética, con la que poner en práctica las virtudes a atesorar⁵¹⁵.

[7] Parece ser que el mago, alquimista y astrólogo John Dee aconsejó a la reina Isabel de Inglaterra la mejor fecha para su coronación. El hermetismo adquirió tanto peso en la Inglaterra de Shakespeare que una de las estudiosas, Frances Yates, puede afirmar: «La filosofía de la época isabelina en Inglaterra fue la filosofía oculta del Renacimiento, que por entonces fue reelaborada de modo nuevo y potente, demostrando ser más poderosa e imponente precisamente porque en ese momento la reacción contra ella estaba en todo su apogeo»⁵¹⁶.

Sin embargo, otros especialistas en hermetismo como Carlos Gilly sostienen que no puede ser incluido con propiedad en el hermetismo, al menos en un sentido estricto; para Gilly Yates fue criticada correctamente por establecer un Dee dentro de la tradición

⁵¹³ Walter Pagel, «Religious motives in the Medical Biology of the XVIIth Century», en *Religion and Neoplatonism in Renaissance Medicine*, London: Variorum Reprints, 1985, p. 100. Traducción propia: «Paracelso fue el enemigo de toda la ciencia ilustrada. Su fuente de conocimiento fue la experiencia de la gente corriente. Por analogías, el comprendió lo obvio».

⁵¹⁴ C. G. Jung, «Paracelso», en Paracelso, 2001, pp. 265-274, p. 270.

⁵¹⁵ Paracelso, 2001, pp. 113-114.

⁵¹⁶ Yates, 1982 [1979], p. 276.

hermética de aroma neoplatónico⁵¹⁷, entre otros, por historiadores de la ciencia como Westman y McGuire. Pese a ello, sí que es cierto que forma parte del mismo ambiente intelectual y compartió con ellos muchas ideas. Según el punto de vista de Yates, su forma de entender el humanismo englobaba tanto la protociencia como los tratados herméticos, ya que la generación de Dee o de Bruno no se disociaba al hermético del científico o del artista, en opinión de Yates. En consecuencia, el hermetismo fue una parte fundamental de cómo pensaba el mundo Dee.

Todo ello puede comprobarse en su biblioteca; en ella poseía un ejemplar del *Corpus hermeticum* en traducción de Ficino, más como mínimo cuatro traducciones del *Asclepio*, en ediciones tanto en latín como en griego —esta última densamente anotada—, 92 libros diferentes de Paracelso en latín, holandés y alemán, la *Polygraphia* de Tritemio, *Harmonia Mundi* del hermético cabalista franciscano Francesco Giorgi, tratados de quiromancia —libros de los que da cuenta su valor el estar marcados por una señal—, sin olvidar autores neoplatónicos. Esos autores compartían espacio con las *Revoluciones* de Copérnico y otros tratados científicos⁵¹⁸. Gracias a haber mantenido un registro de su biblioteca pueden comprobarse sus intereses, y eso que una parte considerable ardió durante el Gran Incendio de Londres.

Por esa combinación, recibió el oprobio de la siguiente generación, personificó en sí el descrédito del hermetismo, que él encarnó ante las generaciones de ilustrados posteriores, por ingenuo y supersticioso pese a su reconocida inteligencia. Por ejemplo; Dee experimentó con el lenguaje angelical enochiano; ello fue criticado por Méric Casaubon —hijo del Isaac Casaubon, a quien vamos a encontrar de aquí a pocos párrafos, como quien probará la datación de los textos herméticos en la Tardo Antigüedad—, acusando los resultados de los experimentos de Dee de estar confundidos por la intervención diabólica. En otro texto ya de la Ilustración, la *Biographical History of England*, publicada en el 1774, se acusó a Dee ya no de ser engañado por el diablo, sino de «vain, credulous, and enthusiastic»⁵¹⁹.

Entre las creaciones de Dee, se halla el signo complejo de la mónada jeroglífica, signo que representaba la adquisición de la verdad última⁵²⁰. Como intento de forjar un lenguaje

⁵¹⁷ Carlos Gilly, «Between Paracelsus, Pelagius and Ganellus: Hermetism in John Dee», en Gilly y Heertum, 2002, pp.286-294, p. 286.

⁵¹⁸ Carlos Gilly, «Between Paracelsus, Pelagius and Ganellus: Hermetism in John Dee», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 286-294, pp. 286-289; Yates, 1987 [1969], p. 17 y 43.

⁵¹⁹ Asprem, 2012, p. 43. Incluso se le asociaría durante siglos a los rosacruces, pese a haber fallecido antes de la publicación de los manifiestos: Asprem, 2012, p. 43.

⁵²⁰ Sebastián, 1989, p. 13.

divino para crear, la mónada intenta conciliar lo plural a la unidad sustantiva; el signo buscaba su razón de ser como fundamento jeroglífico en el número y en la forma geométrica⁵²¹. Salta a la vista el gran parecido de la [mónada de Dee](#) con el signo del planeta Mercurio y de la alquimia; solo cambia la desaparición del signo de Ignis y que la luna no está encima del círculo sino parcialmente en su interior. Obviamente, el parecido no es mera coincidencia.

[8] La inquisición quema en la hoguera a Giordano Bruno, tema de la pintura de Leonora Carrington [Las llamas de Giordano Bruno](#) (1964). Como Ficino, Bruno admiraba lo que él entendía como cultura ancestral egipcia, pero esa admiración se manifestó de una manera mucho más rotunda. «*Throwing Ficinian caution to the wind, he proclaims that the ancient beliefs will soon return, with him at their head, clearly the sort of thing the Church could not ignore*»⁵²². De ahí que uno acabara tranquilamente retirado mientras que el otro ardió en la hoguera. Claro que también el celo de la iglesia contrareformista era mucho mayor que el de la iglesia del siglo XV.

Con la hoguera de Bruno concluye la época de mejor respuesta social al hermetismo. A partir de entonces, la filosofía oculta hace honor a su nombre y se instala en elementos contraculturales y la heterodoxia, atacada tanto por el flanco de la ortodoxia cristiana como de la Ilustración naciente. En el siglo XX, la historiadora Francis Yates, con su estudio sobre Giordano Bruno, fue clave para volver a ser conscientes del peso del hermetismo para la revolución científica y en la formación de Bruno⁵²³, igual importancia que las investigaciones de Gómez de Liaño en el ámbito hispano.

Dentro de la gran variedad de escuelas con pensamientos incluso opuestos que marca al esoterismo occidental, quizá el ingrediente que aglutine sean las persecuciones

⁵²¹ N. H. Clulee, «Astronomía inferior: Legacies of Johannes Trithemius and John Dee», en Newman y Grafton, 2001, pp. 173-234, pp. 191-197.

⁵²² Lachman, 2011, pos. 2983. Traducción propia: «Descartando la cautela de Ficino, Bruno proclamó que las viejas creencias volverían pronto, con él a la cabeza, un tipo de declaraciones que la Iglesia no podía ignorar». En su estudio sobre Giordano Bruno y el linaje hermético, Francis Yates prueba que el bagaje intelectual del filósofo se halla en el hermetismo y en la cábala: Yates, 1983 [1964], p. 11, aspectos que, si se defendían con vehemencia, y teniendo en cuenta el cambio en la Iglesia con la Contrarreforma, no auguraba nada bueno.

⁵²³ Aunque el historiador de la ciencia Robert S. Westman matiza a Yates, y cree que el hermetismo pudo influir en Bruno en algunas teorías o en retórica, cree que lo hizo en muy escasa medida al concebir su sistema físico, ya que no estaba de acuerdo con la idea defendida en el *Asclepio* de un Dios que ocupara un vacío infinito más allá del universo, un vacío en el cual no existían otros cuerpos, mientras que Bruno proponía su concepción de un universo infinito y con una infinidad de seres que lo habitaban, Robert S. Westman, «Magical Reform and Astronomical Reform: The Yates Thesis Reconsidered», en Westman y McGuire, 1977, pp. 1-92, pp. 23-24.

sufridas; por tanto, ese factor sería el decisivo en la identidad compartida, una necesidad de ocultamiento por el riesgo continuo a ser rechazado violentamente desde los estamentos de poder. Como indica Hanegraaff, el esoterismo occidental ha sido «lo otro» desde el criterio religioso e intelectual dominante; bajo esa etiqueta se han considerado escuelas o pensadores que han defendido cosmovisiones muy diferentes entre ellas⁵²⁴.

Cabe recordar los numerosos trucos utilizados en el Renacimiento y Barroco para sortear persecuciones, desde la célebre de publicar primero una obra atacando lo que se publicará más tarde, acusándola por ejemplo de pecado de juventud con la que no se está plenamente de acuerdo, según hizo el teórico de la magia Cornelio Agrippa con su *Filosofía oculta*, o la opción del *Sueño de Polifilio*, canto al horizonte cultural pagano, publicado de manera anónima. En el prólogo de esa obra maestra renacentista se dice que el autor no desea que se conozca el nombre del autor «porque antes hay que ver si la rabiosa envidia se atreverá / a morder incluso las cosas divinas»⁵²⁵.

[9] Tampoco sería lícito olvidar en una cronología del hermetismo a un hombre que personifica el estado inicial del espíritu científico, el filólogo Casaubon, quien con pruebas filológicas demostró en el 1614 que el *Corpus hermeticum* no pertenecía a la Antigüedad egipcia ni mucho menos⁵²⁶; muchas sentencias indicaban la presencia de un autor cristiano —valorización de lo cristiano en el corpus que en el siglo XX continuaría Festugière— unas interpolaciones cristianas que se concentran sobre todo en los capítulos I, IV y XIII del texto⁵²⁷. El ataque implicó que la corriente fuera relegado al trastero de las teorías bizarras en la historia de la cultura.

No obstante, la tesis de Casaubon ya fue refutada en su tiempo, con críticas de Cudworth, uno de los platónicos de Cambridge —frecuentemente más bien neoplatónicos—, quien incluso llegó a pertenecer a la Royal Society científica. Cudworth acusó al filólogo de haber tomado la parte por el todo: si bien era cierto que había interpolaciones cristianas en ciertas secciones, esto no equivalía a ver el conjunto como libre de influjo egipcio⁵²⁸.

⁵²⁴ Hanegraaff, 2007, pp. 109-110.

⁵²⁵ Colonna, 2013 [1499], p. 74.

⁵²⁶ Harpur, 2006 [2002], p. 203; Yates, 1983 [1964], 452 y ss.; Hanegraaff, 2016 [2013], p. 120.

⁵²⁷ Sobre los capítulos de las interpolaciones, véase Thomas Hofmeier, «Philology versus imagination: Isaac Casaubon and the myth of Hermes Trismegisto», en Gilly y Van Heertum (eds.), 2002, pp. 569-572, p. 572.

⁵²⁸ Thomas Hofmeier, «Cudworth versus Casaubon: historical versus textual criticism», en Gilly y Van Heertum (eds.), 2002, pp. 581-586.

El criterio de Casaubon ha sido rectificado en las últimas décadas, por ejemplo, al encontrar una copia parcial del *Asclepio* en copto entre los manuscritos de Nag Hammadi. Además, especialistas contemporáneos en el hermetismo, como Peter Kingsley, han divergido respecto a ese planteamiento. Para él Casaubon olvidó el peso de la tradición viva en la composición del texto. Muy al contrario de lo que afirmó el filólogo, la hipótesis de Peter Kingsley es que los textos herméticos traducen al griego conceptos de la cultura egipcia, por lo cual con su crítica Casaubon acertaba solo a medias: el texto griego se había escrito en la Tardo Antigüedad, pero referido a saberes de la religión egipcia anteriores en siglos a esa época. Otros investigadores que inciden en la línea egipcia de Kingsley, como Griffith, creen que el nombre presenta un origen egipcio; Poimandres sería la traducción griega del copto *P-eime nte-re*, El conocimiento de Ra⁵²⁹.

[10] Seguramente Emmanuel Swedenborg (1688-1772) fue la figura más destacada en el esoterismo del XVIII. Sus referentes culturales se encuentran en las escuelas que ocupan este estudio: los neoplatónicos y los herméticos, de los que mantiene la noción de un principio quintaesencial del mundo, llamado Dios, Bien o el Uno, entre otros nombres, o la organización de lo existente en varios planos de seres, con los humanos, el angélico y el diabólico, a lo que él añade el de los espíritus. La estructura con dos fuerzas de signo contrario, ángeles y demonios, influyen en los humanos mediante sus rayos de materia sutil.

Separa el cielo en dos reinos, el celestial y el espiritual, ordenados de manera jerárquica e incluso espacialmente, con el primero en el que los ángeles están más estrechamente unidos a Dios; a su vez, estos dos reinos pueden ser distribuidos en tres, el cielo central, el intermedio y el exterior; una de las ideas de Swedenborg que más llamó la atención por generaciones fue la de que los ángeles y los demonios se organizan también en comunidades como las humanas.

El cielo y el infierno de Swedenborg se equilibran mutuamente por el número parejo de comunidades; el visionario⁵³⁰ incluyó la voluntad de los humanos para elegir un

⁵²⁹ Sobre Nag Hammadi: O'Brien, 2015, p. 17. La crítica de Kingsley: Peter Kingsley, «Poimandres: The Etymology of the Name and the Origins of the Hermetica», en Broek y Heertum (eds.), 2000, pp. 41-76, p. 70, Kingsley aporta ejemplos, palabras de términos en los que Casaubon acertó y falló simultáneamente. La suposición de Griffith, que aparece en otros autores, es recogida en *Ibid.*, p. 47. Creo que a través de Kingsley toma O'Brien la etimología del Poimandres: O'Brien, 2015, p. 172.

⁵³⁰ Visionario según la etimología en alemán sería el que ve espíritus, *Geister-seher*, vidente de espíritus, como anota el enfermo de los nervios Schreber, en Schreber, 2008 [1903], p. 126.

destino: una vida de bien y verdad, originarios del cielo, o para lo contrario.⁵³¹ Según afirmó: «Para que podamos ser libres para ser reformados, estamos unidos en el espíritu al cielo y al infierno. Con cada uno de nosotros hay espíritus del infierno y ángeles del cielo. Por medio de los espíritus del infierno nos encontramos con nuestro mal, y por medio de los ángeles del cielo encontramos el bien que le debemos al Señor. En consecuencia, estamos en un equilibrio espiritual, esto es, en libertad»⁵³².

Con todo, ello no quiere decir que el poder de lo diabólico sea igual al de lo divino. Más bien Swedenborg afirmaba que existía una igualdad en el número de comunidades y de ángeles y diablos, debido a la teoría de la correspondencia. Y es que los tres mundos funcionan según un sistema de analogías —la teoría recién mencionada—, con listas de principios opuestos en relaciones de semejanza entre los diversos planos, entre lo que hay en el mundo natural y lo que hay en el mundo espiritual, todo en este mundo es un símbolo con su correspondencia en el mundo inteligible.⁵³³

Según la desarrolló el visionario sueco, «todo el mundo natural —no sólo en general sino también en sus aspectos particulares— se corresponde con el mundo espiritual. (...) Se debe comprender que el mundo natural surge del mundo espiritual y es sostenido en el ser por el mundo espiritual, exactamente como un efecto se relaciona con su causa eficiente»⁵³⁴, con el mundo natural para referirse al plano físico, el percibido por los sentidos. Para él, la mente racional se sitúa en la intersección entre las dos fuerzas polares de lo celestial y de diabólico, aunque con la salvedad de que se es racional por la irrupción de luz proveniente del cielo.⁵³⁵

A esos niveles principales el vidente añadía un estado intermedio entre vida y destino ultramundano al morir, una dimensión *post mortem* similar al *barzaj* sufí o al bardo tibetano, en la cual el alma espera su destino ulterior en el cielo o el infierno, un estado, por tanto, en el que se aguarda el destino escatológico. Probablemente se trate del último gran creador escatológico europeo, una tradición cuya figura más destacada es Dante.

⁵³¹ Swedenborg, 2002 [1758], p. 469.

⁵³² Swedenborg, 2002 [1758], p. 512. Sobre las comunidades celestes iguales a las terrestres, se detectan numerosas similitudes con el sufismo. Se puede decir lo mismo que del *barzaj* de la gnosis musulmana: «En este *barzaj*, este *intermundo*, hay, en estado totalmente concreto, Cielos y Tierras, Elementos, continentes, mares, reinos naturales, humanos, animales, plantas, minerales, que se corresponden todos ellos con lo que vemos en nuestro mundo terrenal»: Corbin, 1996 [1979], p. 271.

⁵³³ Swedenborg, 2002 [1758], p. 281. Fuente secundaria: Lachman, 2005 [2003], p. 115. Se trata de una idea común al tronco hermético-neoplatónico. No obstante, el místico aportó un matiz personal a la teoría: lo que se correspondía era el mundo interno con el externo, lo visible servía de espejo para lo invisible: Hanegraaff, 2016 [2013], p. 37.

⁵³⁴ Swedenborg, 2002 [1758], p. 156.

⁵³⁵ Swedenborg, 2002 [1758], p. 379.

Como tantos otros hermético-neoplatónicos, el vidente concedía un papel central al amor, que se manifiesta sobre todo en el cielo; definía al amor como unión espiritual, «verdadero ser [esse] de toda vida individual, y, por tanto, la fuente de la vida de los ángeles y de la vida de los seres humanos en este mundo»⁵³⁶. Sin amor, la muerte se adueñaría de las criaturas. Lo que decide la estancia en un reino u otro es el amor, por un lado al bien y a la verdad, por el otro a uno mismo y al mundo.

Las visiones y enseñanzas de Swedenborg se difundieron enormemente por el continente europeo entre sus artistas e intelectuales; alcanzaron entre otros a un joven Goethe, atraído por el conocimiento de los arcanos, quien dedicaba una gran atención y estudio a la fuerza de las emociones, dos de las razones por las que se sintió atraído hacia el visionario,⁵³⁷ a William Blake para quien fue una de las principales influencias, Balzac, —por consejo materno Balzac había leído a Swedenborg, mientras que su padre, bien al contrario, era un racionalista ilustrado y revolucionario⁵³⁸—, Coleridge, John Flaxman, Schelling, Novalis, Baudelaire —el poema «Correspondencias» delata las lecturas del místico por parte del poeta; a Baudelaire debió de atraerle el valor que concedía a la capacidad visionaria—, Yeats o Arnold Schoenberg⁵³⁹. Sin olvidar a Strindberg⁵⁴⁰. Durante todo el siglo XIX el visionario mantuvo su poder de seducción entre artistas heterodoxos, respecto a las corrientes de pensamiento dominantes.

Con lo apuntado puede constatar que «*La doctrine de Swedenborg fournit le socle du syncrétisme spiritualiste*»⁵⁴¹. Una vez le preguntaron por la filosofía hermética; Swedenborg contestó —al menos teóricamente, ya que son respuestas aportadas de su correspondencia personal— que la consideraba verdadera y una maravilla de Dios, aunque no le aconsejaba a nadie que trabajara en ella.⁵⁴²

⁵³⁶ Swedenborg, 2002 [1758], p. 113.

⁵³⁷ Bernhard Lang, «Introducción», en Swedenborg, 2002 [1758], p. 56 y ss.

⁵³⁸ Lachman, 2005 [2003], p. 89. En *Séraphita* su peso está distribuido en la trama y en la elección de tema, el andrógino, pero en *Louis Lambert* ese swedenborguismo se torna todavía más explícito, al describir al personaje principal como influido por el visionario.

⁵³⁹ Lachman, 2005 [2003], p. 18.

⁵⁴⁰ Strindberg fue otro artista marcado profundamente por Swedenborg. En su novela *Inferno*, el alter ego del escritor, inmerso en plena crisis, cree orientarse al leer *Séraphita*, la novela de Balzac, relato que expone algunas de las teorías de Swedenborg sobre la androginia angelical de la naturaleza perfecta en forma simbólica. Del místico apunta el personaje de *Inferno*: «Swedenborg se reveló por tanto como espíritu corrector de mi vida, en la que ha jugado un papel enorme, y en el aniversario de su muerte me aportó las palmas de la victoria o del martirio». Strindberg, 2001[1898], p. 111. De la lectura de Swedenborg extrae la conclusión de que el infierno existe, pero no sólo en forma escatológica o con mundos poblados de demonios, sino como los padecimientos o la locura sobre la Tierra.

⁵⁴¹ Chevrier, 2012, p. 363. Traducción propia: «La doctrina de Swedenborg alimentó la base del sincretismo espiritualista».

⁵⁴² Recogido en Bernhard Lang, «Introducción», en Swedenborg, 2002 [1758], pp. 70-71.

[11]

Desde finales del XVIII algunos románticos pusieron en tela de juicio la severa mirada científicista, «*questioned the new paradigm found a body of rejected knowledge, a counter–history and alternative narrative to human existence, one that ran parallel to the increasingly successful scientific view*»⁵⁴³.

Goethe representó un retorno de muchos de los postulados herméticos a la primera línea cultural en occidente, con su creencia en que el universo era un ser vivo o las correspondencias entre sus diversos niveles, el micro y el macrocosmos. Experimentaba la naturaleza como un ser viviente, con un movimiento temporal lleno de sentido, una visión holística de la naturaleza, con los fenómenos interconectados, los elementos que se unen o se rechazan en función de su carga, creadora de polaridades, con sus correspondientes afinidades o antipatías. Para esa cosmovisión, el poeta se inspiró en algunos de los autores citados como herméticos en sentido amplio, tomó mucho por ejemplo de Paracelso⁵⁴⁴, de Swedenborg⁵⁴⁵, o de Böhme, de quien es aún más patente el influjo.

Sus postulados se oponían a los del dualismo cartesiano, que por su parte concebía la naturaleza como un mecanismo inerte, listo para ser abierto en canal para ser inspeccionado por el ojo del científico. En el ansia de conocimiento generador de *hybris* de *Fausto* hay mucho de una crítica a la Ilustración; esa *hybris* se muestra al personaje tanto en la versión clásica de Goethe como en el *Fausto* (*Faust*, Alexander Sokurov, 2011) cinematográfico del cineasta ruso. Fausto indaga en la naturaleza sin poder refrenar su pasión, una exaltación especial en la que el descubrimiento está entrelazado con una fatal tendencia destructora que no puede desligarse. Pasó a ser una personificación del ethos ilustrado.

Como es sabido, la luz de Goethe no se apagó; es más, se extendió no solo a la literatura sino a las siguientes generaciones de personalidades estudiosas de lo hermético, en especial en el ámbito germánico, por supuesto, con pensadores como Rudolf Steiner o C. G. Jung como figuras más brillantes.

⁵⁴³ Lachman, 2005 [2003], p. 14. Traducción propia: «cuestionaron el nuevo paradigma, encontraron un conocimiento rechazado, una contrahistoria y narrativa alternativa a la existencia humana, una que corría paralela al éxito creciente de la mirada científicista».

⁵⁴⁴ Recogido en Enrique Galán Santamaría, «Introducción a la edición española», en Jung, 2005 [1944], p. XXIV y ss.

⁵⁴⁵ Lachman, 2005 [2003], p. 71.

[12]



N. Roerich, *Maitreya*, 1932

Las últimas décadas del XIX constituyen otra época artística en la que vuelve a emerger la hermética, con la teosofía en la espiritualidad. H.P. Blavatsky: con sus doctrinas insólitas y con su conducta histriónica, consiguió despertar un gran interés — no exento de críticas furibundas, entre otras cosas por el gusto tan propio del hermetismo por la escenificación y por los trucos— por la escuela en las generaciones de la segunda mitad del siglo XIX.

El movimiento simbolista en las artes también reactivó el interés por lo hermético, con manifestaciones aparecidas por toda Europa o en Rusia. Como movimiento artístico, difiere de otros en que no se trató de la construcción de unas formas específicas; lejos de ello, su rasgo común era que compartía un espíritu, una sensibilidad, una cosmovisión. Es una forma de entender el arte cuyo punto en común no es una formalidad específica sino un espíritu compartido. También conviene tener en cuenta que en la misma época otra tendencia que a menudo se solapaba con la anterior y con lectura espiritualista igualmente: el decadentismo, que exploraba una vertiente más morbosa, inclinación eliminada del simbolismo. A menudo los artistas tenían una época de una tendencia para cambiar un tiempo después a la otra. En ambos casos, el influjo del ocultismo o del esoterismo es patente.

[13] Respecto a *El Kybalion*, se desconoce a ciencia cierta quiénes son los autores — o el autor— que se ocultan tras el alias de Los tres iniciados. Existen varias teorías al respecto, aunque lo que sí parece más claro es que se trataba de alguien vinculado a la teosofía en mayor o menor grado, dada la gran influencia sobre el texto.

Publicado como un comentario de los tres anónimos, *El Kybalion* se presenta como una revelación de la ancestral sabiduría de Egipto, mucho más antigua que la fecha de publicación del tratado en el mundo contemporáneo, a principios del siglo XX (1908). Los tres iniciados dan a conocer teóricamente las enseñanzas del tres veces grandes Hermes, fundador mítico del saber hermético. El libro sirve de ejemplo de un neohermetismo que ha ido regresando a intervalos a la cultura europea —tendencia de la cual la masonería sería el ejemplo por antonomasia.

[14] Primer Goetheanum de la sociedad antroposófica fundada en las ideas de Steiner. El edificio de estructura de madera, de hecho, una de primera calidad, propia para fabricar violines,⁵⁴⁶ sirve como centro mundial de la antroposofía. Se estructuró con todas sus partes ordenadas orgánicamente, según una concepción unitaria y simbólica del edificio y de sus partes. Las formas de los diversos elementos arquitectónicos y disposición de espacios están perfectamente calculadas, con el fin de crear el efecto espiritual que buscaba Steiner, siguiendo criterios de geometría sagrada. Pitagórico en esto, en opinión de Steiner, las formas geométricas resultaban semejantes al mundo de las formas espirituales⁵⁴⁷.

La quema del Goetheanum presenta una peculiar concordancia con la pira de Bruno, ambos episodios de un fanatismo que pretende que arda y así se purifique lo que no se acepta; constituyen muestras del riesgo a la intolerancia dualista, que no acepta en su discurso al otro, si bien uno más trágico que el otro, dada la muerte de Bruno. Pero ambas ejemplifican la persecución que han sufrido en Europa las ideas más o menos herméticas, con una tendencia escalofriante en la cultura europea a intentar imponer hegemonías, imposibles de obtener, como mínimo en los dos últimos siglos, pero que, hasta que se ha demostrado dicha imposibilidad, han dejado como consecuencia unas cuantas víctimas.

⁵⁴⁶ Lourdes Cirlot, «Rudolf Steiner: del Goetheanum a Joseph Beuys», en Cirlot y Manonelles (coord.), 2015, pp. 11-36, p. 21.

⁵⁴⁷ Robert A. McDermott, «Rudolf Steiner y la antroposofía», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 383-410, p. 386.

Se cuentan diversas versiones del incidente en la Nochevieja del 22; algunos apuntan a un pirómano⁵⁴⁸, otros en cambio a un ataque de los incipientes nazis, persuadidos del judaísmo de Steiner, otros a una confabulación de antiocultistas⁵⁴⁹. Como tantos aspectos de la vida, quizá la autoría se mantenga por siempre en el misterio.



Primer Goetheanum de la sociedad antroposófica, 1913

⁵⁴⁸ Robert A. McDermott, «Rudolf Steiner y la antroposofía», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 383-410, p. 389.

⁵⁴⁹ Lourdes Cirlot, «Rudolf Steiner: del Goetheanum a Joseph Beuys», en Cirlot y Manonelles (coor.), 2015, pp. 11-36, p. 22.

4. Hermetismo y ciencia: la amistad desdeñada

*How is it that all things are chang'd,
even as in ancient times?*⁵⁵⁰

En este apartado se va a estudiar las relaciones del hermetismo histórico con la religión y la ciencia, en el primer caso de una manera más resumida, en el segundo más en detalle. Esta cuestión sobresale como una de las más interesantes respecto a la peculiar posición de la corriente respecto a ambas, en cierta medida situada como bisagra o umbral en medio de religión y ciencia, sobre todo tal y como fue concebida desde el siglo XV al XVII, según se explicará.

4.1 Reforma, Contrarreforma y racionalismo ilustrado como antagonistas de la magia hermética

En el siglo XVII se colocaron las bases del proyecto de la modernidad. Lo paradójico del caso es que en los cimientos de dicho proyecto se situaron muchos autores que pertenecían a la cosmovisión renacentista mágica. Quizá los dos más relevantes sean Marsilio Ficino y Giordano Bruno. Pero los herméticos tuvieron que enfrentarse a dos rivales muy poderosos: el cristianismo institucional y el naciente pensamiento científico, ambos defensores de una cosmovisión claramente no dual.

Reflexiona Webster sobre la coincidencia entre vanguardia científica del XVII y sus oponentes conservadores cristianos, subrayando que normalmente coincidían respecto a la brujería, y que ambos —estamento religioso y vanguardia científica— consideraban como una forma de luchar contra el ateísmo: «Ningún bando veía ventajas en promover el escepticismo hacia las creencias de la brujería como fin en sí mismo»⁵⁵¹. Ambos, opuestos en tantos aspectos y ejemplos del monismo cultural de occidente, se pusieron de acuerdo en eliminar ese compañero tan molesto. Y eso que, como advierte Feyerabend, tal actitud debería de ser la opuesta al pensamiento científico: «*the progress of science (in the sense of its defenders) depends on an openness of World views which conflicts*

⁵⁵⁰ William Blake en *Vala, o los cuatro Zoas*, en Blake, 2013, p. 700, traducida en ese mismo libro como: «¿Cómo es que todo ha cambiado, incluso como era en los tiempos antiguos?», *Ibid.*, 701.

⁵⁵¹ Webster, 1988 [1982], p. 173.

*with the totalitarian pronouncements of many of those defenders»*⁵⁵². Eugenio Garin también detecta esa peculiar sintonía entre teólogos extremistas y el racionalismo a ultranza en su idea de una dualidad máxima, con conceptos inmutables que son lanzados como una red que intenta atrapar la cambiante vida⁵⁵³, ideal obviamente imposible.

Comenzaremos pues con el primer enemigo, el cristianismo institucional⁵⁵⁴. La reforma protestante primero y la contrarreforma católica a continuación supusieron un intento de retorno a la pureza de la comunidad cristiana primitiva, pretensión que se tradujo en una negación de los aires paganos aportados por el renacimiento florentino. Las reacciones de la Reforma (luterana y calvinista) y de la Contrarreforma se esforzaron por obtener un cristianismo liberado de cualquier intervención mágica.

La suspicacia hacia lo imaginativo o las creencias herméticas se manifestaron en las obras de los principales autores ortodoxos, como en alguna de Calderón de la Barca. En *El mágico prodigioso* se anticipa la historia de *Fausto*. El demonio que tienta a San Cipriano lo hace con enunciados que copian las ideas de Ficino⁵⁵⁵. La imaginación se ha tornado pecaminosa; las artes imaginales, perversas, jurisprudencia de Satanás. Ficino ya no se consideraba un intelectual admirado, sino que encarnaba lo diabólico —la obligación de inquisidores de diverso pelaje era acabar con las demoníacas prácticas fantásticas de los paganos renacentistas.

La exuberante floración de lo imaginativo —derivada de las teorías herméticas y mágicas sobre las imágenes—, experimentada durante el Renacimiento, provocó una reacción en la iglesia católica y en los protestantes, sostiene Culianu: «los orígenes de la tecnología moderna, de las instituciones políticas y de muchas neurosis se encontraban en la Reforma, cuando la censura de lo imaginario y la separación de consciente e inconsciente se convirtieron en doctrina eclesiástica»⁵⁵⁶. La represión fue cambiando de formas y de territorios durante las siguientes décadas y centurias, tanto en los países católicos como en los protestantes, caracterizada por la persecución de aquellas ideas, de

⁵⁵² Feyerabend, 2011 [1996], p. 43. Traducción propia: «el progreso de la ciencia (en el sentido de sus defensores) depende de una apertura a las cosmovisiones que se oponen a los pronunciamientos totalitarios de muchos de sus defensores».

⁵⁵³ Garin, 1981 [1967], pp. 212-213; también apuntan esta insólita alianza muchos otros. Entre ellos: Enrique Galán Santamaría, «Introducción a la edición española», en Jung, 2002 [1956], pp. IX-XXVI, p. XXI; Panikkar, 2009, p. 85; Arola, 2002, pp. 221-225.

⁵⁵⁴ Harpur, 2006 [2002], p. 202.

⁵⁵⁵ Lo que confunde al protagonista, el erudito Cipriano, es la definición de lo divino hecha por Plinio, es decir, el saber pagano: Calderón de la Barca, 1985 [1637], p. 65 y ss.

⁵⁵⁶ Anton, 2000 [1996], p. 158.

las personas que las defendían, así como una reacción iconoclasta en algunos de los países protestantes.

En su *Historia nocturna: las raíces antropológicas del retrato*, Carlo Ginzburg defiende que la brujería de la Baja Edad Media no era meramente una invención social, sino que enfrentaba a la cultura popular con una élite que impuso a la otra su hermenéusis⁵⁵⁷. Durante siglos las autoridades eclesiásticas no se preocuparon por las prácticas mágicas. Las despreciaban como signos de espíritu primitivo que no aprovechaba la revelación cristiana. Pero con los siglos, al comprobar que el paganismo —la religión del campo, del *pagus*— pervivía, su preocupación incrementó. ¿Cómo podían erradicar a aquel rival que se mantenía entre los estratos populares? Podríamos entender entonces que la caza de brujas tuvo un fuerte componente de choque cultural entre los sectores hegemónicos que ostentaban el poder y los estamentos subalternos en buena medida agrarios.

La represión que aplicaron las autoridades religiosas incluso acabó con la vida de alguno de los magos herméticos que hallamos en las raíces de la modernidad. Incluso quien podría aspirar a ser considerado como el más emblemático, Giordano Bruno, quemado por la Inquisición⁵⁵⁸. Bruno chocó con el puritanismo tanto en Inglaterra como en Italia.

Si las corrientes dominantes en Inglaterra eran iconoclastas, ¿cómo aceptarían un sistema de memoria como el de Bruno, basado en las imágenes? Ellas, antes o después, provocan la idolatría, advertían las Sagradas Escrituras. Quizá lo imaginal en sí mismo fuera un espejismo orquestado por el diablo. Ese mundo tenía un origen impío, algo en lo que coincidían las grandes confesiones cristianas de la Europa barroca: católicos, luteranos, calvinistas, cuya actuación manifestaba una desconfianza hacia el conocimiento. Las religiones que aceptaban el Génesis como verdad revelada recelaban del saber, siguiendo una interpretación rígida de las palabras veterotestamentarias, mientras que para el hermetismo, como para el neoplatonismo, el conocimiento es bueno,

⁵⁵⁷ Del estudio de Ginzburg, en esta tesis interesa sobre todo el intento de realizar un estudio de las creencias de las brujas, cuyo punto de partida es la cosmovisión de ellas mismas, no como sucede generalmente, desde una visión externa, pretendidamente objetiva, práctica habitual en la historiografía al menos hasta los años cincuenta del siglo XX y nuevas propuestas en antropología; esa voz de autoridad no se interesaba en cómo se veían ellas mismas y como entendían aquello que hacían; esta postura revela la sensación de superioridad intelectual del académico, tal y como se desprende de la manera previa de encararlo. Por lo que se refiere a la adquisición de conocimiento, la hegemonía cultural de las iglesias fue sustituida por una hegemonía igual de monista de las academias.

⁵⁵⁸ De acuerdo con los datos ofrecidos por Marvin Harris, se estima que entre los siglos XV y XVII unas quinientas mil personas ardieron en las piras por una condena por hechicería: Harris, 2003 [1974], p. 188.

producto de la *Nous* cósmica y de la inteligencia humana, base de su experiencia de vida⁵⁵⁹.

Pero algunas de las bases para la doble ofensiva del siglo XVII ya se habían puesto muchos siglos atrás, en la Baja Edad Media. Y eso que existieron pensadores y religiosos en la historia de la cultura y religión de Europa quienes unieron el hermetismo con el cristianismo. Durante la Edad Media muchos monjes o clérigos compatibilizaron la teología cristiana con los diálogos de Platón, Plotino, los tratados herméticos, la indagación en los misterios de la alquimia, la mística no dual... como Alberto Magno, Ramon Llull, el neoplatonismo cristiano...

Sin embargo, a partir del siglo XIII el pensamiento teológico que ostentaba el poder por entonces, optó por el aristotelismo sobre el platonismo, cambio de gran trascendencia. La epistemología de la escolástica negaba —como en Averroes— la existencia de intermediarios etéreos en la adquisición de conocimiento y reduce el intelecto agente a un mero poder de abstracción⁵⁶⁰. Con todo, y aún en pleno auge de la represión contra los herméticos, aún se revivió ese intento de combinarlos en el XV y el XVI⁵⁶¹.

Así pues, al monoteísmo religioso cultural se le añadía la filosofía aristotélica. Como escribió a principios del XVII Andreas Libavius, crítico con el hermetismo, cuya actitud e intereses compartieron muchos otros pensadores o religiosos cristianos durante siglos:

*When one philosophizes in the Christian way, one must not involve magic, kabbalah, chemistry, astrology and chiromancy (...) because nothing of the sort can be found in the books of the prophets and the apostles (...) The philosophy of Aristotle, with the exception of the specific religious substance, in no way runs contrary to the Scripture, so that, if we wish to philosophize with Christ, we must do so after the Aristotelian philosophy: a philosophy clearly illuminated by the Holy Ghost*⁵⁶².

⁵⁵⁹ Fuentes primarias: *Corpus hermeticum* IV, 4, en Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 120-121; *Corpus hermeticum* X, 9, en Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 166. Fuentes secundarias: Byrne, 2007, pp. 99-100.

⁵⁶⁰ Pese a ello, incluso el averroísmo contenía mucho de neoplatonismo. En el aristotelismo árabe se encuentra una curiosa hibridación con la filosofía del neoplatonismo. El pensamiento no tiene nada de humano subjetivo, existe fuera del individuo singular. El alma de los seres no es individual, sino que forma parte de un alma universal. El proceso de pensar deviene un grado dentro de la mente única, un idear del sujeto único en sus estadios diversos. Coccia, 2007 [2003], p. 155.

⁵⁶¹ Yates, 1983 [1964], p. 200 y ss.

⁵⁶² Carlos Gilly, «The “fifth column” within Hermetism: Andreas Libavius», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 409-416, p. 414. Traducción propia: «Cuando uno filosofa en sentido Cristiano, no debe involucrar la magia, cábala, química, astrología o quiromancia (...) porque nada de ello puede ser encontrado en los libros de los profetas y apóstoles (...) La filosofía de Aristóteles, a excepción de la sustancia específica religiosa, en ninguna manera resulta contraria a las Escrituras, así que, si uno desea filosofar cristianamente, debe hacerlo así con la filosofía aristotélica: una filosofía claramente iluminada por el Espíritu Santo».

La escolástica impulsó esta ontología en la cristiandad, con la única salvedad para dicho esquema de lo que atañía a la Revelación cristiana, en la que evidentemente sí había intermediarios sutiles e inspiraciones del Espíritu Santo, por ejemplo. Una de las críticas que el luteranismo dirigió a la Iglesia católica fue la de los actos milagrosos de santos o ángeles, que censuró como una pervivencia pagana, además de una derogación del poder divino, que aceptaba un único momento privilegiado para los milagros: el referido en la Biblia. En cuanto a la ontología espiritual hermético-neoplatónica, en especial tras la Reforma resultó sospechosa a las diversas confesiones cristianas, puesto que la conexión con lo divino podía pasar por un ángel o un señor personal, o mostrar inquietantes reminiscencias paganas, lo cual inevitablemente acarrea el recelo de esas instituciones.

Aún antes de la persecución más severa en el catolicismo, a resultas de la Contrarreforma, ya en el siglo XIV, Juan XXII había lanzado la bula *Spondent quas non exhibent*, que endureció la postura católica. En ella se atacaba a los alquimistas: «Cuando no encuentran la verdad, la inventan. Se atribuyen un poder que no tienen, disimulan su impostura con discursos y, finalmente, con disfraces engañosos, hacen pasar por oro o plato [sic] lo que no lo es en realidad»⁵⁶³.

La inquietud hacia la espiritualidad hermética creció en intensidad durante el siglo siguiente. El paracelsianismo sufrió contundentes ataques de aristotélicos y seguidores de Galeno. Como sentenció en 1571 Thomas Erastus, profesor de medicina de la universidad de Heidelberg, y uno de los más férreos antiherméticos (variante antiparacelsiana) del siglo XVI, en referencia a su archienemigo Paracelso: «*I swear to all that is sacred to me: neither Arius, nor Photinus, nor Mohammed, nor any Turk or heretic was ever so heretical as was this pernicious magus*»⁵⁶⁴. Thomas Erastus pidió la pena capital para Paracelso o para quien siguiera sus doctrinas.

La capacidad imaginativa, tan elogiada por el hermetismo no gozó ni por asomo de tal predicamento entre la ortodoxia católica, despreciada tradicionalmente por la escolástica y temida a la vez por sus efectos sociales y espirituales. Ello acarreó una ruptura entre lo sagrado y lo profano, así como entre la tradición y la filosofía. «Se convierte así la

⁵⁶³ Lennep 1978, [1966], p.53.

⁵⁶⁴ Carlos Gilly, «Capital punishment for Paracelsians: a dear wish of Thomas Erastus», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 247-252, p. 251. Traducción propia: «Juro por todo lo Sagrada para mí: ni Arrio ni Plotino, ni Mahoma ni ningún turco o herético fue tan herético como lo fue este pernicioso mago». De esa extraña cohabitación da fe el epitafio del mencionado Thomas Erastus: «*It is not Hermes Trismegistus who lies buried here, but an acute philosopher, an able physician, an upright theologian, a pillar of the university of Heidelberg*», *Íbidem*, p. 247. Traducción propia: «No es Hermes Trismegisto quien descansa enterrado aquí, sino un agudo filósofo, un hábil físico, un íntegro teólogo, pilar de la universidad de Heidelberg».

tradición en una filosofía oculta, en tanto que ocultada, continuando su curso por los márgenes de la cultura»⁵⁶⁵.

En un texto paradigmático de la curiosa *entente cordiale* de los por otro lado enemigos irreconciliables de los adalides de razón y fe, Fray Luis de León expone los motivos de la crítica a la imaginación.

Pues la imaginación (...) es una de las potencias de nuestra ánima que más desmandadas quedaron por el pecado y menos sujetas a la razón. De donde nace que muchas veces se nos va de casa, como esclavo fugitivo, sin licencia; y primero ha dado una vuelta al mundo que echemos de ver adónde está. Es también una potencia muy apetitosa y cobdiciosa de pensar todo cuanto se le pone delante, a manera de los perros golosos, que todo lo andan probando [...]. Es también una potencia muy libre y muy certera, como una bestia salvaje, que se anda de otero en otero, sin querer sufrir sueltas, ni cabestro, ni dueño que la gobierne⁵⁶⁶.

Se trata de un texto admirable por lo certero de su análisis. Además de definir las características de la cualidad, anuncia la insólita alianza y sus peligros, como la noción del pecado, la no sujeción a la razón, el desorden forzoso.

Uno de los métodos más sofisticados para limitar el mundo de la imaginación genuina fue el concebido por San Ignacio de Loyola, con sus paradójicos *Ejercicios espirituales* que utilizaban las fuerzas imaginales, pero precisamente para ponerlas bajo el yugo del dogma católico. Los teólogos contrarreformistas jesuitas tomaron las técnicas de visualización o síntesis por correspondencias de la cábala cristiana, del hermetismo, el yoga o el budismo tántrico, pero quitándoles todo aquello que las relacionara con otras religiones. Interesaba idear una nueva manera de ser católico, con métodos innovadores, para aprovechar la eficacia de algunas técnicas, pero sin correr el riesgo de abrir camino a la heterodoxia teológica o fortalecer los postulados de los calificados como antagonistas.

En el contrarreformista Diego López, quien comentó los emblemas de Alciato, hallamos una buena síntesis de lo expuesto sobre dicha actitud:

no ai duda que la buena filosofía está en Aristóteles, la buena medicina en Galeno, la Católica y Christiana Teología en los sagrados Doctores (...) lo demás son desatinos, devaneos, disparates, y el que anda por otro camino quiere hallar la buena doctrina, y enamorados de sí mismos, como Narciso, todo lo que dizen son fantasías suyas sin

⁵⁶⁵ García Mahiques, 2009, p. 220.

⁵⁶⁶ León, Fray Luis de, *Guía de Pecadores*, Libro II, cap. 15, tit. VII, recogido en Flor, 1996, p. 82.

fundamento, ni razón firme, y causan con esto y han causado muchos alborotos en la República Christiana⁵⁶⁷.

Y eso pese a que incluso hubo intentos de unir contrarreforma y hermetismo, como los de Francesco Patrizi, que acabaron con él en el ostracismo, cuando dejó de ser apoyado por las autoridades eclesiales y académicas; y eso que pudo considerarse afortunado: al menos no murió como tantos otros⁵⁶⁸.

Claro que, para ser justos, cabe indicar que no todos los católicos o protestantes atacaron al horizonte cultural hermético-neoplatónico, sino las facciones más extremistas de ambos. Además, las críticas desde la religión al pensamiento mágico desde un supuesto racionalismo religioso no pertenecen exclusivamente al cristianismo; hay ejemplos también en el Islam, como uno de los grandes intelectuales de la historia de la cultura en ese ámbito, Abenaldún, quien lo critica desde postulados racionalistas. Los países de magia son espectáculos ilusionistas en los que se engaña a los incautos⁵⁶⁹.

Junto a la reacción reformista y contrarreformista, el otro gran ámbito que sustituyó a la mentalidad mágica renacentista fue el de la lógica racionalista y la ciencia. Adorno y Horkheimer ya ponen negro sobre blanco este criterio y su *entente cordiale*: «Razón y religión proscriben el principio de la magia»⁵⁷⁰. Si en el hermetismo renacentista el mundo era la epifanía de un misterio —¿inmanente y al tiempo trascendente?—, en la concepción científica pasa a ser un mundo material regido por unas leyes abstractas universales.

Descartes cuestionó la validez de la tradición humanística —lectura de los clásicos, erudición filosófica—, para proponer en su lugar como fuente de saber el razonamiento encadenado en el que «la verdad encuentra su manifestación y su signo en la percepción evidente y definida»⁵⁷¹, cuya consecuencia fue la versión de un perfil más rotundo y preciso de la doctrina del hecho positivo. De acuerdo con Ernest Cassirer, tanto Descartes como Newton, cada uno en su área, se emancipan de la deducción como única forma de adquisición de conocimientos, que añade la observación directa⁵⁷². La estima de los valores empíricos y posteriormente de los hechos positivos creó como consecuencia inevitable nuevos modos de pensamiento. Según el esquema de la historia de la cultura,

⁵⁶⁷ Recogido en Alciato, 1993 [1531], p. 105.

⁵⁶⁸ Yates, 1983 [1964], pp. 212-216.

⁵⁶⁹ Garin, 1981 [1976], pp. 68-69.

⁵⁷⁰ Horkheimer y Adorno, 2001 [1969], p. 73.

⁵⁷¹ Foucault, 1985 [1966], p. 62.

⁵⁷² Cassirer, 1975 [1932], p. 327.

defendido por Cassirer, la conciencia mágica constituye una prehistoria del pensamiento correcto, evolucionado: el racional⁵⁷³. Sería un ejemplo de una teoría evolucionista de las culturas. Cabe recordar el esquema utilizado entre los historiadores de la cultura y antropólogos evolucionistas hasta el estructuralismo, con una primera fase humana regida por el pensamiento mágico, una segunda religiosa, para confluir en la estación de destino del racionalismo científico⁵⁷⁴.

Otro pensador que ordena progresivamente la historia de las ideas, Jean Gebser, cree que el estado de conciencia colectivo que predomina en los tres últimos siglos es el llamado mental-racional, opuesto a los previos arcaico, mágico y mítico, tres conciencias que participan de la creación del mundo. Se caracteriza por la separación máxima entre la razón y el objeto de su estudio, el mundo, lo interior y lo exterior escindidos: «*It is only with the rise of the mental-rational structure that consciousness feels completely separated from the cosmos*»⁵⁷⁵.

La mirada científica parte de ejes conceptuales completamente distintos, en un análisis en que se discriminan los componentes, reducidos a sucesivos análisis de componentes más simples, de los átomos a los *quarks*, que perfilan y sustentan la comprensión científica; el todo no se define como la suma de las partes; se ordena a partir de las relaciones entre las diversas partes y su posición en el dibujo general, con dicha relación como operación puramente conceptual; en esta operación se abstraen los casos particulares, en una búsqueda de las leyes universales sobre las que se aposentan. La concepción científica tiende a una totalidad de relaciones y funciones que establecen leyes universales. Su forma de saber busca descomponer cualquier elemento complejo en sus componentes simples⁵⁷⁶.

Como ya reflexionara Weber (entre muchos otros) la aplicación de los criterios científicos, del racionalismo fuerte o del ideario positivista impulsan inevitablemente un proceso de secularización junto a un desencantamiento, la supresión del sentimiento de sacralidad de lo existente, eliminado o cuanto menos vilipendiado al considerarlo supersticioso. Sostiene Weber: «La consideración empírica del mundo y también la matemáticamente orientada, genera por principio el rechazo de toda consideración del

⁵⁷³ Durand, 1971 [1964], p. 93.

⁵⁷⁴ Antropólogos demostraron, muchas décadas después a los fundadores del evolucionismo cultural, la considerable cantidad de pensamiento científico dentro del tenido por primitivismo mágico, a partir de la razón analógica. Taussig, 1993, p. 49.

⁵⁷⁵ Lachman, 2011, pos. 3651. Traducción propia: «Es solo con el crecimiento de la estructura mental-racional que la conciencia se siente completamente separada del cosmos».

⁵⁷⁶ Cassirer, 1975 [1932], p. 374.

mundo que pregunte por un “significado” del acontecer intramundano»⁵⁷⁷. La nueva cosmovisión no puede aceptar la vieja unión entre conocimiento religioso, psicológico y científico: «*Classical physics, which means nineteenth-century physics, explicitly rejected any connection of this kind. This is what its “objectivity” was thought to consist in. An approach between physics, psychology and religion, the three subjects into which the older knowledge had split, was impossible*»⁵⁷⁸.

Con el desencantamiento la naturaleza pasa a ser «pura materia o sustrato de dominio»⁵⁷⁹; el racionalismo lanza una red sobre daimones y duendes y los sustituye por geometría, peso, medida y cantidad, una trama sobre lo real formada por conceptos y palabras que lo divide y compartimenta⁵⁸⁰. El pensamiento racionalista cree que lo que une cada elemento de la existencia no se tiene que buscar en indemostrables verdades ocultas, signaturas esenciales de las cosas que las ligarían en una trama, sino una cadena deductiva que la razón puede fijar y comprender; o también puros acontecimientos, analizados siempre desde una cosmovisión específica, la del método científico, con sus muchas variantes históricas, constatables fehacientemente y repetibles.

La naturaleza ya no suscita lo bello sino que es algo a dominar mediante la técnica. En los últimos siglos ha predominado la ciencia ligada a la idea de progreso, su noción del saber en revisión continua y con el mecanicismo, las matemáticas lanzadas como dicha red sobre la naturaleza, enaltecida además como única forma de conocimiento⁵⁸¹. Lo que queda fuera es desechado. El antropólogo Narby plantea como defectos del racionalismo que minimiza lo que no entiende, y que, además, prefiere calificar peyorativamente o incluso equivocarse antes que aceptar su falta de entendimiento⁵⁸².

Además, la lógica interna del método científico le lleva a descabalgarse al pensamiento mágico, con una sustitución parcial de sus funciones; un mundo que sigue un criterio cultural monista, aunque descabalgando al cristianismo como eje único con el que calibrar

⁵⁷⁷ Weber, 1983, p. 458. Aunque como se defendió en la introducción, la proliferación de lo mágico y esotérico en la sociedad tardocapitalista pone en entredicho ese mencionado desencantamiento del mundo, en la teoría de la *occulture* argumentada por Partridge.

⁵⁷⁸ Feyerabend, 2011 [1996], p. 80. Traducción propia: «La física clásica, es decir, la del XIX, rechazó explícitamente cualquier conexión de este tipo. En ello se pensaba que consistía su “objetividad”. Una aproximación entre física, psicología y religión, las tres áreas en las cuales se había dividido el viejo conocimiento, fue imposible».

⁵⁷⁹ Horkheimer y Adorno, 2001 [1969], p. 65.

⁵⁸⁰ Loy, 2010 [1988], pp. 61-62.

⁵⁸¹ Turró, 1985, p. 421. Entre otras formas de saber, se renuncia a «los simbolismos herméticos que la tradición cabalística propiciaba y que el mismo Descartes había desarrollado» en sus inicios. Turró, 1985, p. 420.

⁵⁸² Narby, 1998, p. 139.

el resto: «*És important assenyalar la profunda i paradoxal afinitat que hi ha entre el teisme i el racionalisme —fins al punt que la Raó ha destronat Deu i ha ocupat el seu lloc em moltes branques de la cultura moderna*»⁵⁸³, reflexiona Panikkar. Probablemente que la ciencia se desarrollara en tiempos de despotismo ilustrado y monarquías absolutistas y el enfrentamiento con el cristianismo por ser la doctrina central de su sociedad explica su querencia por herramientas en exclusiva cuantitativas, con una «indiferencia por lo cualitativo de los abanderados de la nueva ciencia»⁵⁸⁴.

Como indica Hanegraaff, a partir de finales del XVII se observa «*such theological censure being translated into scientific terms*»⁵⁸⁵, un trasvase que se produjo especialmente entre la teología luterana y la ciencia. Raimon Panikkar ya había incidido en el parentesco entre monoteísmo y racionalismo. El monoteísmo teológico fue sustituido como pensamiento hegemónico por el monoteísmo racionalista. Panikkar ironiza sobre la fe —no cabe mencionarla de otro modo— de la civilización de los tres últimos siglos en su razón:

La raó és tot el que ens queda, ens hi hem d'aferrar com l'única corda de salvació. Si la raó dialèctica s'ensorra, el caos ho envaeix tot. No hi ha cap theos, però la raó és la seva hereva (...), l'últim principi guia. La ciència moderna n'és el millor exemple. Deixa tan espai per a les creences privades com el científic individual desitja, però el mètode científic exclou a priori qualsevol interferència externa. La ciència ha d'actuar com si Déu fos inexistent ⁵⁸⁶.

Ante una visión del mundo desalmada o desencantada —en el sentido de sin *anima mundi* y sin magia— varios autores han señalado la consiguiente aridez de los criterios de la razón en su versión más depurada, como Blake o Lovecraft, aunque en ambos casos la frialdad suscite sentimientos opuestos.

⁵⁸³ Panikkar, 2012, pp. 199-200. Traducción propia: «Es importante señalar la profunda y paradójica afinidad que hay entre el teísmo y el racionalismo —hasta el punto de que la Razón ha destronado a Dios y ha ocupado su lugar en muchas ramas de la cultura moderna».

⁵⁸⁴ Ginzburg, 1989 [1986], p. 154.

⁵⁸⁵ Hanegraaff, 2012, p. 178. Traducción propia: «tal censura teológica se trasladó a parámetros científicos».

⁵⁸⁶ Panikkar, 2012, p. 270. Traducción propia: «La razón es todo lo que nos queda, hemos de aferrarnos al único salvavidas. Si la razón dialéctica se desmorona, el caos lo invade todo. No hay ningún *theos*, pero la razón es su heredera (...), el último principio guía. La ciencia moderna es el mejor ejemplo. Permite tanto espacio para las creencias privadas como el científico individual desea, pero el método científico excluye a priori cualquier interferencia externa. La ciencia tiene que actuar como si Dios fuese inexistente».



William Blake, *Newton*, 1795

Blake atacó las consecuencias del método científico, que él representó en la figura de Newton, uno de los dos o tres grandes héroes de la ciencia, padre de la cosmovisión mecanicista. Y eso pese a que Newton no tomaba como componentes de un oxímoron la posibilidad de unir ciencia, espiritualidad, filosofía, magia y teología⁵⁸⁷, de la misma manera que se está postulando en esta tesis. Admiraba el intento tan propio de pensadores y científicos del siglo XVII de buscar dichas concordancias. Devoto protestante, para él algunos aspectos de la creación concernían más a la filosofía natural; según su parecer, el orden de la atracción gravitatoria testificaba la racionalidad de lo creado.

Además de ser un cristiano convencido, tenía un vivo interés por lo oculto⁵⁸⁸. «La seriedad del interés de Newton por la alquimia ya está fuera de toda duda»⁵⁸⁹, dato atestiguado por los ejemplares sobre este asunto que tenía en su biblioteca y el estado en el que se encontraban, desgastados por el uso. Sin embargo, McGuire considera que el vínculo es únicamente con el neoplatonismo: «*In general terms, then, Newton's thought can be related historically to Cambridge Neoplatonism*»⁵⁹⁰. McGuire descuida los puntos de encuentro de este con el hermetismo⁵⁹¹.

⁵⁸⁷ Webster, 1988 [1982], p. 32.

⁵⁸⁸ Toulmin, 1985 [1982], p. 217; Webster, 1988 [1982], p. 19.

⁵⁸⁹ Webster, 1988 [1982], p. 133.

⁵⁹⁰ McGuire, J.E., «Neoplatonism and Active Principles: Newton and the Corpus Hermeticum», en Westman y McGuire, 1977, pp. 93-142, p. 105. Traducción propia: «En términos generales, entonces, el pensamiento de Newton puede ser relacionado históricamente con el neoplatonismo de Cambridge [la escuela de los platónicos de Cambridge]». Ni siquiera aquellos con un enfoque más científicista pueden negar el peso del pensamiento espiritual en Newton.

⁵⁹¹ Más acertada me parece la secuenciación de McGuire a propósito de las fases teóricas del científico y sus principales influjos por entonces. Aunque la alquimia constituyera un bagaje intelectual para él, ello no implica que siempre fuera clave en su discurrir, J. E. McGuire, «Neoplatonism and Active Principles: Newton and the Corpus Hermeticum», en Westman y McGuire, 1977, pp. 93-142, pp. 122-125.

El especialista en hermetismo Brian Copenhaver reprocha a McGuire esa equivocada postura sobre la magia en el neoplatonismo. Como esta escuela influyó a Newton, McGuire defiende que la teoría de la magia únicamente es imputable al hermetismo, no a la otra, algo que resulta insostenible, como defiende acertadamente Brian Copenhaver⁵⁹².

Los manuscritos escritos de Newton sobre alquimia contienen 650.000 palabras, con unos experimentos prolongados durante 25 años⁵⁹³. Como puede deducirse de esta información, no se trataba simplemente de un pasatiempo de fin de semana. El científico comenzó su indagación alquímica con la *Tabula Smaradigna*, uno de los textos básicos de las artes del atamor y más cercanos a los postulados herméticos — respecto a ella, se detallará más en el capítulo del anexo dedicado a la alquimia. De hecho, existe constancia documental de traducciones realizadas por el propio Newton de dos de los tratados más célebres de alquimia, la propia *Tabla esmeralda* y el *Tratado de los siete capítulos*, además de comentarios a esos textos⁵⁹⁴. Newton haría una interpretación metafórica en clave cristiana de esos clásicos alquímicos⁵⁹⁵. Según cree Webster, su investigación alquímica le habría influido sobre todo en su noción de los principios activos⁵⁹⁶.

Con ello se constata que convertir a Newton en bandera del científicismo sería una operación ideológica claramente tendenciosa, que desligaría al científico de una parta sustancial de su teoría, ya que este manifestó un doble interés tanto por la religión como por la alquimia, como ya hemos visto, una formación que él aplicó incluso en algunos de sus postulados. De hecho, la alquimia sería una práctica totalmente adecuada para él, dado que unía sustancias y procesos químicos con una reflexión teológica basada en el pensamiento simbólico y correspondencias y analogías. Es a ese doble fantasmal creado por razones ideológicas al que se refiere Blake, en mi opinión.

El *Newton* de Blake está sentado de tal manera que se pretende enfatizar su mirada reductiva y volcada sobre la materia, de ahí la extraña postura del cuerpo. Con el compás, delimita el ámbito de lo físico, pero no en la propia materia sino en la abstracción

⁵⁹² Brian Copenhaver, «Hermes Trismegistus, Proculus, and the Question of a Philosophy of Magic in the Renaissance», en Merkel y Debus (eds.), 1988, pp. 79-110, pp. 103-105.

⁵⁹³ Harpur, 2006 [2002], p. 238; sobre el interés de Newton por la alquimia, véase también Ball, 2009 [2001], p. 100.

⁵⁹⁴ B.J.T. Dobbs, «Newton's Commentary on the Emerald Tablet of Hermes Trismegistus: Its Scientific and Theological Significance», Merkel y Debus, 1988, pp. 182-191, pp. 182-183.

⁵⁹⁵ B.J.T. Dobbs, «Newton's Commentary on the Emerald Tablet of Hermes Trismegistus: Its Scientific and Theological Significance», Merkel y Debus, 1988, pp. 182-191, pp. 188-189.

⁵⁹⁶ Webster, 1988 [1982], pp. 132-133.

derivada⁵⁹⁷. Al presentarlo doblado sobre sí mismo, Blake le niega la posibilidad humana de actuar como mediador entre lo elevado inteligible y el mundo sensible de lo material. Dividir y medir son sus actividades favoritas: «una y otra vez dividió y midió / espacio por espacio en su oscuridad multiplicada por nueve, / invisible, desconocido»⁵⁹⁸.

En la gramática simbólica blakeana, el hombre agachado con el compás es el motivo prefijado para expresar al hombre materialista —doblado, lejos del cielo, encarado hacia el suelo—, que hace sus cálculos sobre la tierra. [En la lámina 24 de *El matrimonio del cielo y del infierno*](#); el dibujo presenta la figura de Nebuchadnezzar, en una postura que aún lo agudiza, subrayando su bestialidad, ya que va a cuatro patas. Todos ellos están alejados del cielo por esa postura, aunque a diferencia del Newton y otras figuras sentadas, Nebuchadnezzar no está encarado hacia el suelo, sino que mira al espectador. En *La rebelión romántica* Kenneth Clark, deriva la figura de un grabado de Lucas Cranach, referida a un hombre lobo, lo cual estaría relacionado con el propósito de Blake de retratar al hombre material reducido a su faceta de bestia⁵⁹⁹.

Blake ataca con dureza el pensamiento materialista de sus contemporáneos, incluso en su léxico crea el Espectro una personificación del racionalismo. «El símbolo [el Espectro] representa entonces la razón crítica, antagonista de la visión»⁶⁰⁰; cuestiona al Newton científico, como alguien que argumenta una nueva cosmovisión abstracta y gélida de lo universal, como ya hemos visto, pero también a Locke como personificación del nuevo hombre económico, el hombre del liberalismo y el tipo de humanidad que acarreará el capitalismo y la revolución industrial: «Vuelvo mis ojos a las Escuelas y Universidades de Europa / y allí veo el Telar de Locke, cuya trama ruge atroz / lavada por las norias de Newton. Negra la tela / se pliega en pesadas coronas sobre cada Nación»⁶⁰¹.

⁵⁹⁷ Recuerda a uno de los emblemas de Maier en [La fuga de Atalanta, el XXI](#), con un sabio que traza una circunferencia con un compás gigantesco, aunque en el caso de Mayer su punto de vista no dé la impresión de ser negativo como en el de Blake. Se trata más de una cuadratura del círculo. Lo cuadrado, material, los cuatro elementos, viven una conjunción que revela el uno esencial, en el que también están inscritos el hombre y la mujer primordiales, que provienen del uno andrógino y volverán a él al final. En el grabado aparecen las tres formas geométricas esenciales, inscritas las unas en las otras. Aunque formalmente no compartan demasiado, Blake y los grabados de alquimia comparten ideas y motivos iconográficos, como se comprueba en algunos fragmentos de la tesis, ya que participan de una similar cosmovisión hermético-mágica.

⁵⁹⁸ Blake, 2013, p. 281.

⁵⁹⁹ Clark, 1990 [1973], pp. 163-168. Y aún utilizará una figura similar y con un significado semejante en [la lámina 11](#) de una de las versiones de *No hay religión natural*: «*He who sees the in- / finite in all things, / sees God. He who / sees the Ratio only / sees himself only*»: Blake, 1998, p. 66. Traducción propia: «Quien ve lo infinito / en todas las cosas, / ve a Dios. Aquel que / ve la Razón solo / se ve a sí mismo».

⁶⁰⁰ Serra, 2000 [1992], p. 32.

⁶⁰¹ Raine, 2013 [1991], p. 63.

Los pensadores del método que inauguraron la modernidad, como Descartes o Kant, edificaron las descomunales construcciones de la tradición racionalista; la razón cognoscitiva sólo debía aceptar el entendimiento, mientras que en el ámbito de lo racional debían desecharse los sentimientos⁶⁰² o la capacidad visionaria. Para Ernst Cassirer, con el pensador francés y con Leibniz «no sólo se cambia el contenido de la imagen del mundo, sino que irrumpe una nueva forma y una nueva tendencia fundamental del pensar»⁶⁰³. Cuanto más avanzó el siglo XVII más se introdujeron las teorías de Descartes entre la intelectualidad francesa y europea; la filosofía, la ciencia, la literatura, la moral, la política, la teología... Un pensamiento totalizador se infiltró gradualmente entre la intelectualidad francesa.

El tratamiento de la imaginación creadora será uno de los ámbitos en que se medirá esa mutación de paradigmas. La oposición en el ámbito filosófico a una imaginación creadora en el viejo sentido mágico se mantuvo en pensadores como Sartre —pensador capital en las décadas centrales del siglo XX—, quien insiste igualmente en el recelo que suscita la facultad en la historia del pensamiento moderno en occidente. Para él, lo imaginario presenta una pobreza conceptual y cae en la generación de fantasmas desconectados del suceso.

Resulta lógico que el pensamiento científico desconfíe de la imagen simbólica como fuente de conocimiento, puesto que actúa por medios diferentes, desarrolla una epistemología distinta, y que pone en tela de juicio algunos de sus postulados, como se argumenta en los capítulos sobre la facultad y su lengua por imágenes. Esa desconfianza implicó que durante la modernidad, «*magic went underground as a counter-cultural world-view*»⁶⁰⁴.

Uno de los ámbitos que se modificó drásticamente fue el de la estética o la teoría del arte. En el siglo XVII se radicaliza el gran cambio entre la imagen como condensación de lo visible (e invisible) icónicos, por la imagen como representación, sin otro vínculo con el objeto real que el de ser su signo, un proceso que también se da entre la palabra y la cosa, así como en otros órdenes de la vida, como en el oro y la moneda⁶⁰⁵. El arte en general o la imagen simbólica en particular operan desde un pensamiento indirecto, que

⁶⁰² Gómez de Liaño, 1992, p. 325.

⁶⁰³ Cassirer, 1975 [1932], p. 44.

⁶⁰⁴ Szulakowska, 2011, p. 15. Traducción propia: «la magia fue al subterráneo como una cosmovisión contracultural».

⁶⁰⁵ Foucault, 1985 [1966], p. 171 y ss.

parte de la premisa de no agotar nunca el sentido de lo representado, por definición envuelto en misterio, misterio que el racionalismo pretendía revelar.

En general, la Ilustración se opuso al intento hermético de mantener el pensamiento mágico como forma de adquisición de conocimiento. El gran esfuerzo de los enciclopedistas ilustrados consistió en taxonomizar lo existente archivándolo según su identidad y diferencias, el intento de conversión en datos cuantificables de lo existente para controlarlo mediante ese impulso organizativo archivístico. El mundo dejó de organizarse según semejanzas y diferencias tal y como se ofrecen a la percepción o a la intuición, para agruparse en leyes basadas en el pensamiento causal, la realidad dividida en especies y clases seleccionadas por la deducción y la inferencia⁶⁰⁶.

Con el avance de la mentalidad racionalista, pasó a tenerse en cuenta el conocimiento medido en función de la condición cuantificable de cada cosa, el análisis de las formas, de las cantidades, de su distribución en el espacio y de la relación con el resto de las cosas. El criterio para describir lo existente será cuantitativo y se circunscribirá a sus formas visibles, basado en lo posible en cantidades y magnitudes, mientras que para las formas se buscarán equivalencias geométricas o analogías⁶⁰⁷.

Además, esa actitud se difundió por todas las áreas del conocimiento. Se lamenta el historiador de las ideas en la Grecia arcaica y clásica, Giorgio Colli, de que los exegetas desde la era moderna tienden a leer los textos griegos clásicos bajo una luz racionalista, en su caso específico al considerar a los griegos como cultura del rigor, la sensatez, el punto medio; casi siempre se eliminan las explicaciones basadas en la explicación mística, cuando esta se halla justamente más cerca de la cosmovisión hegemónica griega: «la razón es la de siempre: si se trata de conocimiento, tiene que ser de conocimiento místico. Pero el conocimiento místico no existe; y, aun en el caso de que existiera, sería algo muy confuso y, en consecuencia, absolutamente incompatible con la claridad y la moderación griega»⁶⁰⁸, ironiza el pensador italiano, justo antes de ofrecer textos que prueban el peso de la visión extática.

⁶⁰⁶ Cassirer, 1971 [1964], p. 225.

⁶⁰⁷ Foucault, 1985 [1966], p. 135. Gilbert Durand retrasa el inicio de las hostilidades a la imaginación simbólica al principio de la actual civilización occidental, que él sitúa, siguiendo a Oswald Spengler con el reinado de Carlomagno. Si el conocimiento simbólico presenta tres características: pensamiento indirecto, presentación representada de la trascendencia y comprensión epifánica, la cultura hegemónica en occidente opuso el pragmatismo del pensamiento directo (el concepto), el clericalismo y el dogma en lugar de la presencia epifánica de la trascendencia, y ante la imaginación comprensiva el pensamiento encadenado semiológico que describe hechos: Durand, 1971 [1964], p. 25.

⁶⁰⁸ Colli, 1995 [1977], p. 30.

Según el relato mítico de la historia de la cultura, sobre todo en clave progresista, existe una lucha entre fuerzas progresistas y reaccionarias, con un punto de ruptura en el renacimiento, en que se produciría la irrupción de la mentalidad moderna. Sin embargo, ese relato mítico omite que buena parte de los intelectuales más relevantes del momento como Ficino, Pico, Porta o Bruno eran magos, astrólogos, hechiceros o estaban cerca de serlo.

No es sólo que la magia sobreviviera durante el periodo, sino que aumentó el papel social de la misma, se introdujo en cortes y consistorios, con Ficino y con John Dee, entre otros; no puede separarse las personas o las prácticas entre avanzados e iluminadores intelectuales y científicos y magos reaccionarios, pervivencia oscurantista de la mentalidad supersticiosa; hasta el siglo XVIII en casi todos los casos los respectivos papeles se representaban por la misma persona⁶⁰⁹.

Pero en los albores de la era moderna — desde el siglo XVII hasta la contracultura, quizá— la oposición religioso-científica, entendidos ambos de forma reduccionista, de un monismo totalizador, atacó al unísono, aunque por razones bien diversas, colaboración involuntaria, puesto que provenía de dos cosmovisiones antagónicas entre sí, pero que supuso la retirada de lo imaginal hermético al segundo plano de la historia cultural de occidente. Desde entonces, el conocimiento se ha adquirido principalmente o desde lo religioso, o desde lo científico, o en menor medida de otras fuentes del saber humanístico.

La pintura de Justus van Bentum *Explosión en el laboratorio del alquimista* serviría como ilustración simbólica de lo que sucedió por entonces: el final de la alquimia en cuanto a práctica respetada de sabios. Los ataques de los científicos racionalistas consiguieron algo equivalente a esa explosión en la historia de la cultura.

⁶⁰⁹ Peter Burke, «Titchcraft and magic in Renaissance Italy: Gianfrancesco Pico and his *Strix*», en Anglo (ed.), 1977, pp. 22-23.



Justus van Bentum, *Explosión en el laboratorio del alquimista*, finales del XVII o principios XVIII

Sin embargo, según se ha visto, los ataques no fueron dirigidos por muchos de los investigadores que empleaban a la vez parámetros proto-científicos y mágicos. En su tesis a propósito del pensamiento de Ignacio Gómez de Liaño, el autor Vinatea se equivoca en un punto, a propósito de Giordano Bruno, de quien se han dicho «cosas tan contradictorias como defensor de la magia y del esoterismo, precursor de la ciencia moderna, acusado de oscurantismo y defensor de los grandes temas de la modernidad (la tolerancia, la unidad de los saberes, el relativismo, el diálogo, el pensamiento del infinito)»⁶¹⁰, no porque sea falso que los uniera, sino porque esas cosas nada más resultan incompatibles desde el criterio reduccionista del cientificismo, no desde el de Bruno u otros coetáneos. Es más, en los orígenes del método científico se encontrarán muchos científicos herméticos, según se desplegará en el siguiente apartado.

4.2 Malas compañías en los orígenes del método científico

Como afirma el historiador de la ciencia Charles Webster, en los momentos genésicos del método científico, «las aspiraciones de la ciencia experimental estaban íntimamente

⁶¹⁰ Vinatea Serrano, 2005, p. 260.

entrelazadas con la suerte del *Magus* renacentista»⁶¹¹, idea en la que incide Patrick Harpur: «La ciencia no depondría tanto la magia como surgiría de ella»⁶¹². Ambas áreas del conocimiento permiten comprender y utilizar los niveles físicos de la realidad —el *spiritus mundi*, que diría un hermético. Durante los siglos XVI y XVII el término «magia» fue común en el vocabulario de la ciencia, connotando su potencia trascendente⁶¹³.

Algo que, por otra parte, ya provenía de la Antigüedad, y no solo la griega. La forma de concebir la ciencia en el hermetismo tiene mucha más relación con la que existía en la Grecia de la Antigüedad y su *techné*, raíz etimológica de la técnica. Lo técnico, como el arte, requería tanto de la destreza como del ingenio, saber manual o fundamentos conceptuales, una amalgama de aspectos concretos y otros abstractos que requerían de arte para conjugarlos en la aplicación. Por eso ciencia, magia y arte podían concebirse como tan cercanos entre los herméticos renacentistas.

Se consideraba la ciencia como una de las profesiones a las que se podía dedicar el hermético, igual que las artes. Respecto a ello indica van Lennep: «lo que no es óbice para que varios astrónomos se dediquen a sus cálculos, un músico toque el órgano y dos escultores midan con un compás y tallen la base de una columna. Son las ocupaciones propias de los hijos de Mercurio»⁶¹⁴, dada la afinidad entre los estudiosos de la ciencia de Hermes, las artes y las ciencias.

En un grabado dicha conexión se pone de manifiesto, «Hijos de Mercurio» del Maestro Medieval del gabinete de Amsterdam, hacia el 1475. Series con «Hijos de los planetas», básicamente profesiones vinculadas al dios planetario, en un conjunto que se realizaba a menudo, motivo iconográfico tardo-medieval y renacentista⁶¹⁵. En este caso, y bajo el patronazgo de Mercurio y de las dos casas zodiacales donde rige, Géminis y Virgo, se

⁶¹¹ Webster, 1988 [1982], p. 92; Carlos Gilly, «The “fifth column” within Hermetism: Andreas Libavius», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 409-416, p. 414.

⁶¹² Harpur, 2006 [2002], p. 199. Y aún muchos otros investigadores, entre los cuales Taylor, 2006 [1992], p. 19 y ss.

⁶¹³ Webster, 1988 [1982], p. 109. Sobre la ausencia de oposición entre ciencia y magia en el XVII y XVIII, Karin Johannisson, «Magic, Science, and Institutionalization in the Seventeenth and Eighteenth Centuries», en Merkel y Debus, 1988, pp. 251-261, p. 251.

Desde la teoría de la ciencia (Rattónsi) se ha afirmado que una teoría basada en la imaginación como la del hermetismo renacentista favoreció el surgimiento de nuevas concepciones como el método científico, aunque otros historiadores de la ciencia como McGuire disienten. Rattónsi citado en McGuire, J. E. McGuire, «Neoplatonism and Active Principles: Newton and the Corpus Hermeticum», en Westman y McGuire, 1977, pp. 93-142, pp. 125-126.

⁶¹⁴ Lennep, 1978 [1966], p. 69. Van Lennep lo señala en un fragmento en el que describe una de las ilustraciones del *Splendor Solis* de Trismosin.

⁶¹⁵ Oviedo Salazar, 2017, pp. 169-170.

encuentran las profesiones situadas bajo su advocación: astrónomos, arquitectos, pintores, escultores, trabajadores metalúrgicos, relojeros o eruditos universitarios. Manda sobre todo en músicos, debido al episodio mitológico en el que Hermes creó la lira con el caparazón de una tortuga⁶¹⁶.



Maestro del gabinete de Amsterdam, «Hijos de Mercurio», 1475

En la Antigüedad las atribuciones de Hermes eran muchas: dios del ingenio, de la inteligencia, de la lengua, de la escritura, [los retóricos lo tenían como patrón](#), dirigía también la comunicación tanto en su sentido verbal como en el de repartir mensajes, guiaba los estudios y las interpretaciones, como el mismo nombre de hermenéutica indica; sin olvidar, por supuesto, el conocimiento sagrado esotérico, la gnosis. Hermes como el mistagogo⁶¹⁷.

El hermetismo no influyó solamente en las artes y la filosofía del Renacimiento. Durante siglos algunas de las principales figuras del hermetismo tuvieron un papel de renovadores en el campo de las ciencias, sobre todo en la química o la astronomía, con descubrimientos efectuados por científicos que también ejercían de alquimistas y

⁶¹⁶ Warlick, 2001, pp. 68-71.

⁶¹⁷ Wind, 1972 [1968], p. 123.

astrólogos —si es que ellos podían separar ambas vertientes, que no lo hacían. Incluso el hermetismo está doblemente representado en el que probablemente sea la gran ruptura del pensamiento científico respecto a la escolástica previa, o al menos eso afirma el mito genésico de la ciencia: el giro copernicano, llevado a cabo en un momento en que todavía se mantenía el ascendente hermético en Italia; al fin y al cabo, la religión egipcia había sido la solar por excelencia, tanto en su vertiente ortodoxa como en heterodoxias como la de Akhenatón.

En consecuencia, resulta lógico que quienes creían recuperar sus ideas reformaran las concepciones previas respecto al sol: «*The sun also had an important role in Ficino's natural magic, being a conduit for the energies of the anima mundi*»⁶¹⁸. Además, uno de los grandes difusores del giro copernicano fue Bruno. Este filósofo, como igualmente Campanella, proponía un cambio de religión hacia una de la naturaleza, con el sol como símbolo de la deidad invisible, lo que explica en cierta medida la virulencia del ataque católico hacia el pensador. Otro ilustre estudioso del hermetismo renacentista como Ficino defendía que: «Adaptarse a los dones ocultos y maravilloso [sic] de este astro es tarea exclusivamente reservada a los sabios»⁶¹⁹.

Los textos herméticos inciden en la admiración hacia el sol, situándolo en el centro del cosmos hermético. Actúa como Dios visible que regala la energía con su poder e instaura lo visible con su luz. Sin el sol no hay posibilidad de *darshan*, en un contexto hindú de lo sagrado, referido a una mirada sobre lo divino y al tiempo hacia lo real. En el tratado hermético del *Asclepio* aparece: «En verdad, Asclepio, debes creer en el sol como el segundo dios, el que gobierna y alumbra a todos los seres vivos terrestres, animados o inanimados»⁶²⁰. En otro de los escritos clásicos, los *Extractos de Estobeo*, se indica que el Sol tiene la tarea de «producir todas las cosas en el cosmos, gobernándolas y haciéndolas en su conjunto. Por eso, lo venero y reverencio su verdad y, tras el uno y primero, lo reconozco como creador»⁶²¹. Por no hablar de su uso como elemento simbólico en la alquimia, como en el *Splendor Solis*.

⁶¹⁸ Lachman, 2011, pos. 3343. Traducción propia: «El sol también tuvo un papel importante en la magia natural de Ficino, siendo un conducto para las energías del *anima mundi*».

⁶¹⁹ Ficino, 2006 [1489], p. 150.

⁶²⁰ *Asclepio*, 29, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 473. Sobre esa idea del Sol como segundo demiurgo también se encuentra en el *Corpus hermeticum* XVI, 5 y ss., en Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 229-230.

⁶²¹ *Extractos de Estobeo* IIa, 14, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 267.



Trismosin, *Splendor Solis*, 1535.

Al principio del *Corpus hermeticum*, cuando relata la cosmogonía desde el criterio de la escuela, se enuncia una imagen que será importante en las revoluciones científicas del Renacimiento: una luz de un número incalculable de potencias en un mundo sin límites se manifiesta en su visión, mientras el fuego mantiene una posición fija⁶²². Claro que la idea del fuego central, de raíz pitagórica, consistía no tanto en el sol como en un *axis mundi* cósmico, por así decirlo: el centro de todo, mientras que el sol giraba a su alrededor, idea que, de hecho, es más amplia y más moderna que el heliocentrismo⁶²³. De todas formas, no nos interesa tanto la literalidad del modelo como el nuevo horizonte que permitía desplegarse.

⁶²² *Corpus hermeticum*, I, 7, en Copenhaver (ed.), 2000, p. 112. Este incontable poder en la luz es interpretado por O'Brien como una referencia a las Formas platónicas: O'Brien, 2015, p. 176.

⁶²³ Yates, 1983 [1964], p. 180.

Sea como sea, aparecen dos ideas clave en el desarrollo científico posterior: el sol central en posición fija y el universo infinito, sin límites. Esas ideas e imágenes retornarán con fuerza desde mediados del siglo XV, con Ficino, y serán muy importantes ya que prefigurarán la revolución copernicana, igual que teorías que avanzan la cosmovisión heliocéntrica —aunque, claro, no todo el material del *Corpus hermeticum* lo es⁶²⁴.

Giordano Bruno, por ejemplo, subrayará el influjo hermético en las nuevas ideas filosóficas del humanismo renacentista. Según Frances Yates, el propio Copérnico, tras su cambio copernicano, invocó la autoridad de Hermes: en el momento crucial de su exposición, al presentar el diagrama con la nueva teoría, Copérnico añadió una cita de Hermes, con el sol como Dios visible⁶²⁵. Bruno elogió a Copérnico por recuperar viejas ideas presocráticas y pitagóricas y pulirlas para enfrentarse con las teorías aristotélicas reinantes⁶²⁶. El nolano compartía las ideas de Copérnico a tal extremo que se atrevió a defenderlas en público, como en su viaje a Inglaterra, y nada menos que en ámbitos universitarios. Es más, provocó las quejas de los doctores presentes en Oxford⁶²⁷.

Gómez de Liaño ahonda en ese marco conceptual de la tradición hermética y de la pitagórica que serviría de rampa de lanzamiento para Copérnico. Según el pensador español, el autor del archifamoso giro apuntaba a las palabras de Hermes Trismegistos sobre el sol como «visible *deum*»⁶²⁸. Con ello, no pretendemos asegurar la absurdidad de que Copérnico dedujo su sistema de la filosofía oculta, pero sí que vivía en un ambiente

⁶²⁴ Como muestra un botón: en el capítulo XI del *Corpus hermeticum* se dice que la Tierra está en el centro del todo: Renau Nebot (ed.), 1999, p. 183, aunque creo que se refiere en un sentido más bien simbólico, y como base al sistema cosmológico aristotélico-neoplatónico de las esferas celestiales.

⁶²⁵ Recogido en Yates, 1983 [1964], p. 183 y 272-278. Las teorías de Yates que otorgaban un enorme peso al hermetismo en los albores del método científico provocaron enorme revuelo y polémica en el ámbito de los historiadores de la ciencia (Hanegraaff, 2015b, p. 181), polémica en parte justificada.

⁶²⁶ Recogido en Garin, 1981 [1967], pp. 280-283. Sobre el marco hermético-pitagórico para la concepción heliocéntrica de Copérnico, Garin, 1981 [1967], p. 275, pp. 297-298 o Burckhardt, 1994 [1960], p. 45; sobre el hermetismo y similares que sirvió para dotar de mayor libertad a los investigadores de la ciencia experimental naciente, Jung, 2002 [1956], pp. 312-313.

⁶²⁷ Yates, 1983 [1964], pp. 242-243.

⁶²⁸ Recogido en Bruno, 2007, pp. 159-160. Es más, el sol puede aparecer en textos próximos a la *Hermetica* en un sentido similar al ilustrado, en una muestra de que comparten algunas ideas. En el *De umbris idearum*, de Bruno, Hermes bosqueja un esquema dualista clásico en el que los seres de la noche, como Plutón, las brujas, los sapos o las lechuzas, se ven contrarrestados por los seres de la luz, como el sol, el gallo o el león: recogido en Yates, 1983 [1964], pp. 224-225. Ya añadimos en una nota previa algunas consideraciones sobre este asunto.

Con todo, Faivre afirma que en la *Hermetica* «*there is no absolute dualism*», en Antoine Faivre, «The Children of Hermes and the Science of Man», en Merkel y Debus, 1988, pp. 424-436, p. 425. Traducción propia: «no hay dualismo absoluto». Una escuela con Hermes como guía, con su caduceo, no puede ser estrictamente dualista. O'Brien se pregunta si el hermetismo es dualista, a lo que responde que seguro que menos que el gnosticismo: O'Brien, 2015, p. 173.

en el cual los que defendían algo cercano a su gran innovación, que formaba parte de su horizonte cultural, diferente al del sistema ptolemaico, gracias a ellos.

Como en buena medida la mayoría de herméticos disintieron del esquema ptolemaico, con su apertura de criterios ofrecieron a sus coetáneos la posibilidad de establecer nuevas perspectivas. Paradojas del destino, los postulados herméticos acabaron convertidos en unos modos de conocer radicalmente diferentes a los aprobados por las convenciones científicas de la modernidad, dominado desde el siglo XVIII por las interpretaciones que aporta la ciencia.

No obstante, y para oprobio de la ciencia, en sus orígenes uno da con alquimistas, magos y astrólogos, como el neopitagórico Kepler o Descartes. Según plantea Turró: «No olvidemos que ni Descartes, ni Galileo, ni ningún personaje de su generación (la generación de los “fundadores” de la Modernidad “científica” y “filosófica”) eran físicos ni filósofos en el sentido profesional que tales palabras adquieren a partir del siglo pasado»⁶²⁹.

Por ejemplo, la formación de Descartes resulta similar a la de tantos otros coetáneos plenamente dentro de los cánones de la sabiduría renacentista. En su juventud la base conceptual que le permitió pensar en otro paradigma, lógico y dual, fue el hermetismo⁶³⁰. En el hermetismo y en el joven Descartes «lo sensible y lo inteligible aparecen ligados por profundas conexiones de difícil acceso. El verdadero saber es la penetración en lo oculto, es decir, el descubrimiento de lo inteligible tras el velo de apariencia sensible»⁶³¹. Sobre Descartes incide Salvio Turró: «Las musas del joven Descartes, medio poeta y medio cabalista, ciertamente alumbraron el nacimiento de la nueva ciencia y el consiguiente cambio de paradigma»⁶³².

El cambio en el caso del filósofo matemático francés se produjo en el 1620, un año crucial en su trayectoria⁶³³. *Studium bonae mentis* refleja la transición del pensamiento cartesiano del hermetismo-simbólico al simbolismo algebraico-geométrico. Con el

⁶²⁹ Turró, 1985, p. 366.

⁶³⁰ Turró, 1985, pp. 226 y ss. Descartes estudió la tradición cabalista del Renacimiento, Giordano Bruno, Ficino o los rosacruces. Durante un tiempo, en 1619 planteó escribir *Parnasus*, un compendio de sus conocimientos en esa materia; por su parte, en *Olympica*, de la misma época reunió algunos de sus sueños interpretados en clave de simbolismo rosacruz.

⁶³¹ Turró, 1985, p. 234.

⁶³² Turró, 1985, p. 243. Sobre Descartes, Salvio Turró afirma: «Del mismo modo que el álgebra-geométrica de 1620 no nació de improviso, sino de una transmutación de la idea renacentista de saber universal y de su simbolismo hermético, la físico-matemática tampoco nació espontáneamente, sino incorporando en su seno, como acabamos de ver, la idea mágico-alquimista de un saber aplicado que permitiera operar sobre lo real». Turró, 1985, p. 302.

⁶³³ Turró, 1985, pp. 256-257.

cambio, Descartes pasa de la búsqueda del saber universal a la *mathesis Universalis*; el saber debe desarrollarse tomando como base el modelo algebraico⁶³⁴, decisión que, junto a su elogio del pensamiento abstracto, ponen los fundamentos conceptuales al racionalismo.

A partir de ese año «Descartes revisará sus propias concepciones acerca del saber universal, y se acercará cada vez más a entenderlo, no tanto como un hermetismo de los *corporalia* y *spiritualia*, sino en su vertiente algebraica: hasta llegar a la transmutación de la sabiduría universal del paradigma renacentista en la *mathesis Universalis* de las *Regulae*»⁶³⁵. Con el cambio de principios estableció un dualismo que dividía tajantemente la mente del cuerpo y fortaleció la idea de sujeto, enorme modificación con implicaciones políticas, económicas o antropológicas.

Pero aún él, igual que Kepler y otros prueban la proximidad en sus inicios de hermetismo y ciencia. Aún más, esa tendencia indica cierto grado de afinidad mutua. Según reflexiona Cassirer: «no se hubiera podido llegar a semejante mezcla histórica de formas [entre alquimistas y químicos o astrónomos y astrólogos] si cuando menos éstas no concordaren también material y sistemáticamente *en* un motivo característico, en una tendencia espiritual básica»⁶³⁶.

Y es que, pese a que pueda parecer paradójico desde un criterio científicista, que los piensa como antitéticos epistemológicamente, la magia, el hermetismo y el escepticismo actuaron simultáneamente en los orígenes de la ciencia: «*contrary as they may appear to us today, paved the way for the modern philosophy and science of the 17th century and which were the constant companions in their progress*»⁶³⁷. En ningún caso hay que pensar en una exclusión absoluta de los dos ámbitos de conocimiento.

La ciencia, incluso en un sentido próximo al actual, y la tecnología, nunca fueron anatema para el pensamiento mágico o para el hermetismo; de hecho, desde los intelectuales de esta tendencia, se apreciaba enormemente esa área del saber⁶³⁸; además, normalmente desde ese ámbito se ha estimado a la magia no como lo contrario sino como

⁶³⁴ Turró, 1985, p. 279.

⁶³⁵ Turró, 1985, p. 252.

⁶³⁶ Cassirer, 1971 [1964], p. 185.

⁶³⁷ Carlos Gilly, «The “fifth column” within Hermetism: Andreas Libavius», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 409-416, p. 413. Traducción propia: «al contrario de lo que pudiera pareceros hoy, pavimentaron el camino para la filosofía y la ciencia modernas del XVII y fueron las compañeras constantes en su desarrollo».

⁶³⁸ Garin, 1981 [1976], p. 80; Moore, 2014 [2002], p. 75.

parte de lo científico, aunque desde un paradigma científicista y dual pueda resultar sorprendente.

En su *De Paracelso a Newton. Magia en la creación de la ciencia moderna* Charles Webster argumenta que los prejuicios que impone la ideología científica moderna han comportado una visión del mundo bipolar en la que la filosofía mecanicista de los héroes científicos se opondría a los villanos magos. Pese al relato mítico del método científico ofrecido por sus apologetas, son abundantes los puntos de unión entre los neoplatónicos del XVI y los científicos del XVII, con pasarelas entre la filosofía, la física teórica o la medicina, fruto de una concepción más holística. Ormsby-Lennon ahonda en ello: «*Secret societies and scientific communities did not evolve along the distinctly separate paths that some historians of science have imagined*»⁶³⁹.



Retrato del hermético H. Khunrath, 1609. A la izquierda del retrato, se ven representaciones de libros con indicaciones de las materias: a los temas herméticos se suma la medicina o la historia.

En cambio, Westman defiende lo opuesto. Para el historiador de la ciencia, los herméticos postulaban un sentido conservador de la ciencia a finales del XVI y principios

⁶³⁹ Hugo Ormsby-Lennon, «Rosicrucian Linguistics: Twilight of a Renaissance Tradition», en Merkel y Debus (eds.), 1988, pp. 311-341, p. 328. Traducción propia: «las sociedades secretas y las comunidades científicas no evolucionaron por caminos claramente separados, como algunos historiadores de la ciencia imaginan».

del XVII, no la física mecánica sino una física imbuida de pensamiento mágico⁶⁴⁰. En mi opinión, su tesis tiene un punto débil: sostiene lo anterior pero no lo compara con otros sectores de la ciencia; probablemente entonces encontraría actitudes similares entre los que después serían mecanicistas. Bien está matizar que quizá el hermetismo no fue tan importante para la ciencia como algunos autores defendieron, como Frances Yates, quien lo sobreestimó, pero si no se compara con otros grupos la afirmación no puede valorarse en su justa medida. Sea como sea, algunos de los grandes científicos del XVII que ya se han citado manifestaron en diversos momentos de su vida interés por áreas de la hermética como la astrología o la alquimia.

En este sentido, estamos mucho más próximos a la hipótesis expuesta por Charles Webster; argumenta el historiador de la ciencia que en muchos puntos las ideas de los mecanicistas y la de los platónicos (neoplatónicos más bien) de Cambridge se solapaban en muchas cuestiones incluso hasta finales del XVII. Webster aconseja ver la revolución científica como un fenómeno diverso, en el que se habrían unido fuerzas muy variadas⁶⁴¹.

Otra área en la que el hermetismo estuvo unido a la incipiente mentalidad del método científico y la física mecanicista fue la medicina. Edighoffer señala también ese cambio del aristotelismo escolástico al pitagorismo y al neoplatonismo y al paracelsianismo a finales del XVI, una oleada de cambio que supuso una ruptura con los tradicionales Galeno y Avicena; los nuevos enfoques permitieron pensar en nuevas formas de entender esas áreas⁶⁴². Es más, el interés hermético por la ciencia ha sido una constante, aunque la cosmovisión sea muy diferente a la cartesiana-pascaliana.

Pero no solo la teoría física, la astronomía o la química tienen puntos de unión con la gnoseología más despreciada, la mágica; también se hallan en el estudio de la psique. Algunos científicistas creen que el psicoanálisis es «deleznable porque se halla intrínsecamente cerca de la magia, yo trato de demostrar que no solamente el psicoanálisis sino la mayor parte de las llamadas ciencias humanas se inspira en una epistemología de tipo adivinatorio»⁶⁴³, basada en explicaciones individualizantes, matiza Ginzburg. Y por

⁶⁴⁰ Robert S. Westman, «Magical Reform and Astronomical Reform: The Yates Thesis Reconsidered», en Westman y McGuire, 1977, pp. 1-92.

⁶⁴¹ Webster, 1988 [1982], pp. 17-18 y 35-36. De hecho, lo de la supuesta única voz de la comunidad científica es uno de los mitos asociados a la ciencia. Feyerabend, 2011 [1996], pp. 55-56.

⁶⁴² Roland Edighoffer, «Movimiento rosacruz: del siglo XVII al siglo XX», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 261-288, p. 278; también sobre la crítica hermética a la escolástica: Jung, 2002 [1956], pp. 303-304.

⁶⁴³ Ginzburg, 1989 [1986], p. 169, n. 48.

supuesto en la filología, la filosofía o la teología se manifiestan algunas de sus características,

4.3 There is no alternative

Claro que la situación actual no es como durante el positivismo. Artistas y pensadores tratados en esta tesis, como Blake, Goethe, Baudelaire, Nietzsche o Benjamin, nucleares en diversos aspectos de la modernidad, rompieron en mil pedazos la epistemología, ontología y dualismo del esquema mecanicista del cientificismo racionalista en diversa medida. Goethe, por ejemplo, pensaba en opinión de Moure «que la Ilustración se había convertido en autocensura y en poder, de manera que los espíritus despiertos no se atrevían a salirse de las convenciones epistemológicas»⁶⁴⁴; lanzó una mirada al universo mucho más organicista.

La crítica no dualista a los paradigmas científicos racionalistas no constituye la misma que aquella desde postulados reaccionarios. El problema obviamente no es el espíritu científico sino una manera de entenderlo, que en realidad resulta una entre varias posibilidades. Pero el que muchos de los grandes científicos del XVI o del XVII fueran simultáneamente herméticos o astrólogos o alquimistas prueba esa hermandad silenciada. El dadaísta Hugo Ball formuló la postura paradigmática de esta sensibilidad en la comunidad vertical imaginativista: «Es precisamente con el principio racional con lo que hay que romper en aras de una razón superior»⁶⁴⁵.

⁶⁴⁴ Moure, 2005, p. 260. Sobre los errores de la Ilustración, recuperaremos el texto sobre el chamanismo incluido en la *Enciclopedia* francesa, escrito por Diderot, ya utilizado en el capítulo sobre los orígenes del arte. En ese escrito se trasluce la mentalidad más representativa de la intelectualidad humanista del siglo XVIII. Diderot escribe un texto completamente parcial y poco documentado, imposible en la forma actual de entender el fenómeno:

SCHAMANS, m., pl., es el nombre que los habitantes de Siberia dan a impostores que allí cumplen las funciones de sacerdote, juglar, brujo y médico. Estos *schamans* pretenden tener influencia sobre el Diablo, al que consultan para conocer el futuro, curar enfermedades y para efectuar trucos que parecen sobrenaturales, ante un pueblo ignorante y supersticioso: para ello se sirven de tambores que tocan con fuerza, al mismo tiempo que danzan y dan vueltas con una rapidez sorprendente; una vez se han alineado a partir de contorsiones y la fatiga, pretenden que cuando el Diablo se halla de buen humor entonces éste se les aparece. A veces la ceremonia se acaba fingiendo que se clava un cuchillo, lo que multiplica el asombro y el respeto de los imbéciles espectadores. Estas contorsiones suelen estar precedidas del sacrificio de un perro o un caballo, que luego se comen con mucho aguardiente y la comedia se termina con la ofrenda de dinero al *schaman*, quien no hace gala de más desinterés que los demás impostores de la misma calaña»: Narby y Huxley (ed.), 2005 [2001], pp. 50-51; parcialmente: Znamenski, 2007, p. 3.

⁶⁴⁵ Ball, 2005 [1914-21], p. 41.

Es decir, no se postula por el irracionalismo, sino que se acepta la existencia de cosas inexplicables desde la razón (*àlogon*); lo que se propone es algo más elevado, no inferior, a la razón. Uno de los grandes herméticos de la historia de la cultura europea, Paracelso, enunció una postura paradigmática: «La magia nos ha sido dada para saber y averiguar aquello que es imposible para la razón humana»⁶⁴⁶. El pensamiento mágico no es ilógico ni incoherente; más bien defiende otra modalidad de razón.

Pero el desencantamiento efectuado por la Ilustración estableció un nuevo ideal, llevado a cabo en la esfera de la superestructura, de la ley, del discurso cultural, de la ideología hegemónica; sin embargo, y en oposición a esa aparente racionalidad y desencantamiento, se observa tanto en los cimientos de la modernidad como incluso en su versión más avanzada la pervivencia del mito, como en el caso del capitalismo consumista con su fetichización de la mercancía o en la sociedad del espectáculo con sus técnicas de sugestión aplicadas a la mercadotecnia.

Se ha producido una transferencia de lo sagrado hacia los nuevos paradigmas colectivos, el capitalismo o la globalización, rasgos de monismo cultural como lo fueron antes el método científico, el cristianismo o el imperio. Probablemente, con las décadas y los siglos, el eje tecnológico-científico ha sido sustituido en este papel de monismo en la sociedad europea —y en buena parte del mundo— por la economía en un sentido liberal, nueva clave de bóveda que sostiene al conjunto. Una de las frases predilectas de la nueva mentalidad econocimista, *There is no Alternative*, el famoso TINA, ejemplifica a la perfección la condición de nuevo avatar monista en la cultura de Occidente. La contundencia y severidad con la que se defiende el sistema económico actual evoca trágicamente a la de alguno de los apóstoles del monoteísmo⁶⁴⁷.

Sí, incluso en el presente, lejos de eliminarse la tendencia al mito o a la imaginación creativa, los poderes del siglo XXI, las autoridades económicas, políticas o científicas, han derivado las técnicas mágicas en su propio interés, tanto en la creación de imágenes persuasorias en la propaganda de todo tipo como en la exaltación de los héroes atléticos o musicales, en la manera ilusionista de presentar los avances científicos o en las técnicas de sugestión y control del otro propias de la biopolítica. El mito sigue estando presente en la sociedad del racionalismo y del científicismo puesto que se trata de una característica intrínseca al ser humano, que adoptará por tanto una u otra apariencia.

⁶⁴⁶ Paracelso, 1991, p. 166.

⁶⁴⁷ Panikkar, 2012, p. 235.

Uno de los motivos recurrentes de los artistas desde la Guerra Fría y el posmodernismo más contracultural —no el que, conformista, buscó la integración, la celebrada estética Las Vegas—, radica en su crítica al ideal ilustrado expuesto en el XVIII, como a la soberbia racionalista de pretender abarcarlo todo en su código, estableciendo un saber absoluto y plenamente objetivo, la ciencia⁶⁴⁸, mientras que en la política se pone en duda las promesas del progreso pero no desde el discurso reaccionario.

En el ámbito de la política, pero también en el epistemológico, por ejemplo, surgió toda una contramodernidad modernista que transmitió la sensación traumática de ser consciente de los fallos de la Ilustración, traducido de múltiples maneras, desde el desgarró cultural al binomio agitación política y posterior apaciguamiento. Y aunque quizá no haría falta indicarlo, lo haremos para poner en claro una cuestión del estudio: la crítica a los límites de la Ilustración no implica automáticamente una defensa del oscurantismo o de la reacción producida por entonces; en este aspecto, la Ilustración fue una sana impugnación de una *forma mentis* o forma de pensar completamente anacrónica. Eso explica su éxito, al menos parcial.

Pero cometió muchos errores.

⁶⁴⁸ Sobre el pretendido saber objetivo de la ciencia indicó Stephen Jay Gould: «La observación absolutamente objetiva se encuentra entre los mitos e ilusiones mayores de la ciencia, puesto que no podemos ver más que aquello que tiene ya su sitio en nuestro espacio mental, y cualquier descripción incluye una interpretación»: recogido en Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], p. 137.

El punto de vista ha cambiado mucho en las últimas décadas; en términos propios de la antropología, lo que fue tenido por *etic*, pensamiento puramente objetivo, científico, en lo que podríamos llamar cultura occidental, ha cambiado y con las últimas corrientes es pensado por ciertos antropólogos como *emic*, fruto en realidad de una cosmovisión específica, como todas las otras: Turner, 1982, p. 65; Znamenski, 2007, pp. 208-209.

5. Mundo mágico. Las obras de arte como condensadores energéticos

En los tres próximos capítulos del anexo se analizarán las tres vertientes clásicas del hermetismo, según la cosmovisión estudiada en la tesis: la magia, la astrología y la alquimia, de las que se verán tanto obras artísticas inscritas dentro de sus márgenes, como también algunos influjos suyos en la teoría del arte.

Entenderlas como tres vertientes de una cosmovisión compartida ha sido habitual en la historia intelectual europea⁶⁴⁹. Pero, aunque los tres se sitúan bajo la advocación de Hermes-Mercurio, a decir verdad ni la gnosis del *Corpus hermeticum* o el *Asclepio*, ni la magia práctica de la *Hermetica* popular, ni el intento alquímico de espiritualizar la materia y materializar el espíritu, se refieren exactamente al mismo dios.

La *forma mentis* de las tres patas de lo mágico está cruzada por una cosmovisión que utiliza como herramientas el mito, el símbolo y el ritual, con sus analogías o sus metáforas; es más, sostiene Morin, la magia «puede ser considerada como la praxis de este pensamiento»⁶⁵⁰, constituido por la ley de simpatía entre las cosas, con diversos niveles de correspondencias, el influjo astrológico, los grandes daimones, o la alquimia como investigación en los principios consubstanciales a la materia. Y como se ha ido desplegando, ello está en el núcleo fundador del arte. Cada una de las tres patas gozará de un capítulo dedicado a apuntar sus características y sus formas de insertarse en el arte.

Por lo que se refiere al presente capítulo en concreto, después de haber analizado en la tesis la paternidad del pensamiento mágico sobre el arte en sus orígenes, aquí se intentará desentrañar en qué consiste esa mentalidad. Por ello en las siguientes páginas se va a tratar de definir los principales rasgos de un fenómeno tan complejo y diverso como la magia, entendida sobre todo a la manera del esoterismo europeo; además, se pretende trazar algunos paralelismos entre lo mágico y lo artístico, siguiendo el criterio ya referido en el capítulo sobre los orígenes del arte, según el cual la magia es la inspiración inicial para lo estético, y lo que se halla en los orígenes de cualquier cosa lo afecta en todo su recorrido, aunque sea como oposición a dichos comienzos.

⁶⁴⁹ Brian Vickers, «On the Function of Analogy in the Occult», en Merkel y Debus (eds.), 1982, pp. 265-292, p. 265; Hanegraaff, 2015, p. 59 y 68; Lepetit, 2014 [2012], p. 143; Luis R. Munt, «Introducción», en Dee, 1992, p. 25.

⁶⁵⁰ Morin, 1994 [1986], p. 179.

Para ello, se ha intentado delimitar algunas de las características principales de esta *forma mentis* específica, pese a que se ha evitado una definición imposible de un fenómeno demasiado heterogéneo. Pero sí es cierto que en el arco temporal de la magia que se ha tomado como referente en Europa, el de los siglos XV y XVI, presenta unas características especiales, o subraya algunos elementos unitarios que se comentarán en las siguientes páginas. El tema tiene valor, ya que, como afirma el antropólogo Ernesto de Martino, la cuestión de la magia tiene consecuencias en los niveles más profundos de nuestras ideas sobre la realidad, que se ven alteradas por completo⁶⁵¹.

Así pues, básicamente se comentarán pensadores del XVI y del XVII, probablemente la edad de oro de este tipo de pensamiento en Occidente, al menos en su forma hermético-neoplatónica, con un arco temporal en el que pueden citarse desde a Ficino, sus traducciones herméticas, platónicas y neoplatónicas, a Agrippa, Paracelso, Khunrath, Dee, Fludd o incluso a Bruno.

5.1. La magia como actividad dual: dos tipos de magia



Francisco de Goya, *El aquelarre de la Quinta del sordo*, 1919-1823

Hay que tener en cuenta una premisa antes de nada: no existe un sistema unitario de ordenar la magia; más o menos cada mago, investigador, escuela o cultura la ha ordenado a su manera. En un tratado hermético publicado anónimamente en el 1575, *Arbatel de Magia Veterum*, se habla de ocho tipos de magia blanca, tres son de tipo astronómico (la creada por Dios, la olímpica, la profética) y otras cinco vinculadas a diversos grupos, entre ellos una hermética o egipcia⁶⁵². Por su parte, el hermético renacentista Khunrath la

⁶⁵¹ Martino, 2004 [1948], p. 116.

⁶⁵² Carlos Gilly, «The first book of white magic in Germany», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 209-218, p. 211.

definía y organizaba de forma tripartida: como el culto de los seres divinos, la comunión con espíritus y la exploración de las fuerzas naturales, tal y como se da en varias naciones⁶⁵³.

Un pensador de referencia para esta tesis, Bruno, distinguía entre diez tipos de magia; se pueden reducir a tres maneras: divina, física y matemática; para él, las dos primeras consisten en lo que otros autores denominarían magia blanca, mientras que el tercero puede tener un objetivo generoso o egoísta y unas formas acordes dependiendo de la motivación del mago⁶⁵⁴. Por ello, intentar dilucidar qué cosa es de manera unívoca no resulta posible a tenor de la enorme cantidad de maneras de entenderla que pueden recolectarse en la historia.

En cualquier caso, conviene recordar que el enfoque que estamos dando al discurso intenta evitar el pensamiento dual. Por lo que se refiere a la magia, no se la considerará como lo opuesto al pensamiento científico, a la física mecanicista o al racionalismo, sino como una *forma mentis* igual de satisfactoria, aunque no por los mismos motivos, y que se entrecruza con la ciencia a menudo. Como escribe Maria-Josep Balsach: «Magia y empirismo, inspiración y naturalismo son dos vías en apariencia distintas pero que en realidad convergen en este otro orden de pensamiento»⁶⁵⁵. Síntesis o al menos acuerdo de contrarios como una de las características de la filosofía oculta, con el hermetismo a la cabeza⁶⁵⁶.

En la tradición mágica europea, está estrechamente vinculada a lo imaginativo y su lenguaje simbólico-visual. Según vimos en el apartado de las implicaciones psicológicas

⁶⁵³ Carlos Gilly, «The *Aphitheatrum Sapientiae Aeternae* of Heinrich Khunrath», en Gilly y Heertum, 2002, pp 341-350, p. 342. Esta ordenación tripartida también se encuentra en otro hermético renacentista, Lazzarelli, quien dividía entre *magia naturalis*, que concierne a la conjunción de un cuerpo con un cuerpo, la *celestis*, concernida por la conjunción de un alma con un cuerpo, y la *divina*, en la que se une un alma con un alma: Hanegraaff, 2012, p. 199. Viene a ser como la de Agrippa, quien estableció tres tipos de magia: la natural —especializada en la manipulación de los elementos mediante las simpatías—, la matemática —mediante operaciones matemáticas— y la religiosa —rituales que permitirían contactar con seres féericos, ángeles.

⁶⁵⁴ Bruno, 2007, pp. 247-251.

⁶⁵⁵ Balsach, 2007, p. 145. La magia, como cualquier otra forma de pensamiento, es una forma de ordenar lo existente:

Necesariamente conectado al riesgo mágico de *perder el alma* está el otro riesgo mágico de *perder el mundo*. (...) Cuando un cierto horizonte sensible entra en crisis, el riesgo, en efecto, está constituido por el desmoronamiento de todo límite: todo puede convertirse en todo, lo que equivale a decir: la nada avanza. Pero la magia, por un lado señaladora del riesgo, interviene al mismo tiempo para detener el caos surgente, para rescatarlo en un orden. La magia se torna de tal modo, considerada en este aspecto, restauradora de horizontes en crisis. Y con la demiurgia que le es propia, recupera para el individuo el mundo que se está perdiendo: Martino, 2004 [1948], p. 190

⁶⁵⁶ Ya lo sostuvo un historiador de la magia un tanto peculiar y poco académico, Eliphas Lévi, quien afirma que esta cosmovisión concilia aparentes opuestos como fe y razón o ciencia y creencia: Lévi, 2011 [1859], p. 8.

de la imaginación, una de las consecuencias de la facultad era la integración de consciente e inconsciente. Para el historiador de las religiones Ioan P. Culianu, también la cosmovisión mágica pretende reunir el consciente y el inconsciente en las prácticas metafísicas⁶⁵⁷, lo que sirve para restablecer «una coexistencia pacífica entre el consciente y el inconsciente cuando esa coexistencia es atacada»⁶⁵⁸. Pensaba por tanto el historiador de las religiones rumano que la magia no era un método caótico, bien al contrario, proposición que será un leitmotiv en este capítulo.

Como en otros aspectos, al hermetismo heredó esa idea de la magia de la cultura egipcia. *Heka*, la palabra egipcia se refiere al dominio de las energías sutiles que modifican la realidad, es decir, el mismo principio de la magia. Y para dominar las energías el arte o la simple creación de imágenes podía devenir de gran utilidad. Más que su valor positivo, nos interesa de él que es operativa para un gran número de gentes y de culturas.

A mediados del siglo XX el hermetismo volvió a primera línea académica, cuando Festugière y Nock realizaron un esfuerzo por traducir y por reflexionar sobre la escuela. Uno de sus postulados era que el hermetismo filosófico y el mágico o popular estaban desligados. No obstante, Grese discute esa supuesta clara distinción entre un hermetismo filosófico y otro mágico, con el que dotar de prestigio intelectual al primero, al desvincularlo del segundo. Aunque no en todos los tratados puede probarse la relación entre ambos tipos, sí puede atestigüarse en algunos⁶⁵⁹, por lo que una distinción estricta entre ambos, como hizo Festugière, resulta errónea. Es decir, que evidencian puntos de separación pero también puntos de encuentro.

Si nos circunscribimos a la magia europea, la teoría sobre ella ha establecido generalmente dos maneras de entenderla, una lícita y otra ilícita, magia blanca y negra y etiquetas por el estilo. En general, los pensadores renacentistas cifraban la diferencia en que la ilícita se basaría en signos dirigidos a inteligencias, seres feéricos o daimónicos, mientras que la natural partiría del conocimiento de cadenas de causalidad en un marco natural⁶⁶⁰. Esta separación entre dos tipos puede considerarse un tópico de la literatura sobre magia, a juicio de Francis Yates⁶⁶¹.

⁶⁵⁷ Anton, 2000 [1996], p. 289.

⁶⁵⁸ Anton, 2000 [1996], p. 49.

⁶⁵⁹ William C. Grese, «Magic in Hellenistic Hermeticism», en Merkel y Debus, 1988, pp. 45-58, pp. 45-54.

⁶⁶⁰ Hanegraaff, 2012, p. 174.

⁶⁶¹ Yates, 1983 [1964], pp. 108-109; las dos magias en el hermetismo, John Scarborough, «Hermetic and Related Texts in Classical Antiquity», en Merkel y Debus, 1988, pp. 19-44, p. 32; Paola Zambelli,

Los tipos practicados en el renacimiento europeo, que es la que comentaremos sobre todo, al partir de ámbitos herméticos, muestran dos grandes tendencias: por un lado, la demoníaca, combinada con la astrología con tres clases de demonios según los ordenó Gilles Quispel: los familiares —es decir, aquellos que tenían tratos con los magos—, los catabólicos —involucrados en los ataques epilépticos— y los pitónicos, que estimulaban a pronunciar profecías⁶⁶².

Por otro lado, podemos colocar la magia natural, en ocasiones tomada como la espiritual, que a menudo se mantiene dentro de la ortodoxia cristiana. Pico della Mirandola, uno de los grandes revitalizadores del pensamiento hermético renacentista refiere dos tipos de conjuros, los demoníacos o magia goetia, completamente execrable, y la magia natural o no mágica, perfecta, suma sabiduría y que interpreta y es devota de la divinidad. Esta última mereció el estudio de Platón, Pitágoras o Empédocles, que la difundieron y que la tuvieron por la principal de las doctrinas secretas. Para Pico la magia moderna (a finales del XV) era perniciosa al ser del primer tipo, pero lo contrario sucedía con la natural, que él preconizaba⁶⁶³.

Otro de los grandes pensadores renacentistas, Ficino, creía que el tipo de magia que llamaba natural consistía en un eslabón entre astrología y medicina, que se vale de las leyes cósmicas para someter sustancias naturales a causas naturales. Este tipo de magia propone que la naturaleza tiene un lenguaje secreto que debe ser aprendido, quizá ese constituya el axioma básico de esta forma de entender la magia. Se trata de dos tipos de magia que se solapan con otras áreas, especialmente el arte o la religión, pero también la protociencia.

En la magia demoníaca —o, para evitar connotaciones, daimónica— los agentes son ángeles o demonios, mientras que en la natural el cambio se produce por las fuerzas astrales. Ficino la aconseja en su obra sobre magia, *Tres libros sobre la vida*; manejarla consiste en aprender a encapsular la vida del cielo mediante los pasos y materiales adecuados, basados en una lógica de magia simpática. Su propuesta de magia es espiritual pero no porque opere con daimones; intentaba evitar el riesgo de una condena por brujería, por lo que abogaba por la magia espiritual pero en referencia al *spiritus*,

«Scholastic and Humanist Views of Hermeticism and Witchcraft», en Merkel y Debus, 1988, pp. 125-153, p. 131; Hanegraaff, 2012, p. 87; Granholm, 2014, p. 11.

La separación en dos ya se comenta en uno de los autores clásicos del corpus de esta tesis, Pico: Pico della Mirandola, 2004 [1496], pp. 58-59.

⁶⁶² Gilles Quispel, «Paul and Gnosis: a Personal View», en Brock y Heertum (ed.), 2000, pp. 271-302, p. 281.

⁶⁶³ Pico della Mirandola, 2004 [1496], pp. 58-59.

seguramente una referencia al *pneuma*, un fluido entre *corpus* y *anima* conectado a la energía astral⁶⁶⁴.

La distinción en dos tipos de magia constituye una tendencia recurrente dentro de la teoría mágica, generalmente se realiza una separación entre blanca y negra, la divina o la demoníaca, la que tiene fines colectivos, o la meramente egoísta, la teúrgica y la goética. Las persecuciones del XV, XVI y XVII —sobre todo a partir de la bula *Summis desiderantes affectibus*, de Inocencio VIII contra la brujería a finales del XV; en Venecia por ejemplo los delitos por magia no se persiguieron con rotundidad sistemática hasta el 1580, aproximadamente⁶⁶⁵— se produjeron porque la magia fue acusada de utilizar únicamente fuentes demoníacas, la hechicería producida por demonios o el Diablo, idea que, como hemos visto, intentaron contrarrestar los herméticos con su planteamiento de la magia natural, igual que la filosofía natural⁶⁶⁶. Esta planteaba la existencia de dimensiones ocultas de lo real que podían ser manejadas por el hechicero, sin que en ello interviniera ningún daimon maligno.

Las razones morales también permitirían distinguir en dos a la práctica pensada por Paracelso. En su caso, aconsejaba no conviene confundir magos con hechiceros: los primeros son presentados como aquellos que no abusan de su arte, conocen la sabiduría oculta y sirven a las fuerzas de la naturaleza, en ese interés hermético por la filosofía así llamada; en cambio los hechiceros se aprovechan de su arte tentados por el demonio. En

⁶⁶⁴ Para René Taylor los *Tres libros sobre la vida* sobresalen como los textos básicos de la magia renacentista: Taylor, 2006 [1992], p. 138. Como Fuente primaria, la obra de Ficino *Tres libros sobre la vida*, en la edición referenciada en la bibliografía. Como fuentes secundarias: Forshaw, 2015, p. 365; Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991 [1964], pp. 258-260; Marvell, 2007, 2016, p. 107. Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991 [1964], pp. 262-263; Karin Johannisson, «Magic, Science, and Institutionalization in the Seventeenth and Eighteenth Centuries», en Merkel y Debus, 1988, pp. 251-261, pp. 252-253.

La intensidad de las creencias mágicas de Ficino, la decidida manera en que las proponía, ha llevado a los exegetas de tipo más racionalista a criticarlo o a menospreciar su influjo. Lynn Thorndike por ejemplo lo calificó de filosofastro: Recogido en Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 76 y en Brian Copenhaver, «Hermes Trismegistus, Proculus, and the Question of a Philosophy of Magic in the Renaissance», en Merkel y Debus (eds.), 1982, pp. 79-110, p. 94, n. 2. Thorndike le dedicó a Ficino un capítulo en su *History of Magic and Experimental Science*, en el cuarto de ocho volúmenes. Sin embargo, como indica Gombrich, cada vez resulta más evidente «el imperio que ejercieron sus ideas en el arte y la poesía del siglo XVI»: Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 76. Su *De triplici vita* brilla como un texto cardinal de la magia renacentista. Sus teorías se plasmaron visualmente en obras tan dispares y excelsas como la *Melancolía* de Dürer, la *Educación de amor* de Tiziano o las obras mitológicas de Botticelli, continúa Gombrich: *Íbid.*

⁶⁶⁵ Federico Barbierato, «Magical literature and the Venice Inquisition from the sixteenth to the eighteenth centuries», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 159-175, p. 159.

⁶⁶⁶ Hanegraaff, 2015, p. 67; las dos magias: Delgado, 1992, p. 67 y ss. El también antropólogo Evans-Pritchard, al comentar el marco mental azande, distinguió por un lado entre los malevolentes hechiceros y brujos por un lado, y la buena magia por el otro, poniéndose en el lugar de los azande para valorar todos ellos. En Evans-Pritchard, 1976 [1937], p. 361 y ss.

cualquier caso, la magia según Paracelso permite averiguar aquello imposible de hacerlo para la razón⁶⁶⁷.

Uno a quien Paracelso habría calificado de tentado por el demonio, el satanista LaVey, siguiendo a Crowley, la definía con una fórmula muy simple: magia como aquello que hace cambiar los acontecimientos de acuerdo con la voluntad propia, sucesos que no podrían cambiar si se empleasen los métodos normalmente aceptados. La definición de Crowley ya se expuso en la introducción. Para ello, lo ritualístico vuelve a asociarse con la magia, con el ritual que sirve para representar psicodramas que estimulen una modificación deseada⁶⁶⁸. Por ello, el enfoque de LaVey es mucho más psicológico que puramente mágico, ya que cree más en la fuerza del psicodrama para modificar el estado que en una posible dimensión feérica. Su diabolismo es más rock'n'rollero, como medio de provocación, que nigromántico, por así decirlo.

Las teorías de lo mágico desde la antropología inciden en el peso de la intención del mago. Ella constituye un tipo de causa específica, que focaliza su atención e incluso puede ayudar a empujar con el deseo y con dicha atención a que suceda lo anhelado, incluso sin irrupción de una posible fuerza mística, debido a esas dos razones⁶⁶⁹, sobre todo si no se está limitado temporalmente y será el propio mago quien juzgue el resultado, con su subjetividad afectando al juicio.

La pésima fama del mago proviene de lejos históricamente. Ya la primera mención a la más antigua referencia a *magos* o *magoi* de la que se tiene constancia en griego, un Heráclito citado por Clemente de Alejandría —es decir, muchos siglos después. Se los atacaba por ser cultos al margen de la religión griega institucional, que se inician impiamente en los misterios, probablemente relacionados con los rituales dionisiacos

⁶⁶⁷ Paracelso, 2001, pp. 177-181.

⁶⁶⁸ Partridge, 2005, p. 224. Justamente una de las críticas habituales efectuadas contra el pensamiento mágico radica en ese punto de la voluntad; la mentalidad positivista ha criticado de lo mágico, entre otras razones, por la supuesta arbitrariedad que se deriva de su idea del universo al albur del médium o del chamán que cambiaría la realidad; frente al mundo de reglas y leyes de la física científica, el capricho. Pero tal prejuicio de la mentalidad positivista no es más que eso, un a priori de una cosmovisión que choca con otra que juzga su enemiga. Ello y la consecuencia que acarrea en forma de prejuicio ya fue denostada por de Martino: Martino, 2004 [1948], p. 112 y ss.

⁶⁶⁹ Gell, 1999, pp. 101-102. Otra distinción en dos, en este caso separada por criterios técnicos, no morales, es la de trabajos teóricos de antropología, el más célebre por lo que tiene de seminal, *La rama dorada*, del antropólogo Frazer, quien distinguió entre magia contagiosa y simpática, la primera fruto de un contacto directo, la segunda por unas propiedades compartidas, en la cual la idea de representación puede resultar básica. En la denominada magia simpática se produce una identidad entre imagen y sujeto, por lo que efectuar algo a la imagen implica actuar sobre el sujeto: Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], p. 64. Es un poco la distinción que ha proseguido luego en la antropología entre imitativa y contagiosa: Kottak, 2007 [2004], p. 210.

fuera de la religión griega más o menos ortodoxa —por ejemplo, sin relación con los misterios de Eleusis⁶⁷⁰.

Aunque la religión cívica griega fue incorporando el dionisismo y su manía catártica que liberaba e igualaba socialmente en Dionisos por el éxtasis⁶⁷¹, siempre hubo aspectos que no fueron admitidos por la religión institucional. En Grecia, pues se acuñó el término en territorio Europa, partiendo de un término caldeo; además, muchas de las acepciones y connotaciones de la palabra ya se observaron allí.

Bremmer divide el uso de la palabra en la cultura helena en dos fuentes connotadas de una manera muy distinta: una cargada de una manera negativa, pero junto a ella otra que los vincula con lo sagrado en Persia, unos sacerdotes que no eran tenidos por nocivos o charlatanes, como los anteriores. En Gorgias se citan dos tipos de artes similares: la *mageia* y la *goeteia*, fuente etimológica de goecia, un término que acabaría englobando la parte perversa de la magia en la historiografía europea. Más adelante, también Platón expresó sus reservas hacia eso que hacían los *magoi*, pero la relacionó con la técnica⁶⁷², en una forma de pensarla que la aproxima a las artes, de ahí el léxico que fluye de lo estético a lo mágico y a la inversa.

Esa connotación negativa en oposición a la religión se mantuvo entre historiadores de la religión y antropólogos hasta mediados del siglo XX como Frazer, Mauss, Durkheim o incluso Malinowski, quienes ahondaron en la distinción entre magia y religión⁶⁷³, un planteamiento que no se ajusta a la magia analizada por sí misma, en tantas ocasiones indistinguible de las prácticas religiosas. Por tanto, encontramos de nuevo el pacto tácito ya apuntado en el capítulo sobre el hermetismo entre la religión institucional y el

⁶⁷⁰ Bremmer, 2002, pp. 2-5; Martín Hernández, 2006, pp. 64-66; Janowitz, 2002, pp. 1-3. El trasvase de los *magoi* persas a Grecia: Pasi, 2008, p. 2. Más sobre la etimología del término: Granholm, 2014, p. 10 n. 10.

⁶⁷¹ Dodds, 1985 [1951], pp. 81-85.

⁶⁷² Bremmer, 2002, pp. 2-5. Sobre la forma de interpretar positivamente a los *magoi*, en Heródoto por ejemplo cuando hay un eclipse de sol Jerjes les consulta qué puede significar el prodigio: *Historia* VII.37, en Heródoto, *Historia, Libro VII*. Madrid: Gredos, 1985, pp. 84-85.

⁶⁷³ Manuel Delgado utiliza las primeras páginas de su *La magia* para explicar los cambios en el planteamiento hacia la magia entre la antropología, desde el paradigma evolucionista a las tesis sociológicas basadas en las creencias del colectivo de un Mauss, por quien toma partido, modas académicas también reseñadas por Raquel Martín: Martín Hernández, 2006, pp. 26-33.

La actitud de Delgado es la de enfocar la cuestión como un fenómeno colectivo de la sociedad; la comunidad desea creer en los poderes taumátúrgicos del chamán, lo empuja a la representación pero la capacidad simbólica de esta puede curar a alguien por efecto placebo. En la teoría de Delgado sobre la magia y el chamanismo y la cura por confianza en los símbolos culturales se hallan presentes tanto Mauss como Lévi-Strauss. Mejora la perspectiva respecto del evolucionismo, pero a mi juicio sigue en los parámetros de estafa, solo que con un cambio de perspectiva: ya no la realiza un charlatán aprovechado sino que es el colectivo quien se autoengaña. En mi opinión, se ha de pensar la cuestión desde los términos del pensamiento simbólico o, incluso, como un acceso a estados alterados —desde la psicología— y a otra realidad —desde lo ontológico.

racionalismo científico ilustrado; este último atacó la magia como pensamiento de los pueblos primitivos inferiores, en una escala de las culturas evolucionista, cuya cúspide era, claro, el racionalismo y el positivismo decimonónico o sus herederos del siglo XX⁶⁷⁴.

Quizá la diferencia sustancial más pronunciada que existe entre religión y magia, al menos por lo que respecta a las monoteístas, es que las fuerzas activadas por la magia están obligadas a actuar toda vez se ponen en marcha con los actos de hechicería del brujo, so pena de castigo, con una participación del mago en el acto de transformación de la realidad⁶⁷⁵. En las monoteístas, los actos sobrenaturales divinos se estiman como milagros, mientras que el resto se denigra como diabólico.

Pero esa manera de pensarlo es ajena a las culturas paganas. Lo demoníaco en ocasiones es generoso, y en la Antigüedad no implicaba más que un contacto con la dimensión elemental o no material. La magia forma con el mito parte inextricable del ser humano, pese a lo que defendiera el pensamiento evolucionista, la antropología en la época de Frazer o el positivismo. Además, muchas veces parece una excusa para rechazar lo heterodoxo desde una posición de poder, según el aforismo invariable de lo propio es angélico, lo ajeno infernal.

Por ejemplo, Eliphaz Lévi, partidario de la magia bien pensante, establecido como sacerdocio jerarquizado, en su *Historia de la magia* condena a los que él califica de anárquicos, sectarios o místicos —en un sentido peyorativo— no a la hoguera pero sí a la reclusión forzada⁶⁷⁶. El historiador de la magia los considera como seguidores de la magia negra; son por ejemplo aquellos que participaban en los aquelarres, los que siguen religiones orientales, las ménades en los rituales dionisiacos, los paganos con sus sacrificios... frente a ellos, opone la magia cristiana. De todas formas, sus puntos de vista caen demasiado a menudo en lo tendencioso. Afirma en varias ocasiones que en materia de fe se remite a «las decisiones supremas e infalibles de la Santa Iglesia Católica, Apostólica y Romana»⁶⁷⁷.

Esa clara separación binaria se convierte en relato en *Jonathan Strange y el señor Norrell*, referida tanto a en sentido literal como la metafórica de la narración, que es la novela —y posterior serie televisiva—. En la historia, todos los magos se dividen entre norrelistas y strangianos, excepto uno, John Childermass, quien se declara partidario de

⁶⁷⁴ Delgado, 1992, pp. 18-35.

⁶⁷⁵ Lepetit, 2014 [2012], p. 268; Joaquín González Echegaray, «La interpretación mágica del arte paleolítico», en Lasheras Corrucho y González Echegaray, 2005, pp. 229-246, p. 230.

⁶⁷⁶ Lévi, 2011 [1859], pp. 96-97, 103-104 y otros.

⁶⁷⁷ Lévi, 2011 [1859], p. 169.

ambas tendencias, aunque «esto equivale a pretender ser liberal y conservador al mismo tiempo, nadie entiende lo que quiere decir»⁶⁷⁸. Pero la novela plantea una resolución no dualista, y finalmente tendrán que unirse para poder retornar a la mujer de Strange al plano físico.

Tiene paralelismos con la doble valoración de las implicaciones políticas del pensamiento mágico: por un lado, hay los que lo consideran reaccionario, un retorno al oscurantismo previo a la Ilustración, supersticiones de las que afortunadamente se ha emancipado la humanidad⁶⁷⁹; pero por el otro, se lo juzga también como un corpus de ideas que van en contra del *status quo* actual, que pone en apuros las creencias y valores establecidos, de ahí que pueda ser igualmente revolucionario⁶⁸⁰ y se dé con él frecuentemente en comunas radicales políticamente.

En definitiva, la división en dos de la magia parece más basada en criterios morales o ideológicos que en una razón intrínseca a la práctica. Y es que, por tanto, pese a unos y a otros, en partidarios y técnicos de la cosmovisión mágica abundan posturas rebeldes hacia las sociedades de su época, pero también puede ser seguido perfectamente por personas respetables, totalmente integradas en su sociedad.

5.2. La cosmovisión mágica. 5.2.1. La magia como manejo de las energías.

Cualesquiera sean las variantes de magia en el contexto europeo, como se ha visto comparten cosmovisión y herramientas, en lo que difieren es en propósitos o en su pretensión moral. Según la forma de pensar en la realidad del hermetismo el universo está completamente interrelacionado, en un sentido holístico del mismo, y relaciones de analogía entre los diversos componentes.

⁶⁷⁸ Clarke, 2006 [2004], p. 802, n. 5.

⁶⁷⁹ El más famoso exponente de esta tendencia es Adorno, con su crítica al esoterismo en «Tesis contra el ocultismo». Adorno lo iguala con el totalitarismo y el fascismo; en ambos, según Adorno, late el antisemitismo (Adorno, 1987 [1951], p. 243), sin que se digne a explicar en qué se basa para tal aseveración, obviando, además, las muchas corrientes esotéricas de raíz semita, como la propia cábala.

Con todo, la postura de Adorno es más matizada de lo que deja entrever lo anterior. En su fundamental *Dialéctica de la Ilustración*, escrita en colaboración Horkheimer, los dos autores critican la Ilustración pero desde una posición marxista, no reaccionaria u oscurantista; en ella consideran que el mundo de los espíritus y de la magia desarrolla un saber gremial y una forma de poder —y de dominio de una clase social o cuanto menos grupo de poder—, pero que ese proceso no termina con tal cosmovisión; se prolonga en la era racionalista, es decir, algo defendido igualmente en esta tesis, aunque con una valoración muy diferente; según proponen Adorno y Horkheimer, el orden lógico que instaura el proyecto ilustrado se funda en su realidad social, con la división del trabajo (Horkheimer y Adorno, 2001 [1969], p. 75) sigue ideas míticas, pese a presentarse como algo completamente racional. Dicho orden social está impulsado por los intereses del capitalismo y son defendidos por la ideología liberal.

⁶⁸⁰ Pasi, 2010, pp. 105-106.

Como ya se ha indicado, Antoine Faivre sintetiza las que estima como cuatro características intrínsecas imprescindibles para considerar que una corriente cultural pertenece a la cosmovisión mágica: la noción de la imaginación activa como medio entre planos, la experiencia de transmutación, la idea de que la naturaleza está viva y forma un organismo y la del sistema por correspondencias⁶⁸¹, que es al que nos estamos refiriendo, y que destaca como uno de los principios fundamentales de la magia, compartido por todas las escuelas de filosofía oculta.

Otro tan importante radica en pensar en un fluido universal, agente divino y natural, corpóreo y espiritual, agente universal que sustenta la magia; Lévi lo llama luz astral. Tanto lo divino como lo demoníaco manejan ambos el mismo fluido aunque con intenciones opuestas⁶⁸². La regla de funcionamiento de este fluido es la ya mencionada previamente teoría de las correspondencias o semejanzas, con sus simpatías y antipatías⁶⁸³, de manera que puede recibirse las influencias de los planetas y estrellas, la astrología, o manipularse estas energías (*energeia*) en provecho propio: «El conocimiento de tales fuerzas permite su dominio y manipulación, lo que redundará en efectos prodigiosos»⁶⁸⁴. Que es a lo que debe aspirar un mago; debe aprender a reconocer las simpatías y antipatías que recorren el ser vivo universal para manejar aquella energía que

⁶⁸¹ Para fuentes primarias clásicas sobre las correspondencias: Agrippa, correspondencias entre órganos del cuerpo y planetas (*Magia natural* XXII, Agrippa, 1992 [1531], pp. 107-110); entre planetas y cosas (*Magia natural* XXIII-XXIX, Agrippa, 1992 [1531], pp. 111-128); Agrippa distribuye a las regiones terrestres dependiendo de cuál sea el planeta y signo que guíen a cada una de ellas (*Magia natural* XXXI, Agrippa, 1992 [1531], pp. 131-132).

A modo de anécdota, Ficino vincula los tonos y la música con los planetas y constelaciones, aunque sin profundizar como sería deseable en ello: Ficino, 2006 [1489], p. 150. Por su parte, un célebre grabado de Fludd en *Utriusque cosmi...* (principios del XVII) también establece afinidades entre lo cósmico y la composición musical.

En cuanto bibliografía secundaria comentando dichas fuentes: Vázquez Hoys; Muñoz Martín, 1995, pp. 66-67; Antoine Faivre, «Introducción I», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 9-22, pp. 14-18; Jung, 2002 [1956], p. 181; o Yates sobre Buno, para las correspondencias entre dioses griegos y los diez *sephiroth* de la cábala, en Pico della Mirandola: Yates, 1983 [1964], pp. 104-141, especialmente p. 123. Y es que las correspondencias no resultan una exclusiva del ámbito europeo; a modo de ejemplo, en China se establecían entre los cinco elementos, las cinco notas musicales, los cuatro puntos cardinales, las cuatro estaciones, las cinco virtudes, las partes del cuerpo... todas ellas dentro de la codificación propia de la China tradicional: García Font, 2000, pp. 61-62. No puede extrañar por tanto que Octavio Paz estime este punto como el verdaderamente esencial del pensamiento mágico: Paz, 2001, p. 349.

⁶⁸² Lévi, 2011 [1859], pp. 19-20.

⁶⁸³ Véase Bruno, 2007, p. 248; Turró, 1985, p. 133 y ss. o en Agrippa (*Magia natural* XVII-XVIII, Agrippa, 1992 [1531], pp. 90-98), entre muchos otros. La clave en los rituales de la Tardo Antigüedad ya radicaba en la noción de simpatía: Janowitz, 2002, p. 103. En el *Corpus hermeticum* se dice que el ser humano tiene una relación de simpatía corporal con el Cosmos y, todavía más importante, de simpatía intelectual con Dios. *Corpus hermeticum* VIII, 5, en Copenhaver (ed.), 2000, p. 142.

⁶⁸⁴ Turró, 1985, p. 134. Turró insiste en el peso de estas fuerzas para el conocimiento renacentista, cuya idea se basaba en una revelación de las «simpatías y antipatías cósmicas, de la analogía, de las fuerzas ocultas, de la unidad de *artificialia* y *naturalia*, de un saber acumulativo-clasificador» (Turró, 1985, p. 256) que veían en el cosmos.

le interese⁶⁸⁵. Para esta teoría de las correspondencias, elementos muy diversos y aparentemente sin conexión pueden compartir sustancia.

Cabe tener en cuenta que en un contexto hermético la energía varía respecto a su significado en el sistema peripatético, en el cual significa «acto» opuesto a «potencia». En el *Corpus hermeticum*, en cambio, adopta un sentido de fuerza mágica o de influencia astrológica, sostiene Copenhaver en su comentario⁶⁸⁶. Pese a que el *Corpus Hermeticum* no fuera propiamente un tratado mágico o de alquimia, sí que sirvió para dar empaque y reputación a la cosmovisión mágica en contexto europeo⁶⁸⁷.

«Las energías son como rayos de dios, las fuerzas naturales como rayos del cosmos, las artes y el conocimiento como rayos del hombre. Las energías operan a través del cosmos y sobre el hombre a través de los rayos naturales del cosmos»⁶⁸⁸. Siglos después, un pensador como Ficino, influido por ese texto, que tradujo, sustentó la astrología parcialmente en que los rayos de los cuerpos celestes imprimen los dones de la imaginación y la mente de planetas y estrellas en las cosas terrestres⁶⁸⁹. Sobre ello se profundizará en el siguiente capítulo.

En la gnoseología de la filosofía oculta el universo se percibe como diversos flujos de fuerzas, la mayor parte inmateriales, que pueden ser manipuladas desde el arte, actividad que proyecta la voluntad y que altera la esfera anímica. Según afirma el punto citado, las energías actúan gracias al cosmos. O de idéntico modo en el *Asclepio*: «De todos estos seres regidos por Dios emana un flujo abundante que penetra, a través de las almas de todos los géneros y todos los tipos singulares, por entre la naturaleza de las cosas»⁶⁹⁰.

Si seguimos con este segundo gran texto hermético⁶⁹¹ se dice que unos dioses (en orden descendente: Dios como Uno, el demiurgo Júpiter y Júpiter Plutonio) manejan las energías de la tierra, y aún hay otros dioses que dirigen todo lo que existe. El universo en sus dimensiones más materiales y espirituales forma un entramado unido, pensado como un organismo gigantesco, en el cual se encuentran fluidos y energías no físicas. La visión holística hermética los lleva a pensar y percibir el cosmos según esa metáfora del cuerpo

⁶⁸⁵ Antoine Faivre, «Introducción I», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 9-22, p. 15.

⁶⁸⁶ Copenhaver (ed.), 2000, pp. 302-303.

⁶⁸⁷ Luis R. Munt, «Introducción», en Dee, 1992, p. 25.

⁶⁸⁸ *Corpus hermeticum* X 22, en Copenhaver (ed.), 2000, p. 153.

⁶⁸⁹ Ficino, 2006 [1489], pp. 131-132.

⁶⁹⁰ *Asclepio*, 3, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 430.

⁶⁹¹ *Asclepio*, 27, en Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 468-469.

gigantesco⁶⁹², con todas sus partes interconectadas, que reflejan y metaforizan la naturaleza de lo otro, lo macro en lo micro.

Ideas que ya aparecen en el *Timeo* platónico: «Según el discurso probable debemos afirmar que este universo llegó a ser verdaderamente un viviente provisto de alma y razón por la providencia divina»⁶⁹³. El demiurgo colocó el alma en el centro del gran organismo universal y luego la extendió por toda la superficie corporal hasta cubrirla por entero. El organismo que es el universo para Platón constituye una imagen del modelo perfecto e inmutable⁶⁹⁴.

Plotino cita el *Timeo* para indicar esa condición unitaria de animal del universo, el cual posee una única Alma extendida a todas las partes; cada ser es una parte de ella, aunque los seres racionales participan de otra alma, no por ello dejan de estar sujetos a las energías universales, con las que forman dicha unidad anímica. Ello justifica que pueda modificarse lo lejano, debido a que existen relaciones de simpatía entre las partes. Explícitamente declara Plotino que no existe parte tan lejana como para no estar predispuesta a los influjos por simpatía⁶⁹⁵.

Según el filósofo, ella fundamenta la idea de la magia; cuando un influjo de un cuerpo superior afecta a uno inferior, o de un mago a otra persona, se debe a ella y a sus leyes. Actúan como dos extremos de una misma cuerda de guitarra: si se la pulsa por un extremo, vibra también en el otro. Plotino llega a afirmar que «Las cosas de abajo dependen de las de arriba»⁶⁹⁶. En esa frase resuena el principal lema alquímico, por supuesto, con su tal y como es arriba es abajo, sobre el que se profundizará en el apartado sobre la ciencia de Hermes.

Lo existente se despliega como un tejido que une en su trama los diversos hilos y nudos. Los hilos horizontales aportan una trabazón sobre los verticales que liga al conjunto; Burckhardt considera a los hilos de la urdimbre (verticales) como la esencia,

⁶⁹² Lennep, 1978 [1966], p. 24; sobre esa idea en los estoicos: Dodds, 1985 [1951], p. 234.

La idea hermética (y platónica) del cosmos como organismo fue rebatida por el cartesianismo y su teoría de lo corporal metaforizado (o literalizado) como los mecanismos de un autómeta: Marvell, 2007, 2016, p. 102. Tanto el cuerpo de cada ser como el universo entero sería como diversos engranajes de respuestas automáticas, un modelo mecánico pensado como un gigantesco reloj de funcionamiento predeterminado según marcara cada componente.

⁶⁹³ *Timeo* 30b, en Platón, 1992, p. 173.

⁶⁹⁴ Imagen del modelo perfecto: *Timeo* 28c-29b, en Platón, 1992, pp. 171-172. Colocación del alma por el demiurgo: *Timeo* 34b, en Platón, 1992, p. 177.

⁶⁹⁵ Platón, *Timeo* 30d-31a y Plotino, *Enéada* IV 4, 32, pp. 428-430. Es más, Plotino explica que el mal puede deberse precisamente a partes de este conjunto unitario pero con naturalezas diferentes, que se repelan entre ellas, en la que una parte busque su beneficio y dañe a la otra en provecho propio.

⁶⁹⁶ *Enéada* IV 4, 39, en Plotino, 1985, p. 441. Los siguientes apartados ahondan en esas ideas: *Enéada* IV 4, 40-42, en Plotino, 1985, pp. 443-446.

mientras que la trama (horizontales) representa la consistencia material⁶⁹⁷. Cada ser del gran tejido cósmico, que podemos pensar en forma de ropa pero aún más certeramente como un músculo, es como un hilo de dicho tejido, hilado por las parcas, quienes cortarán el hilo toda vez haya dado de sí todo lo que tenía que dar.

De hecho, el entramado universal es un símbolo utilizado profusamente en diversas culturas, con derivadas de pensamiento mágico o religioso, como la judía —Mircea Eliade recopila diversos fragmentos veterotestamentarios en que se menciona la red con la que Yahveh puede atrapar a los demonios de la enfermedad y otros sentidos—, o también, como acabamos de mencionar, en la mitología griega con el símbolo del hilo de la vida urdido al nacer y que las parcas cortan cuando fallece la persona.

La idea de la hebra y el tejido ya se encuentra en la etimología de religión —*religare*, volver a atar— o menos literalmente en los yogas de la India —unión, vínculo, uncir⁶⁹⁸. Y en el mismo sentido símbolo comunitario y vital, según informa Eliade: «la vida misma es un “tejido” (a veces un tejido mágico de proporciones cósmicas, *mâyâ*)»⁶⁹⁹. En otro texto, el mismo autor subraya la importancia del símbolo del tejido, tanto para referirse a la dimensión antropológica como a la cósmica:

Todo existente siente que es a la vez el resultado de sus propios actos y de otra cosa, del hecho de que es “tejido”, es decir, unido indestructiblemente a su propio pasado; siente que constituye una “trama”, y ésta, en cierto momento de la especulación india, llega a ser considerada como indesgarrable, en el sentido de que la “trama” no se detiene con la muerte del individuo, sino que se prolonga de una existencia a otra, formando de hecho la razón de ser de las innumerables transmigraciones⁷⁰⁰.

⁶⁹⁷ Burckhardt, 1994 [1960], p. 39.

⁶⁹⁸ Eliade, 1999 [1955], pp. 118-121; sobre las ligaduras, García Font, 2000, pp. 21-22. Por ello, el antropólogo Manuel Delgado sostiene que: «la magia es el arte de los cambios, y la imagen que más se le adecúa es la del lazo que se ata o se desata» (Delgado, 1992, p. 50), para controlar así actos benéficos o maleficos. Uno de los grandes antropólogos, Marcel Mauss, pensaba en el mito como malla o como tela de araña: Recogido en Calasso, 2009 [2006], p. 232.

⁶⁹⁹ Eliade, 1999 [1955], p. 122.

Maya como el tejido del que está hecho el mundo en la filosofía vedántica. Maya como magia medidora: Calasso, 2009 [2006], p. 34. El tejido puede haber sido elaborado por la araña cósmica, animal lunar y frecuentemente relacionado con la imaginación o con Maya, quien teje el gran velo del mundo constantemente: Vázquez Hoys; Muñoz Martín, 1995, pp. 24-25 (dibujo de araña de Kubin para [La otra parte](#)). Maya también está relacionada con lo hermético, al llamarse así la madre del dios, aunque el desarrollo etimológico de ambas sea probablemente muy diferente. Y maya también puede estar en la raíz etimológica de mago.

⁷⁰⁰ Eliade, 1984 [1962], p. 225-226.

Panikkar se sirve de esa metáfora de la gran red cósmica para indicar que cada persona implica un entrecruzamiento particular en dicha red⁷⁰¹. Los influjos astrales serían, de acuerdo con la cosmovisión mágica tradicional, los hilos que manejan la marioneta humana. Hermes o la gnosis sirven para cortar los hilos; al hacerlo, se libera a las personas para que entonces actúen verdaderamente con independencia.

Sobre esta idea de Maya reflexiona visualmente Remedios Varo en *Bordando el manto celeste*, del 1961; se trata de uno de sus temas predilectos. El cuadro muestra una perspectiva prodigiosa; revela lo que podríamos llamar irónicamente como la sala de mandos de Maya, desde la que se teje la materia universal. Maya como la hilandera cósmica.

Edipa, la protagonista de *La subasta del lote 49*, de Thomas Pynchon, recuerda cuando fue a una exposición de la artista, una guapa española exiliada —¿habla aquí Pynchon o Edipa?—, se detuvo ante el cuadro de Varo, y lo describe de la siguiente manera:

Había una serie de niñas delgaduchas con cara de corazón, ojos grandes, cabellera de oro en rama, encerradas en el habitáculo superior de una torre circular, bordando una especie de tapi que se salía por las troneras y caía al vacío, tratando inútilmente de llenarlo: pues los demás edificios y criaturas, olas, barcos y bosques de la Tierra estaban dentro del tapiz y el tapiz era el mundo⁷⁰².

La experiencia, provoca que se eche a llorar.

⁷⁰¹ Panikkar, 2014, pp. 895-896.

⁷⁰² Pynchon, 2016 [1966], p. 20.



Remedios Varo, *Bordando el manto celeste*, 1961

De nuevo encontramos una idea de la magia o al menos una ontología de este tipo que forma parte del *Corpus hermeticum*, en el que se indica que el Cosmos es un «viviente universal»⁷⁰³. Esta idea fue retomada por la tendencia mágica del paradigma hermético renacentista de los Ficino o Bruno: «el universo, con sus diversos astros, queda equiparado a un “gran animal” que mantiene conductas regulares (sucesos ordinarios), pero que también puede sorprendernos con conductas anormales (*mirabilia*)»⁷⁰⁴. En cierto nivel, podemos definir el panteísmo del hermetismo renacentista como completo y radical. De hecho, como ya indicábamos para Faivre resulta una idea consubstancial al pensamiento mágico, mientras que Mircea Eliade señala que es común a muchas teologías pensar el mundo como un gran ser, el resultado de cuya fragmentación sería el universo⁷⁰⁵.

La energía que conforma el gran ser se concibe como una unidad con muchas caras distintas. El fluido que ocupa lo etéreo es denominado *pneuma* (o *pneûma*), el espíritu, aliento vital, una especie de aire invisible e inmaterial que interconecta cada uno de los

⁷⁰³ *Corpus hermeticum*, IV, 2, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 119.

⁷⁰⁴ Turró, 1985, p. 132. Turró incluye ejemplos de Giordano Bruno.

⁷⁰⁵ Eliade, 1984 [1962], p. 64. Aunque la postura de las teologías cristianas diferían de tal idea del universo.

elementos⁷⁰⁶. Sería a través de este cuerpo sutil que los humanos tendrían la conexión con lo divino.

En general en la alquimia y en el hermetismo se ha entendido estos términos más como alma en cuanto principio esencial divino y el espíritu como *pneuma* o *prana*, una energía sutil, como lo explicaba el alquimista del XVII Blaise de Vigenère⁷⁰⁷, que une lo divino con lo material. La idea de alma que se fue perfilando con los siglos como principio psíquico más o menos personal, vehículo del espíritu, principio divino monádico, no se corresponde con el sentido de psique y de *pneuma* en su sentido etimológico.

Esa forma de explicarlos ya se encuentra en los textos clásicos del hermetismo. Con todo, en el *Corpus hermeticum* su forma es más ambigua, y tiene características de ambos. Se indica en el texto:

Hay un alma que, henchida de pensamiento y de Dios, colma interiormente y envuelve exteriormente al cuerpo universal que contiene todos los cuerpos, un alma que da vida al todo, desde el exterior, vivificando ese ser vivo grande y perfecto que es el cosmos e interiormente animando a todos los seres vivos; un alma que permanece idéntica a sí misma allá arriba, en el cielo, mientras que aquí abajo, en la tierra, renueva la generación⁷⁰⁸.

No se trata de la única explicación sobre el *pneuma* en textos de la escuela, ya que en las *Definiciones herméticas* armenias definen el *pneuma* como el cuerpo del alma, o su soporte, más que como la propia alma⁷⁰⁹, es decir, más como hacía Blaise de Vigenère. Otro tratado de la hermética, los *Extractos de Estobeo*, una especie de quintaesencia de las teorías de la corriente, está lleno de reflexiones sobre el *pneuma*. Defiende la teoría de que se trata de una mezcla de los cuatro elementos, vapor que envuelve al alma⁷¹⁰, o

⁷⁰⁶ Anaximandros afirmó que el *pneuma* y el aire se podían considerar sinónimos: Verdú Vicente, 2003, p. 381. Ya Aristóteles pensaba en el *pneuma* como una sustancia que permitía al alma actuar en el cuerpo: O'Brien, 2015, p. 72; Marvell, 2007, 2016, p. 111.

Otro de los grandes humanistas del Renacimiento que tenía una visión hermética fue Miguel Servet. En su tesis doctoral Francisco Tomás Verdú Vicente escribe que Servet aplicó a la anatomía y a la fisiología nociones inspiradas por el hermetismo, como la doctrina del *pneuma* o del aliento vital, lo cual no resulta extraño atendiendo a la faceta como astrólogo del descubridor de la circulación de la sangre en el contexto europeo, no así en los países árabes, donde se había comprobado la existencia de la circulación sanguínea con mucha anterioridad. En el 1210 Ibn an-Naglis ya había dado con ella. En su tesis doctoral Francisco Tomás Verdú Vicente hace ver el gran peso de los tratados herméticos en las intuiciones de Servet para su teoría de la circulación sanguínea, con el *Corpus* o el *Asclepio*, o el *pneuma* en el eje de los descubrimientos. Verdú Vicente sugiere que Servet tuvo la intuición de la circulación sanguínea por influjo del *Corpus hermeticum* o del *Asclepio*, sobre todo por la concepción neumática. Creía que el aliento vital (*pneuma*) sede del alma se difunde por la sangre durante el nacimiento. Verdú Vicente, 2003, p. 62 y 71.

⁷⁰⁷ Recogido en Arola, 2002, pp. 245-249.

⁷⁰⁸ *Corpus hermeticum* XI, 4, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 181.

⁷⁰⁹ *Definiciones herméticas armenias* II, 1, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 530.

⁷¹⁰ *Extractos de Estobeo* XXVI, 13, en Renau Nebot (ed.), 1999 p. 408.

igualmente que afecta a los seres ya en su constitución: transforma el aliento en la matriz, que adquiere la potencia de «crecimiento y magnitud»⁷¹¹, lo configura y lo dota de forma. En otra tradición y ontología, el hinduismo védico, con puntos en común, eso sí, encontramos una *Upanishad* en la que se indica: «*De la mateixa manera que un animal és junyit a un carro, així l'alè vital és junyit a aquest cos*»⁷¹².

Un recuperador renacentista del hermetismo como Ficino reivindicó esa ontología de la definición griega del cuerpo como encarnadura física, alma como esencia divina y espíritu como fluido entre ambos⁷¹³, aunque en otro punto de sus *Vidas* propone que la propia alma es un principio intermedio, en su caso entre cuerpo y entendimiento⁷¹⁴.

Es muy común en el pensamiento religioso proclive a lo mágico entender el estado físico como incluido en un campo de energía, un poder universal que toma diversas formas, nombres y características a lo largo de la historia y de las culturas: *pneuma* en varias de las teologías mediterráneas, *chí* en el taoísmo⁷¹⁵, en teologías de la India ese concepto puede dividirse en Brahman y en *prana*; el cuerpo físico o la mente reciben su vitalidad de esta fuente espiritual que está conectada energéticamente tanto a la fuente primordial —Uno, Dios, espíritu u otras variantes— como a su entorno, el *anima mundi*, no como el cuerpo físico según una descripción racionalista cartesiana —un cuerpo en un punto determinado y no otro de la cuadrícula del mundo. Pensar así en el campo de energía tiene puntos en común con nuevas miradas científicas —o pseudo científicas, según sus detractores— como las de Fritjof Capra o Rupert Sheldrake⁷¹⁶.

La potencia pneumática se distribuye de manera desigual entre personas, animales, plantas, minerales o incluso en cosas:

Aun ahí donde la intuición de la actividad “subjetiva” está tan poco individualizada que todo el mundo parece poseído por una fuerza mágica indeterminada y la atmósfera parece

⁷¹¹ *Extractos de Estobeo* XV, 3, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 327.

⁷¹² Recogido en Panikkar, 2014, p. 865. Traducción propia: «De la misma manera que un animal es uncido a un carro, así es uncido el aliento vital a este cuerpo». En la interpretación de Raimon Panikkar, por influjo budista y advaita, evita sustancializar, por lo que la relación intrínseca entre los seres no consiste en una sustancia (Panikkar, 2012, p. 118); Panikkar define *ta pneumatika* como lo espiritual, aquello que está más allá de lo corporal-natural y de la mente: Panikkar, 2012, pp. 371-373.

⁷¹³ Ficino, 2006 [1489], pp. 164-165. Según Hanegraaff, Ficino se habría inspirado sobre todo para esa idea de fluido que lo envuelve todo en Al-Kindi, el hermético de la cultura musulmana: Hanegraaff, 2016 [2013], p. 125.

⁷¹⁴ Ficino, 2006 [1489], pp. 89 y 96.

⁷¹⁵ Zuloaga, 2013, p. 120.

⁷¹⁶ Sigue presente en cualquier momento histórico del que se tenga constancia. Por ejemplo, en el presente, como atestigua un clásico de la música electrónica, «[Hymn of the Big Wheel](#)», de Massive Attack; esa mentalidad e intuición sobre el mundo permanece aún en las fases avanzadas de posindustrialismo, con su himno al gran aliento que lo atraviesa todo.

cargada de una especie de electricidad espiritual, los sujetos individuales participan en distinta medida de esa fuerza impersonal universalmente difundida. La potencia mágica, que se infiltra en el todo y lo domina, aparece en forma particularmente intensificada y concentrada en algunos individuos y en algunas clases y castas⁷¹⁷.

Las influencias astrales afectan a los animales igual que las personas, ya que los animales poseen almas como los seres humanos («*the spirit which, in men and animals, unites body and soul*»)⁷¹⁸. La diferencia es que en los animales el alma existe privada de razón⁷¹⁹. La posición que defendió Marsiglio Ficino tenía concomitancias con la escuela pitagórica: entendía que no había un trecho insalvable entre unos y otros, al contrario que en el cristianismo o en cierta medida el sistema cartesiano, con sus equiparaciones a los animales y las máquinas⁷²⁰.

De hecho, Ficino preconizaba un estilo de vida de tipo pitagórico. El *pneuma*, el espejo doble en el que se manifiestan los fantasmas del mundo psíquico daimónico, ha de estar limpio, refulgente, para que las imágenes se perfilen bien, no se empañen y con ello se desdibuje su significado. De ahí la recomendación de seguir al divino Pitágoras, con unos ritos cotidianos, entre los que no faltaban las purificaciones para purgarse y abrillantar el espejo interno, además del vegetarianismo.

Un tratado mágico que ya hemos citado en ocasiones, el *Picatrix* —escrito por un musulmán madrileño del siglo X, aunque no todas las fuentes están de acuerdo con la atribución—, puede aportar más luz. La quintaesencia del *Picatrix* —tomada como modelo de la cosmovisión mágica en general— es que la magia consiste en atrapar el espíritu, el *pneuma*, entendido como su fuerza, su energía, no como la esencia divina, para dirigirlo hacia la materia. El texto presenta claras analogías con el hermetismo y con el neoplatonismo.

Pero si existe el *pneuma* divino, de acuerdo con los gnósticos existe igualmente el espíritu falsificado (*antimimon pneuma*) con el que esta corriente religiosa-filosófica explicaba el mal en el ser humano —los poderes astrales malignos— y su destino⁷²¹.

⁷¹⁷ Cassirer, 1971 [1964], p. 231.

⁷¹⁸ Traducción propia: «el espíritu el cual, en hombres y animales, une el cuerpo y el alma», en Walker, 2003 [1958], p. 55. Por su parte, William Blake decía que los animales eran «Hombres Vistos desde Lejos». Para él la vida eterna no sólo pertenece a la raza humana, sino que está presente en cada uno de los seres o cosas.

⁷¹⁹ *Corpus hermeticum* XII, 2, en Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 192-193.

⁷²⁰ Sobre ello, afirma Gómez de Liaño: «Por estar presente de una manera real en todos los seres de la naturaleza, el alma es un vínculo que une al individuo con el cosmos. Esa alma es el objeto de la rememoración pitagórica», en Gómez de Liaño, 1992, p. 62.

⁷²¹ Culiianu, 1993 [1991], pp. 196-197.

Según se indica en el *Pistis Sophia*, el *antimimon pneuma* «deriva de los vicios de los arcontes cósmicos e impulsa el alma hacia la satisfacción de los mismos impulsos viciosos»⁷²².

Concluiremos recordando lo etéreo de estos asuntos, que torna difícil cartografiarlos con precisión. Psique y pneuma siempre han sido potencias tan misteriosas como elusivas, pozos de límites imprecisos, en cuyas aguas se abrevaban todos los seres. Como reza el aforismo de Heráclito: «Los límites del alma no los hallarás andando, cualquier camino que recorras; tan profundo es su fundamento»⁷²³. William Blake, uno de los grandes artistas herméticos de la historia del arte, poetizó en *Milton*: «sin rasgos ni forma, sino como acuosas nubes»⁷²⁴, un poco como en la obra de Polke que ilustra la introducción: [*La esperanza es: querer atrapar nubes*](#).

5.2. La cosmovisión mágica. 5.2.2. Un fantasma recorre el mundo: *anima mundi*

El *spiritus mundi* o *anima mundi* entrelaza todo lo que existe en la cosmovisión hermético-neoplatónica⁷²⁵, igual que el *pneuma*. El hermetismo, como otras corrientes vinculadas al pensamiento mágico, creían que no solo cada ser sino que el conjunto disponía de un alma: «todas las almas que se arremolinan a lo largo del cosmos existen en virtud de una sola, el alma del todo, y vienen a ser como sus partes»⁷²⁶, que dice el *Corpus hermeticum*. El alma del mundo está hecha por Dios con sustancia de su *pneuma*. De hecho, el texto describe la actuación de Dios en esos términos energéticos: afirma que Dios como creador es más bien una energía: está en todas las cosas pero sin instalarse en ellas⁷²⁷.

Si cada ser posee una, puede inferirse que haya una general, de la que provengan las otras: «*ogni corpo caratterizzato dal moto, cui va ricondotto anche il processo di generazione e corruzione, anche il cosmo è guidato da un'animo, derivante —come quello di animali, piante, minerali— da un'animo universale, idea dell'animo che è*

⁷²² Culianu, 1993 [1991], p. 199.

⁷²³ Fragmentos 697 y similar en 754, en Tales, Anaximandro y Anaxímenes de Mileto; Pitágoras y los primeros pitagóricos; Alcmeón de Crotona; Jenófanes; Heráclito y Parménides, 1981, p. 373, y similar en 386.

⁷²⁴ Raine, 2013 [1991], p. 261.

⁷²⁵ *Magia natural* XIV, Agrippa, 1992 [1531], pp. 82-84; Jung, 2002 [1956], p. 504; Turró, 1985, p. 312; García Font, 2000, p. 118; McGuire, J.E., «Neoplatonism and Active Principles: Newton and the Corpus Hermeticum», en Westman y McGuire, 1977, p. 106-107; recuperación de la idea en el Romanticismo: Béguin, 1981 [1937], pp. 101-102.

⁷²⁶ *Corpus hermeticum*, X, 7, en Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 163-164.

⁷²⁷ *Corpus hermeticum* XI, 6, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 182.

condizione logico-ontologica di ogni animo individuale»⁷²⁸. Bruno pensaba que el entendimiento universal constituía la causa primera. Ella anima e informa⁷²⁹, idea que también se halla en el doceavo tratado del *Corpus hermeticum*.

La noción del *anima mundi* se encuentra en la espiritualidad griega arcaica pero también en sus grandes filósofos, como Platón, quien estaba de acuerdo en que el cosmos era un ser vivo, en el que incluía a todos los seres y a las ideas. Según enuncia en el *Timeo* es el Demiurgo quien dota de ella al mundo. En la primera creación cósmica el Demiurgo injerta el *Nous*, lo inteligible, en la sustancia psíquica de lo que podemos llamar Alma del Mundo⁷³⁰. Luego habrá una segunda parte genésica en la que lo anterior se encarnará en la materia. Esa alma constituye una vida eterna e inteligente, entrelazada con el universo en su totalidad, la mejor de las criaturas creada por el mejor de los seres⁷³¹.

Esta idea de unidad cósmica tiene un notorio aspecto colectivo, un universo vivo en todas sus partes⁷³², que comparte una impersonal alma del mundo, una unidad que engloba imágenes y la suma conectada de todas las almas de los seres existentes del mundo y del cosmos, entre los cuales pueden contarse a los daimones con los que se conecta como ya hemos indicado por la imaginación⁷³³. El poeta W.B. Yeats, miembro de la mágica Golden Dawn y ganador del Nobel de literatura, propuso tres categorías que encontraba casi en todas las escuelas de magia y las tres están más o menos relacionadas con ese pan-ser psíquico del Alma del Mundo: que las fronteras entre mentes y recuerdos individuales pueden desdibujarse y converger en una forma única, la de la Naturaleza misma, indica Yeats, y que esa gran mente puede ser evocada con símbolos⁷³⁴. No obstante, la idea posee también un aspecto individual, incluido lo puramente humano, la

⁷²⁸ Anna Laura Puliafito, «Alla ricerca di una nuova fisica: metafisica della luce e antica sapienza in Francesco Patrizi da Cherso», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 469-482, p. 471. Traducción propia: «cada cuerpo se caracteriza por el movimiento, al que es atribuible también el proceso de generación y corrupción, incluso el cosmos es dirigido por un alma de la que derivan las otras —como en los animales, las plantas, los minerales— un alma universal, idea del alma que es condición lógico-ontológica de cada alma individual». Este artículo está dedicado a Francesco Patrizi, relevante por varios motivos tanto filosóficos como científicos, y también en términos de censura, puesto que su obra neoplatónica fue a parar al índice de libros prohibidos de la Iglesia contrarreformista en el 1596, con lo que el neoplatonismo entraba en la categoría de ser perseguido doctrinariamente: Garin, 1981 [1967], p. 315.

⁷²⁹ Bruno, 2007, pp. 78,84.

⁷³⁰ *Timeo*, 27d-30c. Fuentes secundarias: Vinatea Serrano, 2005, p. 71; Harpur, 2006 [2002], p. 76.

⁷³¹ *Timeo* 34-38, especialmente relevante 36e-37b, en Platón, 1992, pp. 177-182. Plutarco sostuvo que las ideas sobre esta cuestión en el *Timeo* pertenecen a la fase de juventud de Platón, pero que en su madurez intelectual defendió la existencia de dos o más *anima mundi*, como mínimo una benéfica y otra perjudicial (*Isis y Osiris* 370 F, en Plutarco, 1995, p. 155). Sin embargo, parece ser que el filósofo, uno de los del platonismo medio, estaba equivocado en este punto, ya que el *Timeo* también forma parte de las obras de madurez de Platón: Plutarco, 1995, p. 155, n. 326.

⁷³² Garin, 1981 [1967], p. 203.

⁷³³ Harpur, 2006 [2002], p. 75.

⁷³⁴ Yeats, 2005, p. 36.

psyché de cada persona⁷³⁵; de manera que todo es a su vez comunitario y singular, uno y múltiple, externo e interno, combinación no dual.

Algunas modernas teorías científicas han especulado con el modelo del alma universal, como Paul Davies, quien argumenta en *Dios y la nueva física* que podría haber una mente universal, existente desde su origen, que hiciera funcionar las reglas físicas; de esta mente universal cada una de las conciencias individuales sería como una isla en el gran mar⁷³⁶. Obviamente, se trata de una reflexión personal, y no resulta demasiado arriesgado aventurar que desde la ciencia difícilmente podrá desentrañarse una cuestión de este perfil metafísico.

Los filósofos neoplatónicos o con notorio influjo del neoplatonismo del Renacimiento recuperaron la idea. Ficino propone que el efecto de la magia se basa en ella. La *anima mundi* genera y mueve las formas de lo material con lo que el filósofo denomina razones seminales; el alma del mundo lo mueve todo —igual que lo creó todo— a través de ellas y el mago —o el sacerdote— puede acceder a dichas razones y servirse de ellas por la teoría de las correspondencias. Por añadidura, dones más altos pueden obtenerse o al menos abrir las cerraduras que los sellan, ya que las razones están unidas a las ideas de la mente divina⁷³⁷.

Giordano Bruno, en el siglo XVI, fue uno de los herméticos renacentistas que rescató esa cosmovisión. Aún más, todos los planetas y estrellas eran ángeles, con un alma individual, igual que la propia Tierra. Y el alma no solo era sensitiva sino intelectual, capacitada para el raciocinio. Eso sí, Bruno, como Averroes siglos antes —con quien comparte algunas ideas—, negaba que las almas gozaran de individualidad absoluta⁷³⁸.

Según Jung, los alquimistas interpretaron el Mercurius de sus procesos como *anima mundi*, o como un equivalente de ella, ya que ambos se pueden encontrar en toda materia y sustancia⁷³⁹. El creador de la esteganografía, Tritemio (principios del siglo XVI), ahondaba «existe una auténtica alquimia, consistente en lograr la cristalización elemental

⁷³⁵ Harpur, 2006 [2002], pp. 75-76.

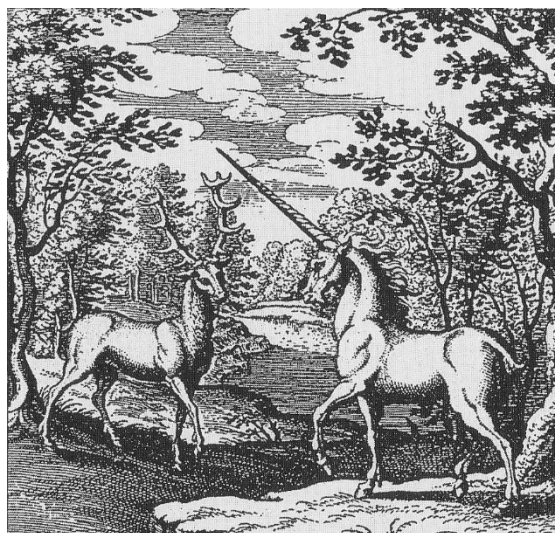
⁷³⁶ Recogido en Harpur, 2006 [2002], p. 265. Otro autor contemporáneo, el profesor Marvell, une filosofía con matemáticas y la piensa como una esfera tridimensional formada por todos los círculos bidimensionales de las almas Marvell, 2007, 2016, p. 168.

⁷³⁷ Ficino, 2006 [1489], p. 168.

⁷³⁸ El filósofo de Nola pensó un sistema cósmico organizado neoplatónicamente como en una escalera: en la base está el animal, quien se eleva por el alma a los sentidos, de estos pasa a los mixtos, de ahí a los elementos, de ellos a los demonios (en sentido griego), de ahí a los astros, por ellos a los dioses, de los dioses al alma del mundo, que permite llegar a la contemplación del ápice de la escalera, con Dios, una escalera que une luz y tinieblas, lo puro y activo con la materia pasiva.

⁷³⁹ Jung, 2002 [1956], p. 503; Arola, 2008, p. 44.

del *spiritus mundi*»⁷⁴⁰, indagar por tanto en la esencia de la que está hecha la vida. En los grabados alquímicos el unicornio puede simbolizar el espíritu de la vida (*spiritus vitae*) y el alma del mundo (*anima mundi*), *alexiphármakon*, el elixir y la panacea, y además el principio de maduración y realización, una de las formas con las que puede representarse al Mercurio Filosófico⁷⁴¹.



Lambsprinck, *De lapide philosophico*, 1625

5.2. La cosmovisión mágica. 5.2.3. La teoría de las correspondencias

Como ya hemos apuntado en varios apartados, la teoría de las correspondencias es uno de los cuatro principios intrínsecos al pensamiento mágico, según Faivre. En este apartado vamos a aportar algunos de sus rasgos principales.

Al reflexionar sobre la historia de las teorías sobre la imaginación, ya se ha citado uno de los sonetos más famosos de Baudelaire, «Correspondencias», en el cual expone poéticamente la teoría del universo que lo ordena a partir de unas analogías entre los diversos componentes. Indicábamos en ese capítulo que Baudelaire señalaba la cualidad de la imaginación como casi divina para trazar las correspondencias entre las cosas.

Es más, Jaime Moreno Villarreal en su ensayo sobre lo maravilloso en Remedios Varo asigna la teoría de las correspondencias a Baudelaire⁷⁴², aunque como estamos viendo es

⁷⁴⁰ Recogido en Luis R. Munt, «Introducción», en Dee, 1992, p. 39.

⁷⁴¹ Jung, 2005 [1944], p. 278. Aunque Klossowski de Rola cambia la atribución alegórica de los animales en este grabado; propone que el ciervo representa al mercurio y el unicornio al azufre: Klossowski de Rola, 2004, p. 200.

⁷⁴² Jaime Moreno Villarreal, «La llave literaria I. Urdir la trama de lo maravilloso», en Arcq, Engel, [et al.], 2015, pp. 107-120, p. 114. Un error recurrente en la hermenéutica desde el siglo XIX consiste en imputar

muy anterior, tanto que probablemente se retrotrae a tiempos prehistóricos. El investigador que desconozca los rudimentos del hermetismo-neoplatonismo desconocerá el sentido profundo otorgado por Baudelaire a esa idea. Baudelaire comprendía dicha forma de entender el término correspondencia y lo utilizó a propósito.

Otro investigador, Rodríguez Rodríguez, en su introducción a los *Ensayos sobre simbolismo* de W. B. Yeats, indica que la teoría del poeta sobre este asunto recuerda a la de las correspondencias de Baudelaire⁷⁴³, sin explicar el sustrato neoplatónico y mágico de la idea. Eso sí, sitúa un antecedente de la teoría en la religión celta⁷⁴⁴, en lo cual está atinado, aunque pueda extenderse a muchas otras cosmovisiones.

Dodds y Galán Santamaría la retrotraen bastante más atrás. Para Dodds, el primero en exponer este sistema en el ámbito griego de la Antigüedad —aunque recalca que la teoría es probablemente mucho más antigua, eso sí—, fue Bolus de Mendes, en el 200 a.C., quien preconizaba alterar los influjos estelares gracias a su método, al manejar el poder de cada planeta por su representante en el reino animal, vegetal, mineral, etc.⁷⁴⁵, idea y práctica equiparable a las del hermetismo-neoplatonismo, el *Corpus hermeticum*, el *Picatrix*, Ficino, Agrippa...

Por su parte, en su introducción a Jung, Galán Santamaría propone un linaje de la teoría con su punto de partida en la India, desde donde habría influido a la cultura griega de la Antigüedad⁷⁴⁶, aunque para mí pertenece a un estado intelectual más primigenio, un rescoldo del monismo o de culturas en un estrato todavía más originario que la griega o la India de los Vedas.

En ocasiones se nombra a la teoría de las correspondencias como ley de las analogías, aunque no resulta del todo acertado. Creo que Ernst Cassirer acierta cuando matiza que, pese a denominarse el proceso mágico encantamiento por analogía, esa expresión oscurece la comprensión de la mentalidad que lo sustenta, la conciencia mítica, ya que en la mentalidad mágica lo que puede agruparse de un sujeto —su sombra, su imagen, el nombre, etc.— no guarda relación entre sí de semejanza de cualidades, aún menos resulta un mero signo que se refiere a otra cosa, ausente, sino que comparte una misma esencia, puesta de manifiesto de diversas maneras; ese esquema permite aceptar la influencia en

a autores de la modernidad, de los últimos dos o tres siglos, ideas que son muy anteriores y de las que en Europa, a diferencia de en la India, muchas veces se ha perdido el rastro.

⁷⁴³ Félix Rodríguez Rodríguez, «Introducción», en Yeats, 2005, pp. 7-33, p. 22.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁴⁵ Dodds, 1985 [1951], p. 231.

⁷⁴⁶ Enrique Galán Santamaría, «Introducción a la edición española», en Jung, 2002 [1956], pp. IX-XXVI, p. XVII.

otro, manipulándolo a distancia. Es el pensamiento lógico el que sí se estructura mediante semejanzas o analogías entre una cosa y otra⁷⁴⁷. Para descifrar el código metafórico de cualquier cosa, antes hay que determinar a qué contexto se circunscribe, cuál es su sistema analógico.

Así pues, aunque a veces se la mencione como ley de la analogía, ello no implica que se trata de dos elementos, asociados por el signo; si bien es cierto que la mentalidad mágica se sirve de analogías, por ejemplo Macrobio sostiene que lo que trata de lo inteligible, algo que rebasa lenguaje y pensamiento humano, ha de utilizar las analogías para elevarse hacia lo incomprensible⁷⁴⁸, también lo es que la conciencia mágica establece una relación bien diferente a la lógica entre los miembros de la operación; en ella, la unión resulta inmediata, el signo se equipara al objeto mismo⁷⁴⁹. Por ejemplo, si se incluye un atributo de un dios no es como idea análoga al dios, sino que presenta a la divinidad misma en esa forma. Los nombres o las imágenes no designan, significan, representan, sino que son la cosa —cuando se le clavan agujas a un muñeco, la persona a que está asociada el muñeco en el ritual sufre el dolor consiguiente, pese a que pueda hallarse a kilómetros de distancia⁷⁵⁰.

Más allá de la discusión terminológica, las analogías o correspondencias entre elementos de la naturaleza son innumerables. Además de las correspondencias entre naturalezas —entre planetas y metales, como veremos en el capítulo dedicado a la alquimia, entre órganos y planetas, como se comentará al tratar la astrología, y un larguísimo etcétera—, también existen otras correspondencias más conceptuales y que requieren de la exégesis: entre la historia y los textos revelados, sería uno de los clásicos⁷⁵¹.

El *Ars Magna* de Llull se rige igualmente por este sistema. Los planos ligados por afinidades están en su trasfondo, neoplatónico y cabalista método para combinar elementos con propósitos espirituales. Garin, en su estudio sobre la astrología medieval, comenta el *Picatrix*, uno de los grandes tratados medievales sobre magia, escrito por un madrileño musulmán. Garin refiere que una de las virtudes que ha de tener el sabio es captar esta ley: «el sabio es el que, en lo oculto, percibe, además de la diversidad, la

⁷⁴⁷ Cassirer, 1971 [1964], p. 97 y ss. Bruno Snell analiza el pensamiento por analogía de lo de tal es como lo de cual aplicado a la Grecia de la Antigüedad: Snell, 2007 [1946], p. 367.

⁷⁴⁸ *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón*, I, 2, 15-16, en Macrobio, 2003, pos. 2615.

⁷⁴⁹ Béguin, 1981 [1937], p. 106. Analogía en Plotino: *Enéada* III 3, 6, en Plotino, 1985, p. 94.

⁷⁵⁰ Cassirer, 1971 [1964], p. 65.

⁷⁵¹ Antoine Faivre, «Introducción I», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 9-22, p. 14.

correspondencia y la unidad»⁷⁵². Aún Garin añade otra reflexión sobre el mago sabio; en su caso, comenta el pensamiento de otro de los grandes pensadores de la magia medieval y renacentista, Pomponazzi, quien ahonda en la sabiduría y lo escondido; Pomponazzi decía que mago en persa significaba sabio, ya que los magos comprenden cosas que permanecen secretas para el resto de personas⁷⁵³. La idea se enhebra igualmente en el discurrir de Bruno: en sus textos profundiza en las diversas relaciones entre minerales, plantas, temperamentos y personas⁷⁵⁴. Igualmente, en la *Filosofía oculta* de Agrippa hay varias tablas con las correspondencias entre diversos mundos o niveles del cosmos.

Es decir, que tanto en la Edad Media como en el Renacimiento, tanto en la cristiandad como en el Islam, encontramos esta idea de universo en los pensadores con raigambre o con influencia hermético-neoplatónica. El mago sabe leer y descifrar el gran libro de la naturaleza, cuyos reglones están formados por analogías entre las diversas palabras. En el grabado de la obra de Mylius *Opus medico-chymicum*, publicada en el 1618, encontramos uno de los diagramas típicos en el que el universo se ordena por círculos, afinidades y antipatías, diferentes peldaños de la escalera cósmica.

⁷⁵² Garin, 1981 [1976], p. 80.

⁷⁵³ Garin, 1981 [1976], p. 138.

⁷⁵⁴ Bruno, 2007, pp. 284-287.



J. D. Mylius, *Opus medico-chymicum*, 1618. Se trata de uno de los muchos diagramas en el que se fijan las semejanzas entre diversos elementos (astros, minerales, dioses, ángeles, órganos...)

En otro de los tratados de Mylius, *Basilica philosophica*, se propone un diagrama clásico del pensamiento hermético, con correspondencias entre ángeles, dioses, planetas, minerales y partes del cuerpo⁷⁵⁵. Aún en un nivel más sofisticado, en los sellos al final de la *Basilica philosophica* del mismo autor, se conjuga un nombre de la historia de la cultura universal vinculado al hermetismo, con un aforismo alquímico y una representación gráfica; la combinación de los tres niveles frecuentemente es simbólica, no literal, como el [sello referido a la célebre alquimista Cleopatra](#), sin ningún vínculo con la reina.

Las influencias entre los elementos y su igualación por analogía forman una trabazón que liga cualquiera de los complementos de lo natural y lo sobrenatural. En la teoría pneumática de las imágenes se constatan los rasgos característicos de la sociedad del XVI. Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, señala algo que ya se ha expuesto al indagar en la imagen sagrada: la concepción de lo signico de la modernidad, que a partir del XVII

⁷⁵⁵ Mylius, 1618b, p. 49.

abandonó el sistema por semejanza —con sus cuatro tipos: por conveniencia, por emulación, por analogía y por simpatía—, eliminado a la larga cualquier vínculo representacional (y mágico) entre signo y significado⁷⁵⁶.

Hay una concordancia entre diversos factores y aspectos de la naturaleza, igual que puede verse una armonía entre diversos saberes (*pansofía*) o creencias (*prisca theologia* y *philosophia perennis*); probablemente el origen mítico de esta tendencia de pensamiento se halla en la idea del Uno, al surgir todo de un principio universal; esa pauta se repite con cualquier faceta, aún más si se refiere al conocimiento, algo que pertenece por tanto a la inteligencia o al espíritu. Una *forma mentis* de claro aire monista.

Mircea Eliade incide en la mencionada teoría de las semejanzas que sustenta la cosmovisión mágica: «El pensar simbólico hace “estallar” la realidad inmediata, pero sin disminuirla ni desvalorizarla: en su perspectiva, el Universo no está cerrado, ningún objeto está aislado en su propia existencialidad: todo se sostiene unido por un sistema cerrado de correspondencias y de asimilaciones»⁷⁵⁷.

Las correspondencias se activan o desactivan en función de la ley de la simpatía o de la antipatía, de acuerdo con Ficino y con otros neoplatónicos, se basa en la simpatía y en la antipatía entre los diversos elementos. Ello hacía que, adaptado a la comida, el filósofo florentino recomendara comer sesos o hígado de animales para alimentar el cerebro o el hígado humano. De igual manera, aconsejaba intentar adquirir o tratar con cosas que tuvieran mucha de la virtud de un miembro específico del cosmos, del sol u otro, buscar en minerales, plantas, animales o personas que contuvieran una virtud cósmica concreta, por ejemplo la del Sol. Por no hablar de la luz en sí, cargado de energía solar⁷⁵⁸.

El neoplatónico Proclo ya había teorizado en ese sentido en la Tardo Antigüedad, en su reflexión sobre el arte sagrado, que justificó precisamente en que todas las cosas están conectadas por las leyes de la simpatía:

La simpatía atrae, de la misma forma que lo semejante actúa sobre lo semejante... la similitud crea un vínculo capaz de encadenar a los seres entre sí... El arte hierático se sirve de la filiación que une a los seres de aquí abajo con los de arriba para conseguir que los dioses

⁷⁵⁶ Foucault, 1985 [1966], p. 26 y ss.

⁷⁵⁷ Eliade, 1999 [1955], p. 191.

⁷⁵⁸ Ficino, 2006 [1489], pp. 92-93. El otro gran filósofo italiano del XV, Pico, afirma que los griegos llamaban a la simpatía como armonía del universo: Pico della Mirandola, 2004 [1496], p. 61.

desciendan hasta nosotros y nos iluminen o, más bien, que nosotros nos acerquemos a ellos, descubriéndolos en teopatías y teofanías⁷⁵⁹.

El arte hierático o teúrgico funciona según las series místicas, agrupadas por semejanzas y unidas por la simpatía. Jámblico en su *De los misterios* indica que la conexión teúrgica con los dioses se produce por las acciones rituales correctamente ejecutadas, así como por el poder de los símbolos, que resultan inteligibles de manera completa solo por los dioses⁷⁶⁰.

De hecho, la relación entre el arte y una teoría cualquiera de las correspondencias es automática, ya que la estética se funda en ellas. Si no trazamos vínculos de unión entre las manchas en las paredes o sobre los papeles, no podemos realizar el imprescindible paso metafórico que requiere la expresión artística. Maillard define más o menos lo mismo, una función metafísica del arte y que el arte se basa en las correspondencias entre cosas, entre todas las formas artísticas ella subraya especialmente el lenguaje poético⁷⁶¹:

Para terminar, esa cosmovisión no ha quedado descartada por completo. Decíamos que la de las correspondencias es una teoría de la similitud que fue el fundamento de una manera de entender el mundo de la Antigüedad al Renacimiento, pero lo cierto es que ha seguido marcando a varios sistemas, pensadores y artistas en mayor o menor medida proclives a lo esotérico durante las siguientes generaciones, desde la cábala a Baudelaire, tanto en el mundo esotérico como en el de la poesía simbolista.

La teoría de las correspondencias inspiró a Raimon Panikkar para organizar su pensamiento y servirle símiles: «*Hi ha correlacions que no són necessàriament causals ni genèriques. L'univers sencer és una tal xarxa de correlacions còsmiques (...) Aquesta inter-relacionalitat és el que anomeno la relacionalitat ontònica d'una inter-independència universal, que és una altra manera d'explicar la intuïció advàitica [escuela no dualista en la India]*»⁷⁶².

⁷⁵⁹ Recogido por Corbin, 1993 [1958], p. 338, n.1; traducción en inglés en Brian Copenhaver, «Hermes Trismegistus, Proculus, and the Question of a Philosophy of Magic in the Renaissance», en Merkel y Debus (eds.), 1982, pp. 79-110, pp. 103-105.

⁷⁶⁰ *De los misterios* 2.11; 96.13-97.2, recogido en Janowitz, 2002, p. 5. Sobre la teúrgia como magia que vincula a los dioses con el oficiante o con quien esa persona decida, escalón supremo fundado en el conocimiento de lo sagrado o la gnosis: Calasso, 2009 [2006], p. 150-151.

⁷⁶¹ Maillard, 1992, p. 127.

⁷⁶² Panikkar, 2012, p. 347. Traducción propia: «Hay correlaciones que no son necesariamente causales ni genéricas. El universo entero es tal red de correlaciones cósmicas (...) Esta inter-relacionalidad es la que llamo la relacionalidad ontónica de una inter-independencia universal, que es otra manera de explicar la intuición adváitica». Para el filósofo, en la teoría holística de las correspondencias todo forma parte del todo, variaciones del fondo común: Panikkar, 2012, pp. 229-230.

Desde un racionalismo estricto se acusa al sistema por correspondencias de ser completamente parcial, crítica que seguramente está ajustada a los hechos, pero que se debe a un error de valoración, al menos a mi juicio: el sistema de correspondencias no aspira a obtener la misma relación con los hechos que hay en el racionalismo, pero aunque no propone la misma lógica, sí que propone una.

5.2. La cosmovisión mágica. 5.2.4. Lo que el universo necesita es amor.



Emblema «Amor vincit omnia», F. Colonna, *El sueño de Polifilo*, 1499

Amor vincit omnia⁷⁶³

El jeroglífico anterior ilustra uno de los aforismos latinos más famosos, *amor vincit omnia* o el amor lo vence todo, incluido en el *Sueño de Polifilo*, algo tremendamente razonable, dado el tema de la novela. El protagonista descifra el jeroglífico de esa manera al traducir el vaso con la llama a la izquierda como el amor, el globo con el sol y la luna por todo, y el mimbres como vencer⁷⁶⁴.

En el apartado anterior ya se introdujo la simpatía y la antipatía. El ingrediente imprescindible y común a cualquier acción mágica-propagandística es el eros, a saber, el impulso a desear y a relacionar, ya sea otras personas, riqueza, dominio político, riquezas, etc. El deseo del eros y el fluido anímico del *pneuma* ligan a seres y objetos por la ley de la simpatía, basada en la semejanza y en las nociones de micro y macrocosmos. Se basa en la armonía y la capacidad de relación, algo esencial en el pensamiento no dualista,

⁷⁶³ Colonna, 2013 [1499], p. 463.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 750, n. 317. En otra novela hermética con 400 años de diferencia, *Etidorhpa*, como la anterior cargada de elementos herméticos, en su caso la alquimia, la masonería, los cuerpos sutiles, lo etéreo... se desarrolla el tema. En una visión, el protagonista de la narración se encuentra con Etidorhpa. Ella es descrita como una alegoría de ese principio cósmico que uno a los átomos, empareja a los animales para procrear o pacifica al ser humano: Lloyd, 2016 [1895], pos. 3550 y ss. De hecho el nombre de la novela es Aphrodite leído al revés.

como ya hemos visto en el capítulo correspondiente. De hecho, por razones notorias, el amor sería una fuerza no dual, que une complementarios⁷⁶⁵. El amor ostenta un papel clave en toda la teoría de la magia de raíz griega, neoplatónico-hermética, que es la que se está utilizando básicamente en la tesis. La *Teogonía* de Hesíodo planteaba que Cupido había sido el primer dios en surgir del caos, idea de primogenitura que se halla también en el orfismo⁷⁶⁶.

Quizá el gran referente intelectual del primer Renacimiento, Ficino, en su comentario a *El banquete*, afirma: «porque toda la fuerza de la magia reside en el amor. Operar mágicamente consiste, en un cierto sentido, en atraer una cosa hacia otra gracias a su similitud natural. Las partes de este mundo, lo mismo que los miembros de un animal, dependen todas ellas de un único amor y se hallan recíprocamente conectadas por comunión natural»⁷⁶⁷. Sería banal insistir, igual que en otros puntos de la tesis, que no se refiere a la noción habitual de amor, aunque ciertamente esta está incluida en el eros platónico-neoplatónico. Para Ficino, enseñar filosofía constituye un acto de amor con el cual despertar ese mismo sentimiento en otros seres humanos⁷⁶⁸.

De nuevo, encontramos ejemplos en la filosofía presocrática que ya anticipan esta tendencia. Empédocles utilizaba a Afrodita para personificar uno de los dos principios cósmicos, Amistad, Armonía o Amor, mientras que el otro, Odio, estaría encarnado por Ares⁷⁶⁹; uno era el principio de unificación y el otro de división cósmica, una vez el Esfero, el Uno primordial, entraba en la fase de disgregación.

La sabia Diotima explica a Sócrates en *El banquete* que el amor posee una naturaleza mediadora. Es un daimon —no un dios— que llena el espacio y comunica las cosas de los seres humanos a los dioses y a la inversa, lo une todo y sirve como intermediario para poner en contacto los elementos del universo. Entre otros aspectos, lo mágico y lo profético operan gracias a él, a través de quien, además, se produce todo contacto entre humanos y divinidades⁷⁷⁰. Igual que Hermes y que la imaginación, Eros se piensa entonces como fuerza de fusión entre lo escindido.

⁷⁶⁵ Salabert, 2005, pp. 64-66, 115.

⁷⁶⁶ Arola, 1999, pp. 36-37.

⁷⁶⁷ Recogido en Yates, 1983 [1964], p. 153. También recoge la primera frase Luis R. Munt: «Introducción», en Dee, 1992, p. 32.

⁷⁶⁸ Garin, 1981 [1967], p. 152.

⁷⁶⁹ Empédocles, Anaxágoras, Leucipo, Demócrito, 2007 [1982], pp. 50, 65, 116.

⁷⁷⁰ *Banquete* 202E-203D, en Platón, 1986, pp. 246-249. Como fuente secundaria que reflexiona sobre esos pasajes y sobre la naturaleza intermediadora del amor, Salabert, 2005, pp. 17-18 y 193.

Los neoplatónicos continuaron dentro de ese marco cultural y prolongaron el diálogo platónico, ya de por sí uno de los más tendentes a lo místico y lo iniciático del fundador de la Academia. Para Plotino, el amor surge de la belleza y en dos variantes: el casto de quienes se han familiarizado con la belleza y el vulgar, en el que hay algo físico⁷⁷¹. En la cuarta *Enéada* explica como esa fuerza cósmica justifica la magia en las leyes de la simpatía, cuando los semejantes sintonizan y los diferentes se oponen: «la verdadera magia consiste en la “Amistad” y “Discordia” que alternan en el universo, y el primer mago y hechicero es el universo»⁷⁷². El mago tiene que aprender a utilizar esas fuerzas, con drogas, hechizos, y la música, que fascina al alma. Los rivales cristianos de Plotino estuvieron de acuerdo con él en esta separación entre dos tipos de amores: la clase de amor reprobable de la pasión, frente a la cual se levantaba el ágape, el amor piadoso cristiano⁷⁷³.

En el *Corpus Hermeticum* se encuentran diversas referencias al amor o al deseo⁷⁷⁴. Además, el amor dota de sentido a lo real. «*La pura razón puede dudar de que hay algo real: el amor auténtico, no*»⁷⁷⁵. El *Kybalion* neohermético incide en ello: los fenómenos atómicos de atracción y de repulsión, la afinidad de partículas y moléculas, son una traslación a la dimensión subatómica de su principio de género⁷⁷⁶ y de los juegos de atracción y repulsión. En este sentido —no en otros—, los últimos siglos científicos han probado la vieja intuición de los herméticos renacentistas⁷⁷⁷.

Pero, a esta complejísima trama holística de la antropología y la psicología de la concepción mágica, todavía hay que sumarle otro factor relacionado con el amor: la creencia. La fe en el éxito de la operación es causa primera, el vínculo mayor, imprescindible para que se produzca el efecto buscado. Pomponazzi en uno de los textos más famosos de la magia, *De Incantationibus* (1520), subrayaba dos factores en la adquisición de conocimiento: el papel de la vis imaginativa y en segundo lugar el poder de realización gracias a la credulidad de mago y cliente. La efectividad incrementaba con

⁷⁷¹ *Enéada* III 5, 1, en Plotino, 1985, pp. 121-122.

⁷⁷² *Enéada* IV 4, 40, en Plotino, 1985, p. 443.

⁷⁷³ Snell, 2007 [1946], p. 420.

⁷⁷⁴ Por ejemplo en el *Corpus Hermeticum* I, 14, Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 83-84.

⁷⁷⁵ Panikkar, 2012, p. 140. Traducción propia: «La pura razón puede dudar de que hay algo real: el amor auténtico, no».

⁷⁷⁶ Tres iniciados, 2012, 130.

⁷⁷⁷ Anecdóticamente, la noción ficiniana del amor como eje cósmico no se aleja tanto de la de una atracción universal, formulada por Newton, quien, como se comenta en el correspondiente capítulo del anexo sobre alquimia, la estudió durante décadas. Fue ese simple nombre el que hizo que las teorías de Newton fueran descartadas en Francia, al encontrarlas ridículas justamente por el uso de tal nomenclatura, según pensó Voltaire: recogido en Marvell, 2007, 2016, p. 182.

la fe. Pomponazzi estimaba como crucial que los implicados en el sortilegio creyeran en él. Luego: «*The imaginations of the operator and of the patient are so violently affected by the words or images that their spirits are suddenly and greatly altered*»⁷⁷⁸. El efecto incluso podía trasladarse entonces al cuerpo físico. Un teórico y práctico de la magia del Renacimiento como Agrippa llegaba a afirmar que la creencia permite incluso efectos maravillosos en operaciones mágicas fraudulentas⁷⁷⁹.

La necesidad de creer justificaría (si es necesario) episodios como las dudas de los magos mesopotámicos para explicarse porque su magia había dejado de funcionar con el advenimiento del cristianismo: la oposición de incrédulos rebajaba la fuerza de magos. Como hemos apuntado en la introducción, esa misma pregunta es formulada por personajes de la novela sobre magia *Jonathan Strange y el señor Norrell*.

Sobre ello ahondó Ficino. El filósofo sostuvo que, a diferencia de lo que creían teóricos musulmanes o paganos, la imaginación no puede afectar a la creación de imágenes anclando una energía en el talismán; no obstante, sí que resulta eficaz desear que funcione cuando se está creando el talismán o al utilizarlo, estar convencido de la fuerza que va a poseer; de elaborando con el filósofo del Renacimiento, entonces sí que se acrecentará el poder de un objeto mágico o de una medicina⁷⁸⁰.

Sobre esta cuestión opinaba Giordano Bruno, otro de los grandes pensadores herméticos del Renacimiento: para él, todos aquellos que operaban con magia, medicina o profecía, no podían obtener resultados sin una fe previa⁷⁸¹. De hecho, Bruno emplea la expresión vínculo de vínculos a tres componentes en la práctica: en primer lugar la fe, en segundo la potencia imaginativa⁷⁸² que permite crear imágenes mentales, y en tercer lugar el principio que tiende a atraer lo existente. El eros de la atracción, *daemon magnus*, será la fuerza que arrastrará objetos y sujetos. El efecto causado puede ser subjetivo, una

⁷⁷⁸ Walker, 2003 [1958], p. 107. Traducción propia: «Las imaginaciones del operador y del paciente son violentamente afectadas por las palabras o las imágenes, por lo que sus respectivos espíritus quedan repentina y enormemente alterados». La creencia en los poderes del chamán como paso para la curación: Delgado, 1992, pp. 60-61.

⁷⁷⁹ Recogido en Arola, 2002, p. 94. Lévi-Strauss defendía algo parecido respecto a las curaciones chamánicas mediante símbolos culturales: si la comunidad o el individuo cree que eso puede servir de curación, la sanación placebo puede ocurrir efectivamente. Cuando un chamán escenifica su lucha contra el mal físico, personificado en espíritus perversos a los que derrota, la sanación simbólico-cultural se produce en muchos casos.

⁷⁸⁰ Ficino, 2006 [1489], pp. 148-149.

⁷⁸¹ Bruno, 1998, p. 141. Documentos etnográficos recopilados por el psicólogo social Wundt (cuya carrera se desarrolló a finales del XIX y principios del XX) señalaban algo similar: cómo el hecho de ser víctima de un hechizo potencia su efecto: Martino, 2004 [1948], p. 258.

⁷⁸² El eje de la magia se encuentra precisamente en la capacidad imaginativa, según se vio.

impresión generada en la psique del mago o de otras personas, pero también puede generar un resultado físico.

La existencia de fluidos y energías que pusieran en relación todo lo existente, fundamento de la filosofía oculta y del hermetismo, permitirían explicar, cuando menos teóricamente, la existencia real de varios poderes sobrenaturales, como la adivinación, la telepatía, la telequinesis o la posesión. Las experiencias prodigiosas — siempre y cuando no se las niegue de plano como supercherías—, serían una consecuencia de estar manejando entonces la simpatía de los elementos, unidos o separados según dichas leyes, y dirigidos por la voluntad del oficiante, que conociese el código de las afinidades. Así lo planteaba un artista con tanta fuerte presencia de lo mágico como Artaud, quien decía que el amor acercaba al ser humano a la creación divina, pero ese amor no puede funcionar sin voluntad y por tanto ha de pasar por la conciencia⁷⁸³.

De hecho, los calificamos de sobrenaturales desde la perspectiva actual, aunque desde la del hermetismo propiamente no existe nada sobrenatural: lo pneumático es tan natural como lo físico, sólo que desde una corporalidad más sutil; la realidad es una unidad en la que se detectan varios grados de densidad, de lo evanescente hasta la roca más sólida.

En *Amor che move il Sole et l'altre Stelle*, la pintora surrealista Leonora Carrington toma el título del Paraíso de la *Divina comedia* de Dante. Celebra el nacimiento de su hijo con una obra plagada de referencias ocultistas: el descenso del alma a la carne, la carroza que lleva al mundo⁷⁸⁴, los seres feéricos o el pez atrapado en la naturaleza doble del andrógino, con la representación clásica alquímica de una cabeza coronada por un sol y otra por una luna. El amor liga lo que el proceso cósmico de disgregación ha separado, y es fundamento tanto de la práctica mágica como del propio universo vivo.

⁷⁸³ Artaud, 1981 [1934], pp. 50-51.

⁷⁸⁴ Chadwick, 1994, p. 20.



L. Carrington, *Amor che move il Sole et l'altre Stelle*, 1946

5.2 La cosmovisión mágica. 5.2.5 El objeto de arte como talismán que condensa la energía.

¿Y cuál es el papel del arte en el esquema hermético y del pensamiento mágico? No puede ser más importante. En la noción de una energía primordial que lo recorre todo hay algunos objetos que permiten canalizarla y proyectarla, entre ellos ciertas obras de arte. En general, el tipo de artistas y de obras que conciernen a la tesis considera la pieza de arte concebida como algo, de nuevo, sagrado, un talismán que *«have something of the solemn function of the templum»*⁷⁸⁵. Toda obra puede tener esa connotación sagrada de templo o santuario, no únicamente en su sentido estricto arquitectónico.

Tanto en la hermética, como en el esoterismo en general, la teoría filosófica viene acompañada a menudo por unas formas rituales que permiten hacer realidad efectiva dicha teoría, unas técnicas ya sean verbales, visuales, aromáticas, tangibles, o la combinación de varias de ellas para obtener un fin mediante lo sensible⁷⁸⁶. También el antropólogo Victor Turner profundiza en el vínculo entre las ideas artísticas y su plasmación sensible. La orquestación de acciones simbólicas a las que un ritual apela concierne también a los sentidos, y puede afectar a lo visual, lo olfativo, lo auditivo...⁷⁸⁷ Por tanto, se dirige a lo sensible, entramos ya en lo artístico —a buena parte al menos, aunque quedarían excluidas corrientes contemporáneas como parte del conceptual.

⁷⁸⁵ Arasse, 2001, p. 303. Traducción propia: «que tiene algo de la solemne función del templo».

⁷⁸⁶ William C. Grese, «Magic in Hellenistic Hermeticism», en Merkel y Debus, 1988, pp. 45-58, p. 54.

⁷⁸⁷ Turner, 1982, pp. 109-110.

La idea de técnica se halla en la raíz tanto del arte como de la magia —o de la astrología o la alquimia, según se detallará en los dos capítulos siguientes—, en los que, por mucho que extrañe desde unos parámetros posilustrados, se conjuga el conocimiento puro con el dominio de una praxis que ha de permitir manejarse más adecuadamente por la realidad.

En el *Corpus hermeticum* se señala el papel del arte en la magia, en el que establece una relación entre energías y arte. Añade a un fragmento que hemos ya citado al principio de este capítulo, al referirnos a las energías, aunque ahora lo reproduciremos en otra traducción: «Las energías obran por medio del cosmos, influyendo sobre el hombre a través de sus rayos físicos; las fuerzas cósmicas, por su parte, actúan por medio de los elementos y los hombres, en fin, a través del arte y la ciencia»⁷⁸⁸. Su equiparación con el arte, pues, no resulta extraña al pensamiento mágico. Incluso en su lado perverso: el manejo de las energías fue considerada durante siglos en Europa como el arte abominable.

Sobre los objetos mágicos, los actos de esa práctica pueden realizarse a partir de recursos secundarios intercambiables, como los talismanes, la música, los sortilegios. Las imágenes pueden incorporarse en algunos de esos objetos como mediador del *pneuma*, expresado gracias a ellas. Burckhardt hace derivar la palabra de *thelesma*, similar a «maravilla», símbolo en el que se ha infundido la potencia del arquetipo⁷⁸⁹. Como ya vimos, el lenguaje de la imaginación con sus imágenes modifica por ellas la energía, fundamento del pensamiento mágico; para manejar dichas energías se crean unas imágenes con las figuras deseadas o las que han de servir para que el ritual se lleve a cabo.

D. P. Walker, uno de los más célebres estudiosos académicos de la magia, relacionado con el instituto Warburg, defiende que el pensamiento mágico de la tradición hermético-neoplatónica se rige por un manejo de las energías por los influjos. Propone un esquema, según el cual se puede mover eso a través del poder imaginativo, con cuatro aplicaciones: el poder de las imágenes, con las artes visuales que crean talismanes; el mundo del verbo, con la oratoria y la poesía, con los que pensar en hechizos; en la música, con sonidos y canciones para guiar las energías, o el poder de las cosas, para dominar las fuerzas ocultas del mundo elemental⁷⁹⁰.

Más o menos eso defendía Ficino; para el pensador renacentista, justificado por las correspondencias, diversos objetos y materiales pueden atraer unas energías u otras. De

⁷⁸⁸ *Corpus hermeticum* X, 22, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 173.

⁷⁸⁹ Burckhardt, 1994 [1960], p. 190. La abadía-comuna que fundó Crowley se llamó Thelema.

⁷⁹⁰ Walker, 2003 [1958], pp. 75-84. No estoy seguro de si lo que he traducido por el poder de las cosas es acertado o no. Walker escribe en latín *vis rerum*, lo que podría ser igualmente el poder de la creación.

hecho, para el filósofo el poder del objeto deviene más por el material que por las intervenciones humanas realizadas por el mago. Ficino le otorgaba mucho más valor a la sustancia de la que fuera hecho, algo en lo que Paracelso coincidía⁷⁹¹. Sostiene Ficino por ejemplo que si un anillo tiene poder: «opino que lo obtiene del cielo no tanto por medio de la figura, sino porque ha sido fabricado con aquellas materias, de aquel modo y en aquel tiempo»⁷⁹². En este sentido, el pensador del siglo XVI prefería la durabilidad de los metales para fijar imágenes antes que la caducidad de la madera⁷⁹³. El poder convocado en el objeto, eso sí, resulta luego animado por el mago. Esos objetos lo capacitan a controlar grandes cantidades de fuerza sutil. En muchos artistas o comitentes proclives a lo hermético, además de disfrutar con el placer estético obtenido con la obra, se trataba de buscar que provocase una alteración energética, desencadenase una operación mágica al ser un talismán.

Pese a la importancia de la materia, no puede desestimarse la fuerza contenida en las imágenes, las cuales poseen un uso mágico de primer orden para buena parte de los teóricos, que incluso puede sanar (o enfermar); ya el gran médico de la cultura musulmana en sus primeros siglos, Avicena, recalca el poder curativo que podían tener palabras y símbolos⁷⁹⁴. Pocas escuelas de pensamiento les han otorgado tanta relevancia; gracias a ambos, como a las imágenes, se pueden construir vehículos para plasmar ideas y para esparcirlos. Como ya vimos, la lengua de figuras, emblemas, jeroglíficos... permitía a hermético-neoplatónicos comunicarse superando las limitaciones idiomáticas y sin ser entendidos por profanos, pese a dejar toda la información a la vista, compartida pero cifrada.

La calidad meramente artística de las imágenes creadas para talismanes y otros objetos mágicos al principio carecía de importancia, aunque poco a poco el sentido estético de la obra fue ganando terreno a su fuerza mágica, aunque en bastantes etapas históricas ambos se han mantenido. Pese a esta modificación del sentido inicial, para ciertos autores el objeto artístico sigue preñado de fuerzas mágicas o de procesos alquímicos, incluso en el arte contemporáneo.

Por ejemplo, los grandes programas mitológicos no solo tenían una función estética o intelectual; dentro de una cosmovisión mágica las obras tienen un efecto suprasensible en

⁷⁹¹ Ficino, 2006 [1489], p. 142. Fuente secundaria: Forshaw, 2015, p. 358, n. 2, 367, 369.

⁷⁹² Ficino, 2006 [1489], p. 129.

⁷⁹³ Ficino, 2006 [1489], pp. 123-124.

⁷⁹⁴ Garin, 1981 [1967], p. 212.

las comunidades en que han sido pintadas. En el Renacimiento, o igualmente en el Barroco, solo se necesitaba un director de programas habilidoso que supiera qué teclas mágicas debían ser tocadas en el programa pictórico. Se recuperaron los viejos nombres, poderes e iconografía de las religiones del *pagus*, lo rural, más cercano a la idea de fuerzas originarias —arquetipos, los llamaríamos ahora—, en unas obras que mezclaban el paganismo griego, celta o nórdico con ritos y concepciones diferentes, además de con el cristianismo, por supuesto⁷⁹⁵. El trabajo de Rubens para el palacio del Luxemburgo en París, con Maria de Médici como comitente, sobresale como uno de los ejemplos más destacados de esa evolución, en la que se fusionan desde el sentido mágico primordial a una complejísima amalgama de sentidos mágicos, conceptuales, biográficos, geopolíticos, religiosos, estéticos, etc.



P.P. Rubens, *El nacimiento de la princesa en Florencia*, el 26 de abril de 1573, 1622-25

El signo mágico del objeto talismán tiene la capacidad de modificar, atesora el poder para tirar de los hilos del universo basado en una red de correspondencias, sustentada en

⁷⁹⁵ Sobre la teoría cristiana del talismán, aunque acarrió sus críticas durante siglos —sin entender como tales la imagería cristiana o las reliquias, por supuesto—, a partir de Santo Tomás de Aquino el ataque se matizó: existía una diferencia entre el talismán y el amuleto: el primero tenía signos lingüísticos inscritos y, por tanto, era un condenable intento de comunicación con los demonios; en cambio, el segundo, sin ellos, utilizaba solamente causas naturales, por lo que resultaba aceptable): recogido en Hanegraaff, 2016 [2013], p. 77.

simpatías y antipatías; de acuerdo con el marco astrológico hermético-neoplatónico, para controlar dichos hilos, el talismán debe ser creado en una determinada constelación de los astros⁷⁹⁶, la que resulte más útil a su propósito. Los talismanes sirven para encapsular la luz en el objeto, cristal, metal, dibujo, en la superficie que sea, para luego dirigir su fuerza.

Las obras pueden estar impregnadas de fuerzas varias, de naturaleza diversa, con varios grados de densidad y efecto; muchas de las composiciones o de los grandes ciclos de los siglos XV, XVI y XVII se concibieron como grandes dinamizadores con los que fortalecer a ciudades o clientes, en un código cifrado, el del símbolo y la alegoría. Sobre la relación estrechísima entre magia y Renacimiento se aportarán algunos puntos un poco más adelante.

Algún tipo de objetos dentro de este horizonte cultural tiene por meta, no sólo canalizar energías cósmicas, sino comunicar con seres de otras dimensiones o con muertos:

A diferencia de las *cosas*, estos objetos portadores de significado o *semiósforos* (como han sido definidos) tienen la prerrogativa de poner en comunicación lo visible con lo invisible, es decir, con acontecimientos o personas alejados en el espacio o en el tiempo, e incluso con seres situados fuera de ambos: muertos, antepasados, divinidades. La capacidad de sobrepasar el ámbito de la experiencia sensible inmediata es, por lo demás, el rasgo que distingue al lenguaje, y más en general a la cultura humana. Ésta nace de la elaboración de la ausencia⁷⁹⁷.

Como en los emblemas de *La fuga de Atalanta*, (por ejemplo [el 29](#)), un talismán puede sumar varios lenguajes con fines mágicos: las imágenes alegóricas, los textos aclaratorios o las invocaciones. Incluso algunos no sólo contaban con la fórmula mágica sino que añadían música para incrementar la potencia del conjuro, como los grabados del libro de Maier. La música como gran herramienta para manejar las fuerzas mágicas constituye un motivo recurrente en muchas de las obras de ocultismo renacentista o barroco. Asimismo, en otro ambiente, el tambor del chamán que, con su ritmo hipnótico, le sirve para acceder al Otro Mundo. Sobre la música, Bruno se interesó mucho por ella, ya que en su opinión ciertos tipos de daimones se sienten atraídos por unas melodías y armonías u otras⁷⁹⁸.

⁷⁹⁶ Burckhardt, 1994 [1960], p. 190.

⁷⁹⁷ Ginzburg, 2003 [1989], p. 562.

⁷⁹⁸ Bruno, 2007, pp. 287-290. Quizá tomó la idea de Ficino (Ficino, 2006 [1489], p. 149), y por este de la tradición pitagórica y neoplatónica.

Tanto o más importante puede ser aquello que se dirige a otro sentido: el olfato. En los rituales de la Tardo Antigüedad se tenían que cuidar sobre todo lo concerniente a ese sentido, ya que al menos en el mundo grecorromano y judío se creía que ángeles, daimones y demonios se alimentaban por las fragancias y pestes, una idea que se mantiene en el pensamiento mágico de ese contexto, y que incluso se prolonga hasta cristianos como Orígenes⁷⁹⁹. Sentido crucial para los espíritus pero también para los seres humanos: de acuerdo con Ficino, igual que los sabores agradables alimentan al cuerpo, «así debéis pensar que ocurrirá con los olores en lo que respecta al espíritu»⁸⁰⁰.

De hecho, además de los talismanes, cualquier objeto puede admitir un uso mágico, aunque cambiando su condición de cosa a talismán. Distribuida por culturas de toda la Tierra, esa idea se aplica igualmente a los diversos utensilios con una aplicación técnica, herramientas, instrumentos de cocina, los aparejos de las faenas agrícolas, las armas. «La actividad desempeñada mediante tales utensilios e instrumentos requiere de ciertas ayudas y estímulos mágicos, sin los cuales no puede tener éxito completo»⁸⁰¹.

Incluso partes del cuerpo humano pueden servir como ancla de fuerza mágica o incluso como talismán para influir en el *pneuma*: «Hasta la saliva, los excrementos, las uñas o los cabellos cortados de un hombre son y siguen siendo en este sentido portadores de alma y de vida»⁸⁰². Se trata de aquel tipo de magia denominada por contacto o contagio, según la cual aquello que en algún momento estuvo en contacto con algo, mantiene una relación con ese algo y puede, por tanto, modificar su energía⁸⁰³.

En la conciencia mágica el nombre, la imagen, la sombra o un residuo corporal pueden equipararse a la persona; no es que sean atributos, representaciones o partes de ella, no: se trata de que comparten identidad esencial: son la cosa. Sobre esta intuición del pensamiento mágico se explica la idea de influir a distancia sobre otra persona. Una forma de pensar en los objetos muy diferente respecto al marco positivista pero también al wittgensteiniano. El dato relevante de los objetos mágicos radica en la cantidad de

⁷⁹⁹ Janowitz, 2002, pp. 99-101.

⁸⁰⁰ Ficino, 2006 [1489], p. 82.

⁸⁰¹ Cassirer, 1971 [1964], p. 264.

⁸⁰² Cassirer, 1971 [1964], p. 202.

⁸⁰³ Kottak, 2007 [2004], p. 210; Joaquín González Echegaray, «La interpretación mágica del arte paleolítico», en Lasheras Corruchaga y González Echegaray, 2005, pp. 229-246, pp. 230-231. Este tipo también se cuenta entre los definidos por Bruno, en el que se utilizan partes físicas de la persona —como excrementos o uñas—, o que ha dejado —caso de las huellas de los pies—, para manipularla con encantamientos. Como otros, este tipo de magia puede servir con fines perversos o como medicina para sanar: Bruno, 1998, p. 106.

pneuma que atesoran: «Los talismanes son imágenes diseñadas según determinadas reglas mágicas y astrales, y por ello impregnadas del *spiritus mundi*»⁸⁰⁴.

Cuando los magos preparan los talismanes e insertan imágenes, aplican unos criterios que sobrepasan lo alegórico, un uso incardinado en la teoría del alma del mundo y de las correspondencias por simpatía y semejanza. Ambas teorías, del *spiritus mundi* y de las correspondencias, permiten justificar conceptualmente un universo regido por leyes mágicas, les dan sustento ontológico, dentro del marco conceptual hermético-neoplatónico. Para que funcione un talismán en ese horizonte se hace imprescindible basarse en un cosmos regido por la ley de las correspondencias y un alma universal; por ellos, se establece «una “*simpatheia*” natural que enlaza la imagen con su original»⁸⁰⁵ al preparar los talismanes.

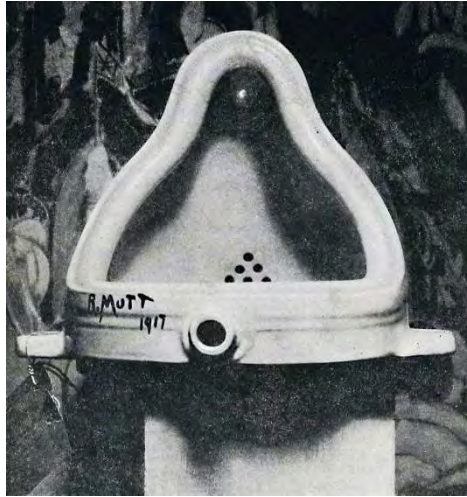
Entre los grimorios o libros de magia que se dedican a esta cuestión, podemos citar uno de los ya comentados, el *Picatrix*, en cuyo capítulo quinto del primer tratado se reúnen consejos sobre cómo elaborar talismanes para obtener diversos efectos⁸⁰⁶. Probablemente sea la elaboración de talismanes a lo que se le dedique más atención el *Picatrix*, con complejísima explicaciones sobre cómo crearlos. Ficino se inspiró grandemente en esta obra.

Todo ello manifiesta una derivada en el mundo contemporáneo con un sistema, el capitalista, fundado en la fascinación por los objetos, una apetencia de ellos que necesita alimentar para mantener engrasados los mecanismos económicos. Los dadaístas y surrealista ya parodiaron esa fascinación, trasladada al mundo del arte. Sus objetos que significan pero sin cualidad funcional reflejan la fascinación creciente por el objeto en la sociedad de masas, en la que cada objeto fabricado puede devenir un talismán, aunque sea por el breve tiempo en que es ilusionadamente adquirido.

⁸⁰⁴ Gómez de Liaño, 1992, p. 325. Sobre la idea de que el alma de una persona reside en su imagen, por lo que deteriorarla equivale a dañar a la persona: Kris y Kurz, 2010 [1979], pp. 70-72. La pervivencia de la idea de que la imagen contiene la esencia de la persona constituye uno de los temas principales del ensayo sobre la naturaleza del artista de Kris y Kurz. El objeto comparte identidad parcial o total con lo representado, de manera que representando se accede a una dimensión de aquello: Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 172.

⁸⁰⁵ Vinatea Serrano, 2005, p. 118, n. 217.

⁸⁰⁶ *Picatrix* 1, 5, en Abul-Casim Maslama Ben Ahmad, 1982, pp. 53-68.



Atribuido a M. Duchamp, *La fuente*, 1917

El fetichismo de los objetos ofrece derivadas económicas y sociológicas, señaladas ya por Marx con su fetichismo de la mercancía. El capitalismo y sus medios de reproducción, lejos de acabar con el aura como vaticinara Benjamin, han servido para crear nuevas improntas de ella en los objetos y multiplicarlos de una forma masiva⁸⁰⁷, con productos tecnológicos como la televisión, el ordenador o los teléfonos inteligentes; o la publicidad, ese gran demiurgo aurático; cada anuncio pasa a ser como muecines cantando su gloria y distribuyendo su poder fantasmático.

La vitalidad lunática de los objetos en los cortos de Svankmajer, como en *Food (Jidlo)*, (1992) muestra de forma extravagante cómo sería el mundo dominado por la imaginación y con el alma de los objetos bien presente⁸⁰⁸. El cineasta poco menos que convierte en cortometrajes lo que Baudrillard llamó el *sistema de los objetos* del tardocapitalismo; apuntó a la necesidad de conciliar el dominio del deseo y de lo posible, con el de transformar lo real al utilizar los anteriores, mediante un contrato concretado en el fetiche, expresión del deseo, investido por la imaginación y en el que se concentra la máxima cantidad de lo posible. En el fetiche se subjetiva el deseo imaginativo, que se torna concreción objetual⁸⁰⁹. Los cortos de Svankmajer plasman ese planteamiento tan imaginativo y hermético.

5.2 La cosmovisión mágica. 5.2.6 Coda: y el hermetismo tuvo un hijo y se le llamó Renacimiento

⁸⁰⁷ Como bien apuntara ya Manuel Delgado: Delgado, 1992, p. 85 y ss.

⁸⁰⁸ http://www.dailymotion.com/video/x23oru_jidlo-aka-food-jan-svankmajer-1992_fun [última consulta 16-02-18].

⁸⁰⁹ Lepetit, 2014 [2012], p. 274.

Como ya se ha apuntado, el gran momento de la corriente hermética se produjo durante los años de esplendor del humanismo renacentista, a cuyas ideas sobre la magia se ciñe básicamente el capítulo y la tesis, pese a algunas otras incursiones al chamanismo, a Oriente o a la teosofía. Muchos de los grandes nombres que obraron la ruptura renacentista a partir de su concepción de la Antigüedad pueden considerarse herméticos, un grupo encabezado por Ficino y con Giordano Bruno en la cola, en cuya comitiva también se encuentran Pico della Mirandola, Cornelio Agrippa o Philipus Theophrastus Bombastus Paracelso. Este apartado resume lo ya expuesto sobre el hermetismo en el Renacimiento, para recordar en qué sentido es importante el pensamiento mágico en ese periodo histórico.

Por aquella época el mago creció en prestigio. El cambio de estatus de un Ficino, un Pico, un Dee o un Bruno fue parejo al del artista y su posición en la sociedad renacentista. Del artesano con oficio o el nigromante vendiente pócimas se pasa al artista intelectual o al mago filósofo, como Miguel Ángel, Leonardo, Ficino o Agrippa. El arte del renacimiento en su vertiente neoplatónica conectaba ambas áreas del conocimiento⁸¹⁰. Ello no implica necesariamente un cambio profundo en el uso de fuentes, ya que algunas ya se habían utilizado habitualmente en el medievo, como el *Picatrix* hermético-musulmán, el *Asclepius* hermético o el *De architectura* de Vitruvio —si bien recibió mucha más atención en el Renacimiento.

El Renacimiento estético y teórico se nutrió del mundo clásico pagano del Mediterráneo, tanto en los misterios intuidos de Egipto, como en los éxtasis de las celebraciones dionisiacas griegas o del espíritu sincrético de Roma y de la Tardo Antigüedad. En el paradigma hermético, que aprueba la idea de una filosofía perenne o en el sincretismo de la India, se valoran todas las teorías, esfuerzos más o menos convergentes de traducir lo real. El pensamiento renacentista: «generó un espíritu sincrético y altamente desarrollado en un eclecticismo general que respiran los pensadores del momento»⁸¹¹, en palabras de Salvio Turró.

Se creía que la sabiduría podía encontrarse en las obras de la Antigüedad en mayor grado que en su presente, con una concepción de la historia como un ciclo de energía declinante. La *prisca teología*, con su «retorno a la fuente original del conocimiento de la

⁸¹⁰ Arola, 2008, p. 83.

⁸¹¹ Turró, 1985, p. 123.

primera Edad de Oro de la humanidad»⁸¹², se muestra en religiones y grupos religiosos, aunque no en el mismo grado. El hermetismo renacentista tenía el convencimiento de estar bebiendo de una línea de sapiencia iniciada por Hermes y en la que podían contarse sabios y profetas como Moisés⁸¹³, Orfeo, Pitágoras, Platón o Plotino.

El Renacimiento se nutrió de retortas y laboratorios frecuentemente clandestinos, de nuevas teologías enfrentadas a sus predecesoras, de teoría artística digna del tratado matemático, pero también y sobre todo de un retorno de lo pagano mezclado con el cristianismo a partir del cual brotará la estética renacentista. Los magos, que nunca se habían ido del todo, tienen voz en el discurso cultural del periodo, tanto en su vertiente de la magia popular, como en la, no olvidemos, más culta del humanismo —Ficino, Paracelso o Bruno son hechiceros al tiempo que filósofos⁸¹⁴.

En la Tardo Antigüedad ya había sucedido una unión en la *Hermetica*: no solo existían los textos de la hermética filosófica y su pedigrí intelectual. La inclusión de una vertiente de hechicería aportó una serie de textos populares en el que se recopilaban encantamientos diversos. También ellos adquirieron un rol social relevante. Los textos de hermetismo popular, de magia, alquimia y astrología son la clave metodológica para la exégesis de los textos del hermetismo filosófico, o al menos así lo estima Festugière⁸¹⁵.

Sobre todo la magia popular fue la que recibió los principales ataques de los detractores. Frente a las teorías herméticas de la posibilidad infinita se postularon las diversas corrientes cristianas, quienes alertaban contra las peligrosas inspiraciones diabólicas de los paganos; igualmente ya en el siglo XVI se detectan posturas más racionalistas hacia lo mágico, que anuncian la mentalidad científica, escéptica hacia la gnoseología de la posibilidad, defensora del acontecimiento positivo; ya entonces hay algunas críticas que consideraban a la magia como una pantomima sustentada en la credulidad combinada con el fraude.

Para concluir esta suma de la cosmovisión mágica renacentista, puede servir el esquema propuesto por Agrippa, quien, de hecho, en sus tres tipos de magia ya propuso una suma del planteamiento hermético. Agrippa proponía, entre otras, una magia de tipo ceremonial, para influir o captar las influencias del mundo inteligible; para él, consiste en el conocimiento de las cosas ocultas, combinando las cosas inferiores con las cualidades

⁸¹² Fundación Rosacruz, 2004, p. 74.

⁸¹³ Uno de los errores de Ficino fue creer que el autor mítico del *Corpus*, Hermes Trismegisto, había sido coetáneo de Moisés.

⁸¹⁴ Como indica Ted Anton, distinguir en ellos ambas facetas resulta equívoco: Anton, 2000 [1996], p. 87.

⁸¹⁵ Recogido en Renau Nebot, 1999, p. 20.

de las superiores, de manera que en su concepción de la magia se une el conocimiento y manejo de las fuerzas de los tres mundos: elemental, celeste e inteligible, que se corresponde a los saberes de la física, matemáticas y teología, reunidos en la magia⁸¹⁶. El esquema tripartido que propone Agrippa lleva de lo sensible a la magia celeste, y de esta a la supracelestial, según una cosmología de raíz claramente neoplatónica; el primer está por encima del celestial y repercute en él mediante los ángeles; luego, el mundo celestial afecta al elemental de animales, plantas y metales por los astros, en un progresivo descenso de la energía.

5.3. *La primavera* como talismán y como unión de imagen alegórica y simbólica

Como resumen de lo que se ha pretendido explicar en estos apartados y capítulo, expondremos algunas características de una obra que concentra muchas de las valencias analizadas: *La primavera*, pintada por Sandro Botticelli. Se trata de una de las piezas más comentadas en la historia del arte, con especial ahínco entre los iconologistas, ya desde el fundador Aby Warburg, pasando por Edgar Wind, Francis Yates o por Ernst Gombrich.

En este apartado no se trata de ofrecer una nueva perspectiva sino de resumir lo que se sabe o lo que se adivina de ella, uniendo los conocimientos extraídos de las fuentes bibliográficas a las materias de interés para esta tesis como una teoría de la imagen sagrada, sobre todo de aquella con gran densidad alegórica y simbólica, o el uso de las obras artísticas a modo de talismanes..

En él, esperamos que se comprobará que puede aunarse un tratamiento de la faceta sensible sugerente, casi sensual, con unas referencias intelectuales complejas y de gran sofisticación, más una voluntad mágica, faceta esta que, sorprendentemente, en general es mencionada casi por encima por buena parte de los historiadores del arte que se han ocupado de ella, como si no fuera crucial para entender el cuadro.

La recepción de esta obra —y otras similares del renacimiento o barroco— entre el público general, no informado en el presente es puramente formal, directa,

⁸¹⁶ *Magia natural* II, Agrippa, 1992 [1531], pp. 43-46. Agrippa utiliza los términos ciencia y filosofía para referirse a ella, y puede dividirse como cualquier ciencia en las áreas de física, matemática y teología, tres aspectos imprescindibles en los que se tiene que ser experto para poder valorar una operación como mágica. Y eso que cuando se desencadenó la caza de brujas en el XVII Agrippa se convirtió en sinónimo de hechicero que se apoyaba en los demonios para obrar sus prodigios: Arola, 2002, p. 95. Pese a ello, o quizá debido a ello, se convirtió en un referente. A él llegan a elogiarlo personas en principio tan alejadas de su herencia como Max Ernst, quien dijo que se trataba de un mago espléndido, mientras que Breton lo calificó de archi-hechicero: Warlick, 2001, p. 14. En cambio, la magia natural de Ficino busca influir en el reino elemental: Harpur, 2006 [2002], p. 195.

fenomenológico, basada en aquello que se ve desde un criterio que podríamos denominar óptico de lo captado por la vista, cuando en realidad la obra tiene un nivel de profundidad conceptual enorme; combina la imagen alegórica con la simbólica y la enigmática, con niveles de comprensión originaria que, aventuramos, difícilmente serán revelados en toda su extensión. Del cuadro emana un sentimiento, una ligereza, que está lejos de ser verdadero en cuanto a la profundidad intelectual del mismo⁸¹⁷.

Pero igualmente, la mayor parte de los estudiosos hacen una lectura desenredando la abstrusa madeja de citas a la tradición pagana, a los poemas que aparecen citados visualmente, a las apelaciones dedicadas al destinatario inicial del lienzo; no obstante, la mayoría apenas mencionan la condición de gran talismán del cuadro, que no solo pretendía estimular la reflexión de su destinatario, sino invitarlo a una meditación y activar unas energías vinculadas al tema de la obra y a su tratamiento bello.



S. Botticelli, *La primavera*, 1480 aprox.

Aparentemente *La primavera* resulta una alegoría de esa estación, aunque la ambigüedad y la profundidad plasmada la acercan más al cuadro simbólico, de gran complejidad y densificación de sentidos. La obra es «una pintura intelectual en alto grado,

⁸¹⁷ Wind, 1972 [1968], p. 126.

situada en los límites de lo que es capaz de soportar intelectualmente la forma pictórica»⁸¹⁸.

Pertenece a los primeros cuadros de gran formato con representaciones de dioses paganos, efectuados en una época en la que se estaba perdiendo el temor a ello por las represalias; aunque en este sentido resulta aún más revolucionario *El nacimiento de Venus*, ya que la representación femenina se muestra desnuda e igualmente en gran tamaño.

Nueve personajes se hallan en un bosque de naranjos, escenario natural en el que se distribuyen nueve figuras de dioses y de personajes mitológicos. Servirá como primera nota de la extraordinaria riqueza simbólica de la obra, puesto que para Bredekamp aparecen naranjas en lugar de manzanas debido a la conexión de la obra con los Médici, dado que en latín a la fruta se la llamaba *mala medica*, y por esa razón las habían adoptado en su arsenal heráldico⁸¹⁹, y eso que habría sido más lógico servirse de las manzanas, dado el tema y los personajes, ya que podían asociarse evidentemente a Venus —la elección de la más bella—, pero también a las tres Gracias —para subordinarlas a Venus— o con el paraíso terrenal, no en sentido bíblico sino como frutos del jardín de las Hespérides.

Pero las naranjas no constituyen el único elemento de finura en las alusiones asociadas a la vegetación de la obra. De cada árbol penden naranjas, excepto de los de la zona más a la diestra, donde empieza pues la acción, sector en el que se ven laureles. Según Bredekamp, se trata de una cita al comitente del cuadro, Lorenzo di Pierfrancesco, líder de la rama joven de los Medici, quien incluso partiría a un exilio temporal, enfrentado a la otra rama de la familia⁸²⁰; en general la obra se considera dedicada a ese Medici.

En latín Lorenzo (*Laurentius*), se asemeja a laurel (*laurus*). Un árbol que siempre verdea, promesa de fuerza perenne para Lorenzo. La referencia al laurel también aparece en la empuñadura de la espada de Mercurio, donde aparece igualmente la flor de lis, de nuevo una referencia directa a Lorenzo de Pierfrancesco, según Bredekamp. Otra cuestión que destacar del boscoso escenario se encuentra en el suelo, donde hay esparcidas una infinidad de flores diferentes, retratadas de forma verista; se trata de unos tipos que florecen en la primavera florentina⁸²¹.

⁸¹⁸ Bredekamp, 1995 [1988], p. 8.

⁸¹⁹ Bredekamp, 1995 [1988], p. 53.

⁸²⁰ Bredekamp, 1995 [1988], pp. 5-8.

⁸²¹ Sobre el laurel y Lorenzo, Bredekamp, 1995 [1988], p. 41; sobre la empuñadura, *Ibid.*, pp. 52-53; sobre los tipos de flores, *Ibid.*, pp. 29-35.

Un aspecto crucial y en el que coinciden la mayoría de los hermeneutas es que el cuadro debe ser leído secuencialmente de derecha a izquierda, del céfiro a Hermes. Según Bredekamp, el orden de las figuras, con una infrecuente lectura de derecha a izquierda — poco habitual al menos en las culturas europeas—, se explicaría en que iba al lado de la Minerva y centauro del mismo Botticelli, de ejecución previa; ese factor habría determinado su lectura a la inversa de lo convencional en Europa, la lectura de izquierda a derecha, derivada de la forma de plantear la escritura en las lenguas europeas⁸²², que condicionan la mirada de un espectador de ese continente, quien aplicará de manera automática ese orden al mirarla.

El primer grupo de personajes, ordenados en la lectura de derecha a izquierda, son Céfito y Cloris. Céfito, el viento de la primavera, persigue a Cloris, la ninfa de la Tierra. Cloris se transforma en Flora cuando la toca el Céfito. «*Chloris eram quae Flora vocer*», lo que Wind —y su traductor al castellano— convierte en «Yo era Cloros, yo que ahora me llamo Flora». Si estas tres figuras estuvieran en una partitura, serían las que dieran la clave para la interpretación. De hecho, cierta medida, el cuadro es una partitura incluso en su disposición y su panorámica fuertemente horizontal.

Marcando el eje vertical del cuadro se hallan las divinidades reinantes en el conjunto, Venus y Cupido, en dos posturas que contrastan dentro de la misma acción: Venus inmóvil y majestuosa, Cupido agitado disparando flechas; ambos reparten los sentimientos pasionales; entre Venus y Cupido existe más o menos la misma relación que entre la Trimurti hindú —Brahma, Vishnu y Shiva— y sus *shaktis*, sus mujeres, traslaciones a la acción de su poder. Con todo, en este caso la relación es a la inversa que en el ejemplo hindú: pasiva como una reina, Afrodita —el poder de la montaña—, mientras que Cupido es activo como un torbellino. Cupido es la manifestación del poder de Venus, el amor que mueve el sol y las estrellas en el verso de Dante, según se vio unas páginas atrás. La combinación aporta una mezcla de pasión y moderación.

Argumenta Gombrich que el filósofo e ideólogo de la obra Ficino le envió a un adolescente Lorenzo di Pierfrancesco una exhortación en que pensara en Venus, que representaba la Humanitas, la humanidad⁸²³. Además, algunos referentes literarios del *Quattrocento* igualan a la Virgen con Venus y al Paraíso con un jardín de las delicias

⁸²² Bredekamp, 1995 [1988], p. 59.

⁸²³ Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 33.

terrenal⁸²⁴, de manera que la centralidad de Venus en la obra y la representación del lugar no resultan extemporáneos para el bagaje cultural neoplatónico de aquel momento.

El grupo compositivo a la izquierda de Venus representa a las tres Gracias. Edgar Wind sustenta su lectura del cuadro en ellas —Pulchritudo, Castitas y Voluptas— como las que dan el sentido de su interpretación de la obra⁸²⁵. El conjunto aludiría a las tres fases de la dialéctica neoplatónica: *emanatio-conversio-remeatio*, procesión, conversión y retorno⁸²⁶. Para identificar a cada una de las tres Gracias, normalmente los autores se basan en el tipo de vestido y su ondulación, además de en si sus peinados están embellecidos con perlas, ya que dos de ellas lleven perlas en el pelo, no así la que está de espaldas, detalle que se correspondería con la condición de Castidad⁸²⁷. Las Tres Gracias, de acuerdo con Culianu, significarían en astrología el Sol, Venus y Júpiter; sería una manifestación de aspectos alquímicos⁸²⁸.

En el extremo izquierdo de la obra, por tanto en la sección definitiva para su lectura, está dispuesto un Mercurio que disipa las nubes con su caduceo Hermes, fragmento que contiene un sentido metafórico, Hermes como quien aclara las nubes mentales⁸²⁹. Si Afrodita y Eros son lo más importante, al hallarse en el eje del lienzo, Hermes constituye el colofón que ha de cerrar la lectura del conjunto. Por tanto, cabe imaginar un propósito vinculado al conocimiento de Hermes en el renacimiento florentino. ¿A qué se podría aludir con ello en la Florencia de finales del siglo XV? Si volvemos al principio de la tesis, por entonces Hermes despertaría asociaciones con lo hermético y con Ficino, por entonces el pensador clave en la ciudad y el texto de moda en su entorno cultural.

En general, se ha entendido neoplatónica y herméticamente *La primavera*, dentro del horizonte cultural tantas veces referenciado aquí. Ficino dominaba por entonces el ambiente intelectual florentino. Desgraciadamente no se puede saber, al menos por el momento, si algún humanista cercano a Lorenzo di Pierfrancesco o a Botticelli se encargó

⁸²⁴ Gombrich, 2001 [1972, 1984], pp. 62-63.

⁸²⁵ Wind, 1972 [1968], p. 116.

⁸²⁶ Wind, 1972 [1968], p. 126.

⁸²⁷ Bredekamp, 1995 [1988], p. 43.

⁸²⁸ Anton, 2000 [1996], pp. 212-213. Como dato anecdótico, el historiador de las religiones Ioan P. Culianu, exiliado político de la Rumania de Ceaucescu, intentó suicidarse ante la dureza de sus vivencias. Se cortó las venas y perdió el conocimiento. Mientras agonizaba tuvo un sueño en el que una joven rubia le hacía señas en un bosque. Con todo, no murió y tiempo después le pareció que la Venus de *La primavera* guardaba muchas similitudes con la joven de su visión en plena agonía: Anton, 2000 [1996], p. 123-124, 131.

El poder combinado de las tres Gracias o Sol, Júpiter y Venus existe en tres joyas, esmeralda, el zafiro y el rubí, o en las piedras bezoares: Forshaw, 2015, p. 359, 361. Sobre la piedra bezoar: Ficino, 2006 [1489], p. 134.

⁸²⁹ Bredekamp, 1995 [1988], pp. 55-56; Wind, 1972 [1968], p. 123.

de programar lo que aparecería en el cuadro. Lo más probable es que nunca se sepa, afirma Gombrich⁸³⁰.

Pese a ello, ya hemos recalcado la importancia de Ficino en la construcción de un Renacimiento hermético, la gran figura en este sentido junto a Bruno y Pico. Pocas obras evidencian esas corrientes de fondo como esta, de ahí que pueda inferirse cierto papel de Ficino, aunque fuera como influjo dominante en aquel entonces, incluso diseñando su contenido, o quizá como formador o maestro del destinatario de esta, Lorenzo di Pierfrancesco. Sea en cualquiera de los tres roles, *La primavera* representa brillantemente algunas ideas generalizadas por el filósofo.

Edgar Wind propuso que Botticelli creó una lección vital en forma plástica. Según él, se indicaría que la enseñanza llega al ánimo como una pasión —el Céfito que persigue a Clovis—, pero luego debe convertirse en una contemplación hermética⁸³¹. El mundo superior (inteligible y celestial) del que procede el viento, soplo o *pneuma*, es al que se dirige el hermético con la contemplación. Como ya se ha avanzado, en su opinión se expresan los tres pasos de la gnosis de neoplatonismo y hermetismo, procesión, conversión y retorno.

Pese a sus diferencias de criterio con Wind, Gombrich está de acuerdo en esa lectura neoplatónica. Él entendió *La primavera* como una lección moral neoplatónica para el adolescente Lorenzo di Pierfrancesco. Probablemente serviría como desencadenante de una meditación para Lorenzo di Pierfrancesco para, en fórmula de Gombrich, «elevator su mente a las esferas superiores»⁸³². Gombrich recalca la querencia de Ficino por lo visual y su intención de trasladar una lección moral a la imagen de una pintura de grandes dimensiones.

La tesis de Gombrich es que el cuadro se ubicaba en la villa campestre de Castello. Wind también defiende su colocación en la villa de Castello, propiedad de la rama joven de los Médici⁸³³. No obstante, la publicación de dos inventarios de las propiedades de la rama de los Médici de Lorenzo di Pierfrancesco desvelaron que el cuadro estaba ubicado en la planta baja del palacio urbano de dicha familia, al menos en 1499, fecha del inventario.

⁸³⁰ Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 36. El antiguo director del Instituto Warburg también sostiene que el pensamiento de Ficino influyó en las obras mitológicas de Botticelli: Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 76.

⁸³¹ Wind, 1972 [1968], p. 126.

⁸³² Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 45.

⁸³³ Wind, 1972 [1968], p. 115.

Donde estaba colgada la pintura es muy importante. Por ejemplo, lo que se ha ido descubriendo de él, pone de manifiesto que formaba de un conjunto de mobiliario y cuadro; un detalle en apariencia tan banal como el vestuario de Flora, en realidad tiene su sentido en que armonizaba con el tapizado de un sofá, situado al lado del cuadro⁸³⁴. Además, el motivo de las llamas en la clámide de Mercurio se correspondía con dicho tapizado, además de otros muebles de la casa, ya que estaban vinculadas con San Lorenzo, muerto por el fuego en martirio. El fuego era un signo identitario para Lorenzo de Pierfrancesco, quien además del referido sofá tenía muchos otros muebles decorados con ese motivo, además de prendas de su vestuario⁸³⁵.

La mala ubicación inicial imputada por los iconólogos se debe a las indicaciones de Giorgio Vasari. En su época, el cuadro ya se conservaba en la residencia de campo de los Médici en Castello⁸³⁶. En sus vidas Vasari informó que, un cuadro descrito como «una Venus a la que las Gracias adornan de flores, en representación de la Primavera»⁸³⁷, se hallaba en Castello, residencia del duque Cosme, de manera que fueron los comentarios de Vasari en sus *Vidas* los que llevaron a pensar que el cuadro se refería a *La primavera*, debido a su descripción de esta. La información sobre el lugar en el que se había colgado la obra era errónea; debido a ello, Gombrich adelantó en diez años la fecha de la ejecución de la pieza⁸³⁸.

Bredekamp disiente de la adscripción neoplatónica; afirma no encontrar razones para lectura habitual en la escuela iconológica⁸³⁹. En mi opinión se trata de la parte menos convincente de la teoría del historiador alemán, ya que en su explicación pueden verse muchas de las coordenadas neoplatónicas, como la sofisticación simbólica pagana, el cuidado con el que se intenta representar a los cuatro elementos, la lección moral tomada de los mitos, el uso de la imagen como desencadenante de una energía, la centralidad del

⁸³⁴ Bredekamp, 1995 [1988], p. 21.

⁸³⁵ Bredekamp, 1995 [1988], pp. 43-46.

⁸³⁶ Bredekamp, 1995 [1988], p. 17.

⁸³⁷ Vasari, 2002 [1550, 1568], p. 413.

⁸³⁸ Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 33. La peculiaridad del estilo de Botticelli, con sus asuntos mitológicos y espirituales y sus formas que acentúan idealismo y belleza, comportan que Gombrich, con su estricta y rigurosa mentalidad racionalista —situado en una encrucijada entre Aristóteles y Popper— probablemente no resulte el mejor interpretador posible del pintor, aunque sí que lo es desde luego por su gigantesco bagaje intelectual; pero historiadores más intuitivos en estos temas, y que sumen a ello el mismo conocimiento y dominio de las fuentes, los convertirían en más adecuados, más allá de las enormes y notorias virtudes que atesora Gombrich, maestro de toda una corriente de historiadores, serios, metódicos y poco dados a lo subjetivo o a la interpretación personal que, con todo, resulta a lo que acaba obligando el enigmático estilo de Botticelli.

⁸³⁹ Bredekamp, 1995 [1988], p. 67.

amor, con Eros como fuerza cósmica esencial, la presencia de Mercurio... Muchos de los temas mencionados en la tesis se asoman al cuadro.

Respecto al neoplatonismo de la obra, parecen más satisfactorias las explicaciones de Wind, de Gombrich y de Yates. Por ejemplo, el sector celeste del cuadro, en la forma de Céfito, Cupido y Mercurio, realmente da la impresión de ilustrar las tres fases neoplatónicas, con el descenso, la transformación y el ascenso de nuevo. Ello no es óbice para negar la pertinencia de las citas a Lucrecio que acertadamente Bredekamp ve en el cuadro.

De hecho, aunque Ficino admiró enormemente a los neoplatónicos, también siguió al singular Lucrecio, sobre todo en su juventud; incluso le remitió una carta al propio Poliziano defendiendo al pensador⁸⁴⁰, aunque más tarde quemara sus papeles referidos al autor de *De rerum natura*. Igualmente, según Gómez de Liaño, también Giordano Bruno manifiesta deuda intelectual hacia Lucrecio y los epicúreos⁸⁴¹, a pesar de que, de la misma manera que en Ficino, tuviera su deuda principal contraída con los pensadores herméticos y neoplatónicos. Pero eso prueba que podían trazarse esos vínculos entre epicúreos y herméticos en algunas cuestiones. Quizá la admiración de Lucrecio por Empédocles explique algunas conexiones subterráneas entre sus ideas con las del neoplatonismo.

Yates afirma con seguridad que la obra constituye «un producto típico destinado a usos mágicos según la normativa expuesta en dicho texto»⁸⁴², a saber, el *De vita coelitus comparanda* de Ficino. El pensador estaba muy interesado en ofrecer representaciones del universo con fines taumátúrgicos, que atrajeran los influjos favorables astrales — especialmente de Venus, el Sol y de Júpiter—, para evitar con ello a los de Saturno. En esa opinión de Yates, con la que concuerdo, el cuadro se presentaría como un talismán gigantesco con el objetivo de transmitir una energía determinada, en este caso vivificante, una imagen del mundo saludable y que promoviera esa energía.

En los lineamientos ficinianos el espacio se llenaba de fuerzas no físicas que marcaban a la materia; ese influjo conseguía que se aceptaran acontecimientos explicados por lo sobrenatural, por insólito que fuera⁸⁴³. «Toda una arcaica corriente de pensamiento animista, que había sido relegada al ámbito de las habladurías o de lo sobrenatural en el

⁸⁴⁰ Garin, 1981 [1967], pp. 141-142, n.6. De hecho, para Garin Lucrecio sirvió como punto de partida en la cosmovisión de Ficino durante su formación: Garin, 1981 [1967], p. 144.

⁸⁴¹ Recogido en Bruno, 2007, p. 176, n. 22.

⁸⁴² Yates, 1983 [1964], p. 97.

⁸⁴³ Turró, 1985, pp. 113-114.

paradigma aristotélico ortodoxo, encuentra ahora su modo de vertebrarse en el nuevo paradigma renacentista y de fuente de conocimiento»⁸⁴⁴.

Se ha afirmado que los textos de la hermética popular permitían aprender a manejar la energía mediante amuletos u otras técnicas⁸⁴⁵. Pero esas mismas ideas se repiten en los estratos más cultos: en el sistema de Ficino y en el de otros herméticos esas figuras dibujadas servían para influir en el alma; ella puede activar la imaginación para que extienda sus poderes. Es más, los objetos a usar en las prácticas mágicas podían ser dibujados o incluso imaginados.

Dos de los grandes pensadores del renacimiento florentino, Ficino y Pico, ya recalcaron el fuerte vínculo entre magia ceremonial, culto de las divinidades estelares, creación de amuletos y ciencia de las imágenes, aunque ambos pensadores divergieran en su valoración. Los amuletos aplacan o propician porque las fuerzan cósmicas pueden concentrarse en el talismán con la imagen⁸⁴⁶. También Agrippa en su *Filosofía oculta* le otorga al sentido de la vista la preponderancia máxima en estas cuestiones, ya que es a través de los ojos que se transmite el hechizo, comunicando lo que desea el espíritu del hechizador al corazón del hechizado⁸⁴⁷. De acuerdo con los textos herméticos, tanto en su nivel culto como en el popular, los talismanes, la música, los sortilegios y el resto de elementos secundarios activan la energía, manejada por la voluntad del oficiante. Luego la influencia astral transmite la energía condensada para obtener el efecto deseado mediante los elementos secundarios.

De esta manera, y según se ha afirmado, la teoría del talismán resulta básica en la filosofía de estos pensadores, y al tiempo ayuda a comprender algunas de las obras de arte del periodo. Por ejemplo, en opinión de Francis Yates, en el siglo XVI resulta difícil distinguir si las composiciones de la Academia francesa son sortilegios mágicos o el término mágico como adjetivo de valoración artística; en esa época las delimitaciones entre magia, religión y arte resultan difusas⁸⁴⁸.

Los magos herméticos creían que gracias a esos signos e imágenes los seres humanos podían manejar las cosas del mundo y entrar en contacto con lo divino. Las imágenes

⁸⁴⁴ Turró, 1985, p. 113.

⁸⁴⁵ Peter Kingsley, «An Introduction to the Hermetica: Approaching Ancient Esoteric Tradition», en Broek y Heertum (ed.), 2000, pp. 17-40, p. 23.

⁸⁴⁶ Garin, 1981 [1976], p. 72-73.

⁸⁴⁷ *Magia natural* L. Agrippa, 1992 [1531], p. 189. En cuanto a Ficino, y como anécdota, pese a considerar la vista a la manera neoplatónica, como un sentido tan elevado, y pese a su influencia en el arte visual del Renacimiento, carecía según parece en gran medida de sensibilidad visual: Wind, 1972 [1968], p. 127.

⁸⁴⁸ Yates, 1983 [1964], p. 206.

constituyen el paso ineludible para que las ideas en el mundo puedan comunicarse en el plano sensible⁸⁴⁹.

El sistema de hechicería llevado a la práctica por el pensador tenía como uno de sus puntos centrales la creación de talismanes; Ficino fue un gran compositor de fórmulas para crearlos, en los que incluía invocaciones a los planetas o figuras emblemáticas (dioses, sobre todo), o imágenes de animales, plantas, cuya energía era invocada en el objeto mágico, siempre dentro de los parámetros de vinculación basada en las analogías. En su técnica del talismán no se utilizaban únicamente imágenes, ya que podía añadirse música o inciensos. Ficino y otros magos renacentistas consideraban que talismanes y amuletos encerraban «poderes que confieren extrañas y ocultas fuerzas»⁸⁵⁰.

La postura de Yates sobre *La primavera* que no resulta tan plausible quizá sea su interpretación de la figura que sopla como el *spiritus mundi*, el *pneuma*, no tanto por esa figura en concreto, que pudiera ser, sino por la mujer, que se adapta perfectamente al episodio mitológico⁸⁵¹. En cualquier caso, la obra por tanto quería «atraer el espíritu de la estrella Venus y transmitirlo a quienes lleven consigo o contemplen su amorosa imagen»⁸⁵².

Además de las razones de reflexión política o intelectual, *La primavera* de Botticelli también pretendía las energías vitales en Florencia y del destinatario de la obra, Lorenzo di Pierfrancesco, si era él quien dirigía la ciudad, es decir, que fue pensado como cuadro-talismán. Diversos elementos en la tabla botticelliana alegorizan ese buen augurio de reverdecimiento, convertidos en símbolos por la enorme complejidad que resulta de sumar todos ellos: los laureles que metaforizan el nombre del destinatario, las llamas, las naranjas del jardín divino en que se convertirá la urbe, Flora que trae con ella nueva vida, impulsada por Venus y con la belleza decorosa anunciada por las Gracias... La red de metáforas incita a la vitalidad, la generación de nuevos brotes, tanto en la dimensión cósmica de Venus, a la humana de la sociedad florentina, o a la personal de Lorenzo, con el deseo de buena pareja y posteriores partos.

Si Lorenzo di Pierfrancesco dirigía la ciudad, el cuadro prometía una primavera eterna que se extendería en Florencia. La obra prometía que el buen gobierno traería una utopía campestre, irrealizable en sentido literal al pertenecer a los dioses, pero cierta en sentido

⁸⁴⁹ Gómez de Liaño, 1992, p. 239.

⁸⁵⁰ Turró, 1985, p. 134.

⁸⁵¹ Yates, 1983 [1964], p. 97.

⁸⁵² Yates, 1983 [1964], p. 98.

simbólico y necesaria como punto de partida de una meditación humana. *El sueño de Polifilio*, de Colonna, con su reino arcádico, en la Florencia de los Medici. Todo ello queda brillantemente reflejado simbólicamente en la pintura, realizada para meditación de Lorenzo, tanto para que reflexionara, como herramienta de cierta mnemotécnica, y también, por qué no decirlo, para halagar su vanidad⁸⁵³.

Finalizaremos con la reflexión sobre la multivocidad del cuadro, ofrecida por Bredekamp: «*La Primavera* no tolera una definición sumaria, y no hay interpretación que pueda formular la pretensión de haberlo dicho todo»⁸⁵⁴, es decir, que pese a la utilización de imágenes alegóricas, el sentido final de la obra es simbólico.

5.4. Hechicería y sociedades. La persuasión mágica como efecto político

Ya se discurrió brevemente la trascendencia que podía tener la imaginación en términos políticos, aún más, en términos de avance político en un sentido de mejora colectiva —intento evitar la etiqueta izquierda por incómoda y por no caer en esquemas duales—, algo que Marcuse y otros post-marxistas que confluyeron en el mayo del 68 ya tenían claro, cuando propugnaban dar rienda suelta a la imaginación como método de lucha contra el capitalismo —aunque luego, como es sabido, el propio sistema engulló sus peticiones, convirtiendo la imaginación al poder en eslogan publicitario.

Pues bien, también la teoría de la magia posee utilidad política y social, y como ha sucedido con la imaginación, ha sido utilizado generosamente, aunque a menudo de manera metafórica, a veces encubierta incluso, cuando no inconsciente. Dos factores pesan en cada operación arcaica: la mayor o menor credulidad de los participantes y de quienes se obra el prodigio, así como la persuasión que se produzca en sus psiques.

El efecto de persuasión mágico se explica por la seducción en la psique del oficiante y del interesado generados por el acto ritual, las invocaciones, los talismanes... la importancia otorgada a la fe de los participantes sirvió para justificar lo ocurrido en los pases, el ritual, el posible trance... explicados por la credulidad de los participantes para un teórico racionalista, según se constató en aquel fragmento a propósito del chamanismo en la *Enciclopedia* ilustrada.

Sin tal interpretación incrédula racionalista, pero sí siendo consciente de su dimensión persuasiva, Bruno «fue el primero que investigó el concepto de magia hasta sus últimas

⁸⁵³ Bredekamp, 1995 [1988], pp. 55-58.

⁸⁵⁴ Bredekamp, 1995 [1988], p. 90.

consecuencias, considerando esta “ciencia” como un instrumento psicológico infalible para manipular a las masas como se manipula al individuo humano»⁸⁵⁵. Manipular en el sentido de manejar, de organizar las energías, en cualquier sentido, positivo o negativo. La técnica de la filosofía oculta práctica se basa en la persuasión, a cuanta más distancia, mayor poder del taumaturgo.

Culianu continúa con Bruno y su «*De vinculis in genere*», el texto más relacionado el manejo de las energías colectivas, incluso en su sentido actual de manipulación, ya que traza analogías con el capitalismo avanzado: «El mago de *De vinculis* es el prototipo de los sistemas impersonales de los medios de comunicación, de la censura indirecta, de la manipulación global y de los *trusts* que ejercen su control oculto sobre las masas occidentales»⁸⁵⁶.

Con el dominio de las energías cósmicas y de la lengua de la imaginación un mago renacentista podría ser perfectamente un director publicitario, de un medio de comunicación de masas o un dirigente político. No puede extrañar que uno de los principales magos de los últimos siglos, Giordano Bruno pusiera los cimientos del arte de la manipulación de las masas.

Para ese objetivo la sociedad del tardocapitalismo —y también la previa— ha dispuesto del conocimiento generado en la academia, en especial de las ciencias sociales, para conocer mejor a su objeto de estudio. El manipulador de masas, quien vincula a su voluntad la de los demás, tiene que saber exactamente cuáles son las expectativas de la población a la que dirige, para manejarlas en provecho propio, al tiempo que crea ilusiones perfectas⁸⁵⁷. Recursos psico y sociológicos como los test psicotécnicos, las técnicas de marketing, el estudio científico de la publicidad y muchas otras técnicas se alían para favorecer a las modernas versiones técnico-científicas de la magia, aprendices de brujo pero con bata de laboratorio.

Como ya apuntamos referido a la imaginación o al paso de la imagen sagrada simbólica a la publicitaria, en la sociedad mediática las relaciones se convierten en parte del engranaje del espectáculo, que pasa a definir y a modelar no solo la infraestructura social,

⁸⁵⁵ Culianu, 1999 [1984], p. 131.

⁸⁵⁶ Culianu, 1999 [1984], p. 133.

⁸⁵⁷ Ese estudio y el empleo de estrategias se adapta incluso a una dimensión microcósmica: el manejo en el coto cerrado de la academia. El biógrafo de Ioan Culianu señala: «Culianu trataba de poner en práctica en su vida y su carrera un juego maquiavélico similar. Aprendió a citar a la gente adecuada en las notas de sus artículos y a subdividir ideas para multiplicar las publicaciones» Anton, 2000 [1996], pp. 152-153. Incluso envió animales de peluche a un editor a quien intentaba convencer de que lo publicara, a quien, además, escogió como padrino de boda.

con su ideología hegemónica, sino también los ritos cotidianos, la intimidad; en definitiva, aspira a manejar cualquier relación. Las Vegas, Hollywood y Sylicon Valley como horizontes sociales. En el mundo de la sociedad del espectáculo la cotidianidad pasa a concebirse según las pautas de los *reality shows*, excusa para ser celebridad gracias a las redes sociales.

Al criticar al esoterismo Adorno afirma que el retorno al pensamiento mágico durante el capitalismo tardío inscribe las formas capitalistas en ese tipo de pensamiento. El determinismo de los horóscopos equivale al de los grandes organismos con sus dictados a los pueblos, o la numerología a la fascinación fetichista por las estadísticas⁸⁵⁸. Como ya se ha apuntado, frente a numerosos problemas en áreas fundamentales del sistema actual, la respuesta de instituciones políticas, económicas o del sector mediático a menudo podría inscribirse dentro del marco mágico.

En su «Tesis contra el ocultismo», publicadas en *Minima Moralia: reflexiones desde la vida dañada*, de 1949; Adorno reiteró el lugar común de la complicidad entre pensamiento mágico y nacionalsocialismo, relaciones que, siendo parcialmente ciertas, obvian como bien apunta Marco Pasi, que la exposición *Arte degenerado* nazi era precisamente contra ese tipo de arte mágico o primitivista⁸⁵⁹, además de que su propuesta estética oficial tenía más que ver con el clasicismo o con el racionalismo a ultranza, igual que en el realismo socialista soviético; un olvido significativo, sin duda.

Es más, como ya hemos señalado no resulta el nazismo el único ejemplo de afinidad entre política fascista y cosmovisión hermética. De hecho, si hay que ser sincero, muchos dentro del sector del esoterismo igualmente trazan esa relación intensa entre ambos; no obstante, parece más bien que se trata de un fenómeno general. Igual que el mito no puede ser sustituido por el logos, de la misma forma la magia no puede ser ocupada por el racionalismo, puesto que ambos resultan complementarios. De ahí todo el contenido mítico y mágico que subyace en el racionalismo más puro.

Uno de los grandes clásicos de la novela fantástica del XIX, *Zanoni o el secreto de los inmortales*, publicada por un escritor de éxito Edward Bulwer Lytton en 1842, interesado en el esoterismo, noveliza sobre la intersección entre magia y política. El texto está ambientado en un periodo totalitario *avant la lettre*, durante la época del Terror de la Revolución Francesa, con Robespierre y Anton como guías de una alocada decapitación

⁸⁵⁸ Adorno, 1987 [1951], p. 242.

⁸⁵⁹ Pasi, 2010, p. 104.

en masa. La atmósfera de locura homicida queda reflejada en la trama y afecta a los personajes, incluso a los inmortales, cuya inmortalidad tal vez no se refiera al cuerpo.

Las tres hermanas hechiceras [referencia, claro está, al *Macbeth* de Shakespeare], alrededor de su infernal caldero, no se sentían animadas de pensamientos más malvados ni proyectaban más execrables designios que estos tres héroes de la revolución [René Dumas, presidente del tribunal revolucionario, Fouquier-Tinville, acusador público, y Francisco Henriot, general de la Guardia nacional de París] en su premeditada matanza del día siguiente⁸⁶⁰.

El narrador juzga con dureza a las figuras revolucionarias, incluso con una comparación con las tres brujas de la tragedia de Shakespeare. Los apóstoles de la razón acabaron comportándose de una manera ya no irracional, sino profundamente malvada. En la novela, esta esa trama política se mezcla con otra, la de la magia de los inmortales y su hermetismo, que se combina y altera la otra.

Otro autor, este cuya trayectoria se desarrolló en las últimas décadas, Sigmar Polke, ataca igualmente la fusión de racionalismo irracionalista, extremismo monista político y agresividad dualista con lo opuesto. *Picas*, del año 88, «se opone la crueldad a las excelencias revolucionarias aunque sea a base de elipsis, de modo que se constituyen en puyas certeras contra el racionalismo positivista y en reclamo de la necesaria refundación del humanismo moderno»⁸⁶¹. En la obra queda plasmada la concepción gélida de lo real, traducida en purgas políticas, golpes sangrientos, o el escudarse en la querencia utópica humana para acabar en baños de sangre⁸⁶².

⁸⁶⁰ Bulwer Lytton, 2015 [1842], p. 457.

⁸⁶¹ Moure, 2005, p. 45.

⁸⁶² Un artista que defendió inicialmente la revolución fue William Blake, aunque no en la forma que había adoptado en Francia, sino en otra que purificase al ser humano y lo regenerase, listo para comenzar un nuevo ciclo, una revolución interna, de los espíritus. Blake, 1998c, p. 302.



Sigmar Polke, *Picas*, 1988

Si arte y magia están tan próximos, ¿cómo habrá afectado sus usos bajo el control de ese Polifemo que es el sistema global? Como ya se ha dicho, las industrias culturales forman parte de los núcleos del sistema del tardocapitalismo, en sus formas cercanas a la posmodernidad. Las formas más cercanas a la industria a gran escala —cine, música popular, videojuegos— han difundido cosmovisiones acordes con el material ofertado, algo por otra parte, se ha producido en todo tiempo histórico y en toda sociedad: las formas más exitosas comunitariamente reflejan a esa sociedad, microcosmos del macrocosmos. En cualquier caso, la palabra o la imagen, el lenguaje en definitiva, «no ha cesado de ser utilizado como instrumento al servicio del poder, como palabra armada que persigue convencer, o destruir, utilizando todo un arsenal de recursos retóricos para derrotar al oponente y adversario»⁸⁶³.

5.5. La comunidad imaginativista de los artistas-magos y un rasgo expresivo que aflora en ellos frecuentemente.

Como último apartado de la tesis, se rumiará sobre una analogía reiterada en la historia del arte, la que compara al artista con el mago, por su capacidad demiúrgica de crear, o

⁸⁶³ Vinatea Serrano, 2005, p. 340.

con el médium que conecta con una dimensión no visible, sea este lo divino, lo metafísico, lo inconsciente u otras posibles nomenclaturas.

De hecho, según se vio en el cuerpo de la tesis, el estudioso encuentra túneles que comunican ambas prácticas. Sobre el arte parietal, Clottes y Lewis-Williams sostienen que, dada la sofisticación y calidad de los resultados artísticos, se puede inferir que probablemente chamán y artista fueran la misma persona, especializada en esas labores y formado para ello⁸⁶⁴. El chamán pintaría o grabaría los murales para luego, en representaciones rituales, facilitar la conexión con el mundo de los espíritus de los demás miembros del grupo.

Muchos de los artistas han jugado con la idea de que los seres féericos logren comunicarse a través de ellos, según la reiterada analogía del artista como médium que canaliza las más potentes fuerzas. Como ya se apuntó en el capítulo dedicado al onirismo, muchos artistas confesaron que su método compositivo tenía mucho de espontáneo y sin aparente intervención de su yo consciente. Como muestra de muchos otros ya señalados en aquel capítulo, puede aducirse un comentario de Stravinsky: «yo escucho y luego transcribo lo que oí. Yo soy el mero canal a través del cual se ha revelado *La consagración de la primavera*»⁸⁶⁵.

Otro ejemplo de esta sensibilidad y comprensión de lo artístico lo aporta Palau i Fabre; el artista e intelectual catalán piensa en el poeta como un médium, literalmente, a través del cual hablan los otros reinos de la vida (vegetal y mineral), pero también los antepasados. Incluso cree que no debería hablarse de buenos o malos poetas, sino de buenos o malos mediadores, que saben sacar con mayor o menor soltura cubos del agua de ese pozo y su abismo⁸⁶⁶.

Wilfredo Lam ha sido uno de los artistas que más notoriamente ha buceado en esas profundidades abisales, que impregnan su estilo; el artista fue testigo de casos de posesión: conocía las creencias y religiones sincréticas del Caribe, el vudú de Haití o la sociedad Abakua de Cuba, un conocimiento que quedó fijado en su universo estético

⁸⁶⁴ Clottes y Lewis-Williams, 2001 [1996], p. 164.

⁸⁶⁵ Recogido en Loy, 2010 [1988], p. 169. Otro músico que compartía la mencionada sensación de no ser el creador de su música fue el italiano Giacinto Scelsi, quien lo dejó por escrito. Las entidades que le influían determinaban las vibraciones del sonido, en una forma de entenderlo que el músico creyó similar a la de Rudolf Steiner: Pasi, 2014, p. 55.

⁸⁶⁶ Palau i Fabre, 1997, p. 161.

particular. El individuo poseído por el Orisha de la Santería es llamado el caballo, cuyas simbólicas cuatro patas aparecen pintadas en su obra *Clarividencia*⁸⁶⁷.



Wilfredo Lam, *Clarividencia*, 1950

Dodds cree que existen razones de peso para pensar que antes de Homero en la Grecia arcaica la poesía y la videncia habían estado unidas⁸⁶⁸. En ese periodo, las Musas entregaban al poeta un saber de lo sagrado similar al del adivino, un conocimiento más allá del presente inmediato. La relación entre poeta y adivino ya puede registrarse al menos desde entonces. Son aquellos capaces de otear en lo invisible⁸⁶⁹. Dentro del marco conceptual de esta tesis, ellos son los que entran en contacto con la imaginación genuina y, por tanto, crean realidad de lo que todavía no se ha manifestado fehacientemente.

Pero en el caso de pintores, su mediumnidad se centra sobre todo en la faceta formal. Se trata de una percepción semejante compartida, en la que las figuras representadas están animadas por una especie de fuerza interior que diluye contornos y que pone en relación con las figuras, en composiciones que a menudo forman espirales, como si lo representado fuera un ente unitario con un único flujo de energía que organizara la obra, pese a que en

⁸⁶⁷ Lepetit, 2014 [2012], p. 112 y 320. Encontramos un paralelismo curioso en la India, en donde las posesiones producidas por el espíritu de una deidad, espíritu o demonio, el médium deviene también el «caballo» de la entidad que lo posee: Gell, 1999, pp. 150-151.

⁸⁶⁸ Dodds, 1985 [1951], p. 86. Al analizar la mentalidad de la Antigüedad griega y su lenta construcción del espíritu como razón, Bruno Snell apunta que en el periodo arcaico los poetas primitivos se pensaban como poetas y sacerdotes al mismo tiempo: Snell, 2007 [1946], p. 246.

⁸⁶⁹ Jiménez, 2002, p. 66, Vernant, p. 91, Dodds, p. 86.

los artistas citados todavía se mantiene un grado mayor o menor de esfuerzo mimético. Las imágenes de este linaje de artistas contienen una expresividad intensa y dramática, algo que los tratadistas mnemotécnicos aconsejaban para fortalecer el recuerdo.

En la mayor parte de estos artistas el estilo se caracteriza por el uso de fuerzas opuestas cuya fricción genera dinamismo, por la amplitud de las figuras y la sensación de que forman una unidad con lo externo, con una gran fluidez entre los diversos componentes de las obras. Aunque el estilo armónico tiene un problema: copia menos a la realidad visible, y eso le acarrea en ocasiones cierta incomprensión de un público al y fin y al cabo educado por la teoría de la mimesis.

Esos artistas manifiestan la tendencia a pensar de manera holística todos los elementos de la obra, un tipo de sensibilidad plástica que ha puesto en imágenes fondo monista, o cuando menos con todo relacionado, de manera muchas veces intuitiva o involuntaria. Esta impremeditada manera de concebir la obra, que busca derivadas en el *pneuma* energético, se encuentra en Miguel Ángel, en Blake, en Van Gogh, en Chagall⁸⁷⁰ y otros pintores que podríamos unir en una comunidad vertical imaginativista, con fuerte inclinación por lo visionario. Las obras más abstractas de Ernst, como [*Cuando la razón duerme, las sirenas cantan*](#), o [*Jardín de Francia*](#), muestran esta tendencia.

Este tipo de artistas de la comunidad imaginativista ha concebido a menudo sus obras como remolinos de energía claramente concebidos de manera unitaria, una vibración que agita todo, pero no desde afuera sino desde el interior de las cosas, como si fuera la manifestación del *pneuma*. En la versión de *La divina comedia* de Blake, en su ilustración de «[El remolino de los amantes](#)», brilla con un ejemplo excelso de esos flujos de formas y colores y el dinamismo que transmiten, con un resultado en el que los personajes se presentan de contornos miguelangelescos pero sin sus volúmenes⁸⁷¹. En muchas de las obras de este tipo de artistas se detecta una tendencia a las estructuras espirales, plasmación del Esfero perfecto de Empédocles, autosuficiente y en gozoso amor consigo mismo. Esa energía circular originaria⁸⁷² se hace patente tanto en Miguel Ángel como en Blake —para quien el primero era su artista preferido.

⁸⁷⁰ Sorprende que Chagall en su autobiografía apenas mencione autores de esta línea entre sus referencias, si acaso Gericault y Rembrandt, pero ni Chardin ni Bouquet entrarían en este grupo; los artistas que menciona (Chagall, 2012 [1922], p. 131) interesan por otros motivos, pero no por crear composiciones de este tipo.

⁸⁷¹ Raine, 2013 [1991], p. 223.

⁸⁷² Salabert, 2005, pp. 62-64.

O artistas-médium que renuevan la vieja alianza entre chamanismo y estética, como [Hilma af Klint](#), [Georgina Houghton](#) o [Josefa Tolrà](#), de los cuerpos de esta última parece emanar un aura. El cuerpo de luz o una ontología anímica está en la base de la personal estética de la médium artista catalana, quien creía comunicarse con seres de luz, con los que probablemente aprendió a aceptar la pérdida de dos hijos. De todas formas, ella no se veía a sí misma como autora de sus dibujos; en su opinión, actuaba como transmisora de ese mundo de luz, mediadora mecánica de seres espirituales⁸⁷³, según el linaje del artista poseído.

Pero esta tendencia a concebir la obra como un campo de fuerza holístico no se circunscribe únicamente a artistas-médium. Otros artistas entre los más prestigiosos dentro del canon establecido demuestran la misma inclinación en sus obras más emblemáticas, como el *Juicio Final* de Miguel Ángel, el gran referente icónico de esta sensibilidad estético-holística. Funde cada una de las partes en un espacio conjunto, con las líneas de fuerza ligadas en un sentido holístico del conjunto plástico.

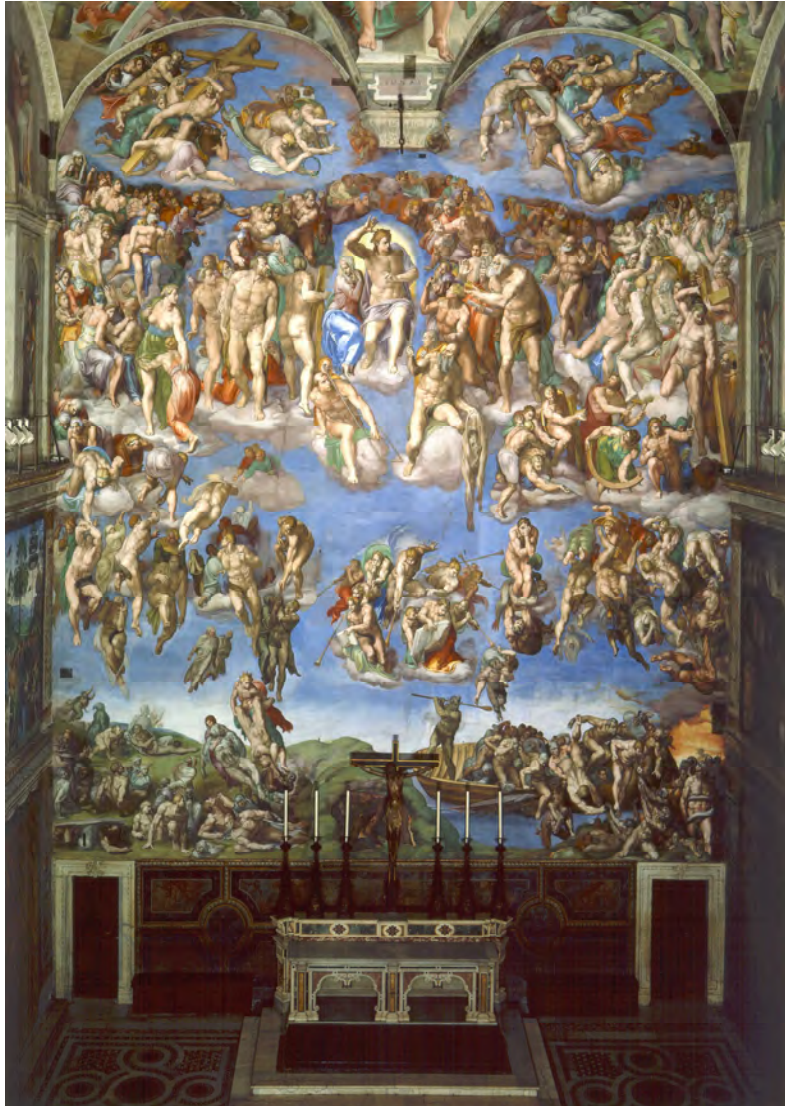
Los cuerpos de los personajes son el foco del que parten el resto de los elementos del grabado. Pese a la tendencia a los cuerpos rotundos de musculatura poderosa, típicos del estilo del maestro renacentista, al mismo tiempo, y contradictoriamente, esa carnalidad voluminosa está agitada por corrientes de energía dinámica que retuercen las figuras, movimiento concebido como una energía conjunta que recorre el fresco. Una corriente de energía irrumpe desde el punto focal de la obra, el Cristo que juzga, y se extiende por varias líneas de influencia, círculos concéntricos de la piedra que ha sido lanzada al estanque de la imagen. La fuerza atraviesa a todos los seres sin pertenecer en exclusiva a ninguno.

Como diría Giordano Bruno, en *El juicio final*, como en el cosmos, «toda existencia es mera apariencia de una substancia universal y única, en la cual se reabsorbe el ser»⁸⁷⁴. El holismo neoplatónico habría tomado forma en el fresco, al menos si hacemos caso a los estudios iconológicos de Panofsky: «todos estos principios estilísticos y hábitos técnicos tienen un significado que va más allá de lo formal: son síntomas de la esencia misma de la personalidad de Miguel Ángel»⁸⁷⁵.

⁸⁷³ Pilar Bonet, «El pensamiento lateral del arte contemporáneo: Josefa Tolrà, médium y artista (1880-1959)», en Cirlot y Manonelles (eds.), 2015, pp. 77-98, pp. 82-83.

⁸⁷⁴ Recogido por Luis R. Munt, «Introducción», en Dee, 1992, p. 31.

⁸⁷⁵ Panofsky, 2008 [1962], p. 246. En la polémica entre Panofsky y Gombrich sobre si las obras de arte pueden leerse como síntomas de una personalidad o de una cultura, en esta cuestión mi postura está más próxima a Panofsky —aunque alguna de las matizaciones expuestas por Gombrich, Ginzburg o Schapiro sea muy justa, como el riesgo de caer en una red de analogías en la que cualquier detalle pueda valorarse



Miguel Ángel, *Juicio Final*, 1537-1541

Esa potencia también puede comunicarse a la escultura, como en el propio Miguel Ángel, y sus [Esclavos](#) o la [Pietà Rondanini](#), un arte siempre muy cercano al pensamiento hermético, no hace falta más que pensar en uno de los fragmentos más célebres de los *Hermetica*, el de las estatuas vivientes, citado y atacado por autores cristianos, como San Agustín, por ejemplo. En las estatuas de dioses creadas por seres humanos estos pueden aplicar su parte divina genésica:

Estatuas animadas, conscientes, llenas de espíritu vital y que llevan a cabo grandes hechos; estatuas que conocen el futuro y lo predicen por medio de suertes, inspiración poética, sueños y tantos otros medios; estatuas que pueden hacer caer enfermos a los hombres y que los curan, aportando placer y dolor a cada uno según merece⁸⁷⁶.

como síntoma y todo el estilo esté entretelado para ofrecer una visión unitaria, Ginzburg, 1989 [1986], pp. 59-64.

⁸⁷⁶ *Asclepio* 24, en Copenhaver (ed.), 2000, p. 216.

Sobre algunos de los escultores más insignes del *quattrocento* y del *cinquecento* dejó escrito Frances Yates: «Los magos reales del Renacimiento fueron los artistas, un Donatello o un Miguel Ángel que supieron cómo infundir, gracias a su excelso arte, la vida divina en sus estatuas»⁸⁷⁷, sentencia en la que resuena la teoría escultórica hermética, de raíces cuanto menos egipcios. Esos escultores como quienes finalmente pusieron en práctica el ideal enunciado en el *Asclepio*. Pero no solo los artistas del Renacimiento supieron insuflar esa esencia divina, añadiríamos.

Unos cuantos artistas durante la historia, muchos de ellos anónimos, han sido capaces de conseguir dotar a una materia cualquiera de un espíritu creativo y lúdico, un juego sacro. Desde un criterio hermético, no existe finalidad más incardinada en el corazón del arte que esa.

⁸⁷⁷ Yates, 1983 [1964], p. 127.

6. *Escurtando las estrellas. Ideas sobre lo cósmico en el hermetismo-neoplatonismo*

6.1. Introducción

Tras la magia, en este apartado se intentará explicar la segunda pata de ese ser (monstruoso) trípode que es lo hermético, o el esoterismo occidental, en caso de que algo así haya podido existir y de que exista un hilo de continuidad entre las teorías herméticas y neoplatónicas de la Tardo Antigüedad, su resurrección renacentista, el esoterismo simbolista del XIX o la *new age* actual. Constituye la segunda de las «ciencias tradicionales herméticas», junto a la magia y la alquimia. Y es que de esa mentalidad en sus diversos periodos históricos en los que hay pensadores más o menos herméticos se puede decir lo mismo que en el antiguo Egipto: «*the fields of medicine, magic, and astrology were intimately linked and fell within the competence of the Egyptian priesthood*»⁸⁷⁸.

Esa relación para los sacerdotes egipcios puede ampliarse a muchos otros periodos históricos, ya que a menudo lo macrocósmico (astrología), lo microcósmico (alquimia) y las leyes universales (magia) han ido de la mano en un marco mental más o menos compartido por el platonismo orientalista, el neoplatonismo hermético renacentista o el esoterismo occidental posterior. A modo de ejemplo, un libro de alquimia indica que los magos son sabios especialistas en astrología, conocedores de cómo se tejen los influjos desde los planetas⁸⁷⁹. O Tritemio, el inventor de la esteganografía, quien a propósito de la astrología especificó que ese conocimiento resultaba imprescindible, y que no creía que se pudiera ser «muy eruditos en las artes mágicas sin un ser un maestro de esta ciencia»⁸⁸⁰. Por tanto, las tres ramas comparten un tronco común.

En ningún caso en este capítulo se pretende realizar una defensa de la astrología, sino proponer un estudio en términos estrictamente académicos de ella. Carecería de sentido plantearlo como una apología; que cada uno escoja según su criterio, gustos y

⁸⁷⁸ Jacco Dieleman, «Stars and the Egyptian Priesthood in the Graeco-Roman Period», en Noegel, Walker y Wheeler (eds.), 2003, pp. 137-154, p. 150. Traducción propia: «los campos de la medicina, la magia y la astrología estuvieron íntimamente vinculados y cayeron dentro de las competencias del sacerdocio egipcio». Garin también los vincula a menudo, sirva Garin, 1981 [1967], p. 200 o también otro de sus libros: Garin, 1981 [1976], p. 67.

⁸⁷⁹ Esprit Gobineau de Montluisant, «Enigmas y jeroglíficos físicos que están en el gran portal de la iglesia catedral y metropolitana de Notre-Dame de París», en Peradejordi (ed.), 1979, pp. 125-184, p. 137.

⁸⁸⁰ Tritemio, 2015 [1500], p. 333.

conocimientos. Planteo eso sí el estudio de algunos de los postulados de la cosmología ptolemaica-neoplatónica según criterios historiográficos de su historia, evitando los prejuicios que han lastrado estos estudios desde el siglo XVIII, sesgado casi siempre por falsos apriorismos, y que solo en las dos o tres últimas décadas están, si no eliminándose, sí al menos disminuyendo, afortunadamente.

No debería hacer falta decir que estudiarla no implica una creencia en las diversas maneras que ha habido de pensarla, sino que sirve —o debería de servir— para justificar un conocimiento veraz de qué cosa es en realidad como objeto de estudio, cómo ha sido pensada por apologetas y detractores, es decir, desde criterios historiográficos. Y respecto a la astrología, como a la alquimia, el esoterismo o la magia, resulta llamativo la carencia de fundamento real sobre en qué consiste y cómo se articula desde el pensamiento académico mayoritario.

Antes de entrar en materia, conviene dar algunas indicaciones previas estructurales. Para el capítulo, se seguirá en general una estructura sincrónica, citando algunos de los temas principales asociados a la idea de la cosmología en el esoterismo occidental, y comentando algunos ejemplos históricos asociados a dichas ideas, básicamente de ese acervo —aunque en algunos casos serán externos al universo «ocultista»—, para entonces pasar a la descripción de cómo dichos temas se han manifestado históricamente. De ella, nos interesará particularmente como se la ha representado en las artes.



Hermanos Limbourg, Hombre cósmico con las correspondencias, en el manuscrito minado *Les très riches heures du duc de Berry*, hacia el 1415.

6.2 ¿La astrología como ciencia?

En un artículo publicado en el 1974, *Las estrellas caen a la tierra*, Adorno atacaba a la astrología, igual que había hecho también con el pensamiento mágico⁸⁸¹; la despreciaba como pervivencia irracional y la vinculaba, de nuevo, con el huevo de la serpiente fascista; no obstante, reconocía que la astrología existía por una fuerte demanda instintiva.

Pero Hanegraaff contradice atinadamente la crítica de Adorno, argumentando que se basa en una concepción errónea de lo que es la astrología; Adorno parte del mito popular sobre qué es la astrología, de los programas de telebasura o de los horóscopos en los tabloides, no del conocimiento real de lo que significa dentro de la cosmovisión mágica, un intento de crear un modelo causal en el cosmos, con sus recurrencias y sus interrelaciones, que afecta a los cuatro elementos constitutivos de lo material⁸⁸².

⁸⁸¹ http://www.jstor.org/stable/41154978?seq=3#page_scan_tab_contents [última consulta 12-7-17].

⁸⁸² Hanegraaff, 2015, p. 65.

Esta idea del todo conectado no tiene tanto que ver con horóscopos y predicciones televisivas a medianoche como con la creación de una idea del cosmos. Como en tantos otros aspectos de la tesis, el problema de este tipo de exaltaciones del racionalismo que parten del marco mental del XVIII es que acaban siendo completamente irracionales, basadas en un conocimiento mítico — en el mal sentido—, en la leyenda de las cosas y no en la investigación rigurosa sobre lo que son estas cosas en sí, cuando menos en sus manifestaciones históricas.

Algo que debe ser entendido por el moderno investigador es que los prejuicios existentes desde finales del XVII contra ella a olvidar que la astrología fue la ciencia aplicada al cosmos durante milenios, que esa concepción fue plenamente científica incluso parcialmente en términos actuales, al ofrecer una visión del mundo, que lo explica, sustentada en relaciones matemáticas calculables, y en la que los elementos del conjunto están ligados por series de causas y efectos. Ese fundamento matemático amparó la forma de entender el universo de babilónicos, griegos o árabes⁸⁸³. El factor matemático hizo teorizar a Aby Warburg que en ella se aúnan dos tendencias que se diría lógicamente contrapuestas: las matemáticas, con las posiciones de las estrellas fijas anticipadas con precisión, junto al temor primitivo a los demonios⁸⁸⁴.

Derivado de la creación de leyes generales basadas en fórmulas matemáticas en la astrología, a menudo se la ha esquematizado en dos grandes ramas: la ciencia del movimiento de los astros, por un lado, por el otro las implicaciones en el mundo sublunar; la primera se concretó en la astronomía; esta división se ha puesto especialmente de moda en la historiografía del último siglo, por ejemplo Warburg y Cassirer⁸⁸⁵, tras el descrédito absoluto ilustrado y positivista.

En esta tesis se defiende la artificialidad de tal división, que pretende separar un contenido que se considera valioso de otro desdeñable; no obstante, para la astrología ambos resultan imprescindibles; por regla general, los saberes de la Antigüedad tenían una aplicación práctica inmediata, no se desligaba base teórica y utilidades; así, el estudio científico-matemático de los movimientos estelares se realizaba por la vertiente pronosticadora de ese conocimiento.

⁸⁸³ Hanegraaff, 2012, pp. 170-171. Ese carácter matemático hace que, por ejemplo, incluso en plena ola positivista, el fundador de la antropología cultural E. B. Tylor propusiera en su *Primitive culture* (1871) a la astrología como la ciencia oculta de rango más elevado: recogido en Hanegraaff, 1998, pp. 260-261.

⁸⁸⁴ Warburg, 2005 [1932], p. 458.

⁸⁸⁵ Garin, 1981 [1976], p. 19 y ss.

Retornando a Warburg, fue básico porque recuperó el análisis de este tipo de material al primer plano académico, con un celebrado artículo en el que identificó como decanos a personajes de los frescos del Palacio Schifanoia, de Borso d'Este, en Ferrara, lo que evidenciaba la huella de lo astrológico en el Renacimiento y obligaba a modificar el discurso sobre el «inicio de las luces». Con Warburg tomó carta de nacimiento una nueva forma de escrutar lo artístico. Con todo, en ese artículo empleó un lenguaje que en ocasiones sigue las pautas positivistas, con calificaciones constantes al logotipo de los astros de superstición o de embuste pseudo matemático⁸⁸⁶.



C. Tura, Algunos de los frescos del palacio Schifanoia, 1471

La concordancia con la astronomía puede extenderse desde los caldeos hasta Newton⁸⁸⁷. Los modernos historiadores e historiadores de la ciencia se están encontrando que obras cruciales en la historia de la astronomía de principios del XVII, de Kepler y de Galileo, por ejemplo, evidencian un aparato astrológico, por ejemplo, con argumentos de

⁸⁸⁶ Warburg, 2005 [1932], pp. 415-417. Los surrealistas fueron otros que, poco más o menos por la misma época, retomaron el interés por el estudio simbólico de los astros, revitalizadores como en otros de los temas estudiados en la tesis. El legado astrológico apareció frecuentemente en revistas, libros o pinturas del surrealismo. Autores como Breton no solo conocían y utilizaban ese conocimiento, sino que publicaron material artístico o cultural con frecuentes referencias a él (Lepetit, 2014 [2012], pp. 147-151). Y ya en sus textos programáticos: en su *Segundo manifiesto surrealista* Breton propugna que se conozca la astrología, por desprestigiada que esté (Breton, 2002, p. 154, n. 14). Hasta el punto de que, además de las cartas astrales incluidas en sus revistas o que circularon entre ellos, Breton se cambió la fecha de nacimiento del 19 al 18 de febrero de 1896; que le otorgue valor a ello resulta tremendamente significativo en una persona estudiosa de la información contenida en las cartas astrales.

⁸⁸⁷ Morin, 1994 [1986], p. 168.

este cariz en las dedicatorias de sus obras⁸⁸⁸. El paradigma del nuevo espíritu científico, Galileo, podía afirmar que muchas cualidades emanaban de la más benigna de las estrellas, Júpiter, fuerza universal que es la máxima fuente de todo lo bueno después de Dios. Para añadir, en una referencia a Cósimo II, a quien dedicaba la obra, que cuando este nació Júpiter estaba en tal disposición que toda su grandeza se vertió sobre su cuerpo y alma⁸⁸⁹. No lo dice un charlatán que escribe horóscopos en un tabloide sino Galileo.

Otro de los grandes héroes en el mito fundacional del método científico aplicado al cosmos, Kepler, también incidió en la combinación de astronomía y astrología, igual que su maestro Brahe. Incluso en su valoración de la astrología judiciaria fue más ardiente que Paracelso, o se permitió atacar la crítica a la astrología de Pico della Mirandola en *Harmonice Mundi*⁸⁹⁰. Como tantos astrólogos herméticos —[Grabado con un astrólogo trabajando](#), en el *Utriusque cosmi...* de Fludd—, Kepler pensaba que los cuerpos celestes estaban animados por espíritus, o se sirvió de un marco mental de las correspondencias y del todo como un organismo interconectado, por lo que lo celestial se reflejaba en el cuerpo humano, intuición respecto a la cual se profundizará más adelante.

Aunque no creía en la ciencia de los astros como ciencia de los pronósticos, Kepler sí que lo hacía en el *anima mundi* o las inteligencias celestes, entre otros fundamentos del pensamiento astrológico. Su *De fundamentis astrologiae certioribus* (1601) revela su posición; en él defiende una cosmovisión mágica en este punto; planteaba que la Tierra, los planetas y las estrellas tenían cada uno un alma⁸⁹¹.

Ello no implica que, por un principio de autoridad, ellos tengan razón, por supuesto, sino que esa diferencia tajante entre algo llamado «ciencia» y algo etiquetado «magia» no le ha parecido tan rotunda a varios de los más prestigiosos científicos de toda la historia y que, por tanto, es fruto de una mentalidad momentánea. Hasta el punto de que Garin recomienda «rechazar decididamente la idea de una clara ruptura entre astronomía moderna y astrología medieval»⁸⁹², tal y como se propugnaba en general en ámbito

⁸⁸⁸ H. Darle Rutkin, «Celestial Offerings: Astrological Motifs in the Dedicatory Letters of Kepler's *Astronomia Nova* and Galileo's *Sidereus Nuncius*», en Newman y Grafton, 2001, pp. 133-172, p. 159; Rutkin, 2006, pp. 549-550.

⁸⁸⁹ H. Darle Rutkin, «Celestial Offerings: Astrological Motifs in the Dedicatory Letters of Kepler's *Astronomia Nova* and Galileo's *Sidereus Nuncius*», en Newman y Grafton, 2001, pp. 133-172, pp. 145-146.

⁸⁹⁰ Pico criticó algunos aspectos de la astrología (Eamon, 2014, p. 147), sobre todo porque tomada de cierta manera podía oponerse al libre albedrío de la teología católica, un ataque a la astrología que fue continuado por su sobrino Gianfrancesco Pico della Mirandola.

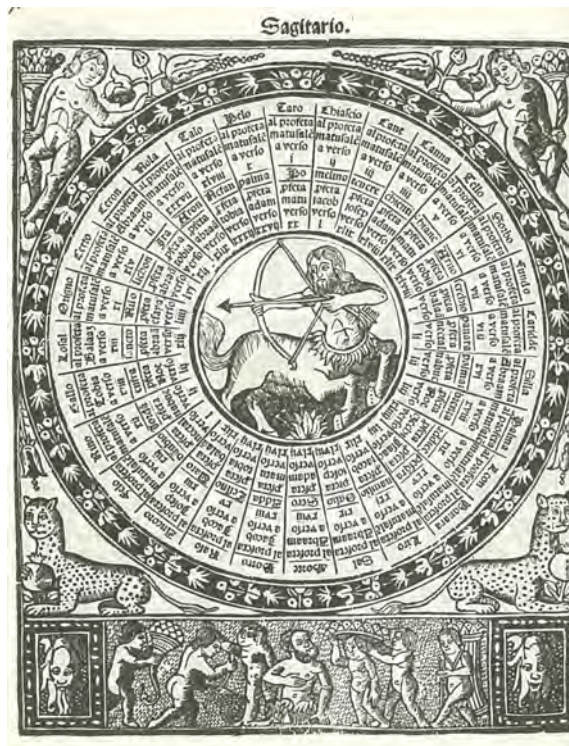
⁸⁹¹ Webster, 1988 [1982], p. 65; Garin, 1981 [1976], p. 30; Marvell, 2007, 2016, pp. 94-95.

⁸⁹² Garin, 1981 [1976], p. 27.

académico heredero de la ilustración y del positivismo, con estudiosos avergonzados de esa deshonrosa relación familiar.

En los últimos años ha cambiado ese planteamiento de base, pero con todo, aunque las ciencias sociales quizá ya no descartarían el marco conceptual astrológico hermético, esta cosmovisión, como sí sucedía aún hasta hace pocas décadas, no obstante, la considerarían un constructo social elaborado según intereses de ciertas estructuras de poder. No obstante, resulta más apasionante estudiarla desde ella misma y como explicación simbólica que construye imaginario y, por tanto, una forma de situarse en el mundo, de concebirse a uno mismo y a la totalidad. En este escrito se opta por la última actitud.

6.3 Cosmología hermético-neoplatónica. 6.3.1 El gran organismo



Lorenzo Spirito, *Libro del juego de las suertes*, 1528

En este breve subapartado se vuelve a tratar el tema del universo como gran organismo, característico de la cosmovisión hermética, pero desde su faceta astrológica.

En uno de los textos más importantes de la magia medieval, el *Picatrix*, se subordina la magia a la astrología. Se define a la magia teórica como «el conocimiento de las posiciones de las estrellas fijas porque su materia es el emplazamiento de los arquetipos

y de cómo proyectan sus rayos sobre este planeta y de los cuerpos de la esfera celeste para procurar la existencia de lo que se quiere»⁸⁹³, lo que se concreta en el objeto talismán.

La forma en la que se concibe lo cósmico resulta clave. Se trata de un universo completamente ordenado, ya que «el Logos creador del Universo trabaja por reglas, a fin de que el hombre engendrado divinamente e inspirado por Dios, pueda aprender por medio del recto razonamiento y el lenguaje teológico y místico»⁸⁹⁴, accesible por tanto no sólo a la intuición sino también a la razón del investigador, una actitud en la que se trasluce tanto la mentalidad renacentista como el nuevo mundo de la modernidad que empezaba a desperezarse. La astrología constituye el logos del sistema a gran escala, la celestial. Una escala que, según un esquema organicista, está íntimamente vinculada a cada ser, según se irá desplegando.

Que lo grande imponga su sello a lo pequeño resulta lógico; ahora bien, la gran intuición mágica, o el gran deseo de esta mentalidad, es que también lo pequeño puede influir en lo grande, el mago en la materia, sustentándolo en algo similar a lo enunciado por el *Asclepio* y recuperado en el Renacimiento, del gran milagro que es el ser humano, con un *nous* hecho a imagen del divino. En ese mismo texto canónico hermético que nos está sirviendo de guía de lo mágico en la tesis, se afirma que los poderes astrales pueden atraerse hacia el mundo sublunar⁸⁹⁵, de lo que se deduce que ambos están ligados. Un buen mago ha de esforzarse en comprender los sellos que se ocultan en todo, aquella fuerza no evidente pero que el mago tiene que conocer para transformar la realidad.

En este sentido, y demostrando su filiación hermética, Paracelso le dio una vuelta de tuerca al orden del influjo: si bien es cierto que los astros gobiernan sobre lo animal, según él lo pequeño humano rige sobre lo grande, ya que la sabiduría del hombre proviene de Dios, por lo que este rige sobre cualquier cosa⁸⁹⁶. Esa idea enlaza con uno de los grandes anhelos humanos: el dominio sobre los elementos, que cruza transversalmente de la cosmovisión mágica a la mecanicista.

Como ya se ha comentado en otros puntos de la tesis, la forma de pensar en el universo del neoplatonismo hermético renacentista y que sobrevive en el esoterismo del XIX, es

⁸⁹³ *Picatrix* 1, 2, 8-9, en Abul-Casim Maslama Ben Ahmad, 1982, p. 38.

⁸⁹⁴ Dec, 1992, p. 119

⁸⁹⁵ En la famosa alabanza a Egipto y la profecía del final de su cultura: *Asclepio* 24, en Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 460-463; o al explicar cómo atraer los efluvios de los dioses celestes: *Asclepio* 38, en Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 486-487. Fuente secundaria: Hanegraaff, 2016 [2013], p. 77.

⁸⁹⁶ Paracelso, 2001, p. 189-191. Paracelso lo justificaba en el hecho de que, como estamos compuestos de material celestial, podemos afectarla desde lo sublunar o desde nosotros como microcosmos: Faivre, 2000, p. 103.

imaginarlo como un gran organismo. Según se desplegó en el anterior apartado, el universo se concibe por un mago o filósofo hermético como un magma o un fluido en el que todo está vinculado, regulado por operaciones mágicas, de manera que seres muy lejanos materialmente entre ellos pueden influirse por su energía; este planteamiento previo explica la creencia en el influjo astral. Dentro del marco de la *Hermética* la astrología significaría una consecuencia lógica⁸⁹⁷.

Esa forma de idear el universo fue descartada por la ciencia mecanicista a partir de Descartes, que optó por pensarlo como un conjunto de resortes mecánicos, como un reloj inconmensurable. Pero si todo está vinculado en una trama gigantesca, de lo minúsculo a lo colosal, se desprende de ello que cualquier cosa pueda influir en cualquier otra, al menos en teoría; la potencia descomunal de estrellas y planetas explica su mayor poder de persuasión.

6.3. Cosmología hermético-neoplatónica. 6.3.2 Un cosmos tripartito y sus esferas

Pero, ¿cuál ha sido la forma mayoritaria de concebir lo cósmico entre los pensadores hermético-neoplatónicos? Una muy común en la Tardo Antigüedad, y que compartieron con sus respectivos matices ellos, gnósticos, estoicos, platónicos orientalizantes, cabalistas más adelante... Un cosmos ordenado en tres mundos, desglosado en superior inteligible, el celeste de las grandes conjunciones astrales y el visible o sensible sublunar.

Enunciar la forma común de imaginarlo resulta arduo, ya que resulta un espacio elusivo, del que han quedado no demasiados testimonios fehacientes y que, además, no recibió una forma definitiva fija, canónica, al pensar en él escuelas diferentes, cada una de ellas receptora de influjos y conceptos muy variados, y no organizada en general por un poder central aglutinador; ese factor de la carencia de una institución central explica que no exista un dogma al que atenerse, de manera que la naturaleza de la intuición ha sido proteica.

En cualquier caso, en esa forma de verlo, la realidad cósmica se piensa en términos de tres mundos entrelazados y ordenados jerárquicamente. Con la disposición del Cosmos típica del neoplatonismo empieza la *Filosofía oculta* en su primer libro, de Agrippa. «El

⁸⁹⁷ Antoine Faivre, «The Children of Hermes and the Science of Man», en Merkel y Debus, 1988, pp. 424-436, pp. 427-428.

Universo es triple: elemental, celeste e intelectual»⁸⁹⁸, son las primeras palabras. Elemental por el sublunar e intelectual por el inteligible. Con esas mismas expresiones ordena Bruno los tres mundos, elemental, celestial e intelectual⁸⁹⁹.

En la cúspide se halla este nivel, el de la divinidad, ideas-raíces, el mundo de las ideas, y otra vez conceptos similares. A menudo se ha pensado con dos estratos de mayor o menor pureza, la divinidad en sí y lo angelical. Allí se situarían los daimones divinos, utilizados en los tipos de magia que pretenden un bien común. Puede verse el principio divino como Soph o el Infinito, Adonai, señor del mundo arquetípico, en un estrato diferente dentro del mismo nivel inteligible también puede pensarse en el Mesías o lo angelical dentro del mundo de los ángeles⁹⁰⁰.

Macrobio en su *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón* expone de forma paradigmática esa manera neoplatónica de entender lo macrocósmico. Inferior a lo inteligible es lo celestial, dispuesto en la forma geométrica juzgada como perfecta de los círculos concéntricos o esferas. Durante siglos, se tuvo la idea de que los planetas — incluidos Luna y Sol— vagaban alrededor de la Tierra, en movimientos circulares completos.

Las concebían en una estructura formada por nueve partes, la más externa la de las estrellas fijas, que contiene todo, cuya inmovilidad es aparente, un trampantojo; su movimiento es tan lento que no se puede percibir sensorialmente, pero también ellas lo hacen hasta completar su recorrido, en lo que Macrobio llamó el gran año⁹⁰¹. Más cercanas a la Tierra se hayan las siguientes siete esferas, formadas por los siete planetas de la cosmología clásica, planetas y luminarias, con Mercurio, Venus, Marte, Júpiter, Saturno, el Sol y la Luna. El sistema de las esferas, con una de ellas, puede verse entre infinidad de obras renacentistas en el [Saturno castrando a Urano](#), por Vasari (1555).

⁸⁹⁸ *Magia natural* I, Agrippa, 1992 [1531], p. 41. El propósito de la teoría sobre la magia de Agrippa sería manejar las fuerzas de los tres mundos, la magia ceremonial para lo inteligible, la astral para lo celeste, la natural para la elemental, para con ello ser capaz de ascender al mundo arquetípico de la divinidad, en una deificación. Noel Putnik, «Agrippa’s Cosmic Ladder: Building a World with Words in the *De Occulta Philosophia*», en Forshaw (ed.), 2017, pp. 81-102, pp. 85-86.

La estructura tripartida también se comenta en un tratado de alquimia: Esprit Gobineau de Montluisant, «Enigmas y jeroglíficos físicos que están en el gran portal de la iglesia catedral y metropolitana de Notre Dame de París», en Peradejordi (ed.), 1979, pp. 125-184, pp. 167-169.

⁸⁹⁹ Bruno, 1998, p. 131.

⁹⁰⁰ Godwin, 1979, pp. 17-18, comentando a Robert Fludd. Además, se trata del arquetipo divino que luego se repetirá en los niveles más bajos: el dios del nivel superior deviene modelo del inferior: Azara, 1992, pp. 47.

⁹⁰¹ *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón*, II, 11, 8-17, en Macrobio, 2003, pos. 7817-7857.

Siete son los astros que se mueven con movimiento autónomo, recogen asimismo tanto Macrobio como el platónico medio Plutarco en uno de sus textos⁹⁰². Estas ocho esferas son móviles. La novena esfera, la terrestre, comparte dicha forma geométrica; se pensaba como eje y base de esa noción vertical y jerárquica del universo⁹⁰³, aunque ella sí inmóvil. Y allí reinaban los cuatro elementos.

Así, en el sistema platónico y neoplatónico, con un par de variantes, se creía que el orden de lejanía que seguían era la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno, un orden que también adoptó Ptolomeo. La diferencia de ritmo y trayectoria de unos con otros fue explicada en la teoría geoheliocéntrica como que Mercurio y Venus eran satélites del Sol. Arquímedes y los egipcios plantearon órdenes planetarios diferentes, en función de donde situaran al sol⁹⁰⁴. También hay que sumar una décima esfera posible en el *primum mobile*.

Una forma de visualizar fácilmente esa estructura en esferas se halla en los libros de grabados de Fludd, como *Utriusque cosmi maioris...* obra del taller de Johan Theodore de Bry, obra de este mismo y de su cuñado Merian⁹⁰⁵. En el [siguiente grabado](#) vemos los círculos externos con figuras de ángeles en forma de *puttis*, más la paloma del Espíritu Santo que sobrevuela los círculos, trascendente a ellos aunque pueda entrar adentro. Luego, en el plano medio, las esferas planetarias, con signos para clarificar que se trata de ellos. En el interior, rodeados por masas vaporosas para indicar los elementos, el planeta Tierra, plano sublunar en el que se ve a Adán y a Eva todavía en el Paraíso⁹⁰⁶.

Otro de los grabados más famosos de *Utriusque cosmi maioris...* permite a Fludd exponer los niveles cósmicos en forma espiral: lo inteligible angelical se presenta en los

⁹⁰² *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón*, I, 17, en Macrobio, 2003, pos. 4039 y ss.; *La E de Delfos*, 386A, en Plutarco, 1995, p. 245. Y de nuevo encontramos esa estructura en siete planetas en esa obra tan hermética citada ya a menudo en la tesis que es *Promethea*. J.H. Williams dibuja esta estructura en siete planetas en el quinto número —en el primer volumen de la edición española—, solo que sitúa a la Tierra como el primer peldaño, mientras que no dibuja a Saturno en el último, ya que lo convierte en la puerta de acceso al abismo sideral.

⁹⁰³ *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón*, I, 17 y II, 5, 8, en Macrobio, 2003, pos. 4039 y ss. y 7389. Como anécdota, la ordenación cósmica ptolemaica es la que le explica el diablo Mefistófeles a Fausto en la versión de Marlowe: Marlowe, 1993 [1604], pp. 85-87.

⁹⁰⁴ Culianu, 1993 [1991], pp. 148-150; *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón*, I, 19, 1-2, en Macrobio, 2003, pos. 4193 y ss.; Oviedo Salazar, 2017, p. 162. Según Platón, el sol está en el segundo circuito contando desde la Tierra; más cerca al planeta solo se halla la luna: *Timeo* 39b, en Platón, 1992, pp. 184-185. Para otros, Mercurio y Venus no girarían alrededor de la Tierra sino del sol: Culianu [Couliano en la edición], 1994 [1984], p. 141. Las siete zonas por las que pasa el alma al morir: *Corpus Hermeticum* I, 24-25, en Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 90-91. Fuente secundaria: Verdú Vicente, 2003, p. 65.

⁹⁰⁵ Godwin, 1979, p. 13. Constituye uno de los libros herméticos más valiosos del periodo renacentista-barroco, escrito por ese admirador de John Dee. Como él, Bruno o un Kepler con quien polemizó, también Fludd fue un pansofista que buscaba una unión de todas las áreas del conocimiento y averiguar el saber inherente a la naturaleza.

⁹⁰⁶ Godwin, 1979, p. 22.

niveles del primero al décimo, con el nous y las nueve órdenes angelicales. Lo celestial se circunscribe del onceavo al décimo octavo nivel de la espiral, en el cual se hallan las ocho esferas, la de las estrellas fijas y las de los siete planetas-luminarias: finalmente, en lo sublunar se mencionan a los cuatro elementos, en los niveles que van del décimo noveno al veintidosavo de la creación⁹⁰⁷.

El libro aún contiene bastantes más grabados que ahondan en esa dirección. Otra imagen de este libro, caracterizado por su peculiar sentido enciclopédico⁹⁰⁸, sigue profundizando en los tres niveles de la existencia, que resultan todavía más claramente visibles. Se trata de «El espejo de toda la naturaleza y la imagen del arte»: vemos por un lado lo divino afuera de los círculos, pero marcando en ellos su devenir, en la nube que está sobre su cénit y en la que está inscrito el nombre divino en hebreo. En el margen externo de los círculos concéntricos se halla lo angelical, ilustrado por decenas de *puttis*. En la franja intermedia se halla lo celestial, con el sol (o tres soles) en un rol principal; en el margen más interno la novena esfera, la terrestre, eje sobre el que descansa el resto.

En el grabado observamos la razón del título, con una mujer que encarna a la naturaleza, que tiene los pies en la Tierra, pero la cabeza en lo divino, una virgen que gobierna el mundo sublunar al servicio de Dios, a quien está encadenada, según se muestra visualmente; ella interviene en el grabado como imagen del *anima mundi*; a su vez está encadenada a un mono, representación del ser humano material en el mundo físico⁹⁰⁹.

⁹⁰⁷ Godwin, 1979, pp. 20-21.

⁹⁰⁸ Godwin, 1979, pp. 7-8.

⁹⁰⁹ Godwin, 1979, p. 22; Noel Putnik, «Agrippa's Cosmic Ladder: Building a World with Words in the *De Occulta Philosophia*», en Forshaw (ed.), 2017, pp. 81-102, p. 90.



Robert Fludd, *Utriusque cosm...*, División del universo

En la concepción hermética, cada esfera está dirigida por un demonio-estrella, igual que sucedía en los sistemas gnósticos con los arcontes⁹¹⁰. Los dioses-arcontes de los siete planetas y las constelaciones determinan la psique y el cuerpo pneumático de cada persona. La idea que se tiene del universo y de cada planeta en esa cosmovisión es mucho más orgánica y animista, con un alma del mundo e incluso una constitución física del universo análoga a la del ser humano⁹¹¹: de nuevo la tendencia a buscar analogías. Igualmente son los siete gobernadores planetarios quienes establecen un ciclo cósmico, ordenado por la maquinaria cósmica con su «proceso infinito de ocaso y renacimiento»⁹¹².

Esta idea también aparece en el primer tratado del *Corpus Hermeticum*, el *Pimander*; en él se incluye un relato genésico en el que el Dios creador hermafrodita genera un segundo dios, el *Nous demiourgós*, y este «fabricó siete gobernadores que envuelven con

⁹¹⁰ Los arcontes son los siete planetas, dispuestos para formar un ascenso jerárquico. Por encima de ellos se encuentra el demiurgo; los ocho forman la Ogdóada en el gnosticismo; aún más arriba se encuentra la divinidad máxima: Jung, 2002 [1956], p. 389.

⁹¹¹ Los planetas como dioses, por ejemplo, en el *Timeo* 40a-e, en Platón, 1992, pp. 186-187. Como fuentes secundarias: Webster, 1988 [1982], pp. 162-171. De acuerdo con Patrick Harpur, Giordano Bruno entendía a los astros como chispas del alma flotando en la infinitud de la psique: Harpur, 2006 [2002], p. 183.

⁹¹² Priani Saisó, 1999, p. 31.

sus círculos el mundo perceptible y a cuya administración se denomina destino»⁹¹³. Los siete gobernadores son los cinco planetas principales del sistema solar (Saturno, Júpiter, Marte, Mercurio y Venus) más el Sol y la Luna, que son en este sistema quienes controlan la energía del mundo sublunar, junto al destino de cada ser. La influencia de estos grandes directores cósmicos se considera pernicioso; ellos alteran al ser humano y le impiden conectar con su ser original, el que proviene del mundo inteligible o divino. Al morir, cada ser se libera de esa carga, ligada al cuerpo⁹¹⁴.

A ellos, sean dioses, sean arcontes, quedan sujetos los destinos de los seres en el mundo sublunar. En *Panaretos*, vulgata hermético-astroológica, probablemente del siglo II a. de C., cada ser humano tiene unas suertes (*kleroi*) grabadas por los planetas. La suerte del Sol es el *agathos daimon* —ángel más o menos personal—, la de la Luna es la buena fortuna⁹¹⁵, la de Júpiter predetermina la posición social, el erotismo por Venus, las necesidades naturales y Mercurio, la valentía aportada por Marte y el destino que no se puede evitar o Saturno⁹¹⁶. En *Isis y Osiris* Plutarco hace una breve referencia a las ideas caldeas a propósito de los siete planetas —los cinco clásicos, sol y luna—, dos de ellos beneficiosos, dos maléficos y tres de naturaleza mezclada⁹¹⁷.

En *Timeo* Platón explica el funcionamiento de la máquina cósmica, con cada planeta en posesión de un grupo de almas que ponen de manifiesto el tipo de características del planeta; de su combinación surgen las variadas personalidades, habilidades y especificidades de todos los seres vivos⁹¹⁸. Por su parte, en la *República* comenta un poco las esferas utilizando uno de sus mitos para ello⁹¹⁹. Por tanto, los platónicos orientalistas pudieron partir del maestro ateniense, pero para desarrollarlo con teorías del ámbito religioso del Próximo Oriente.

Con esta ordenación, y por coherencia con el corpus doctrinal, la estructura tripartita de la persona se reflejaba en el macrocosmos, con una dimensión material, otra anímica

⁹¹³ *Corpus Hermeticum*, I, 9, Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 79-80.

⁹¹⁴ Renau Nebot (ed.), 1999, p. 80, n. 19.

⁹¹⁵ En el capítulo cuarto del primer tratado del *Picatrix* se expone como el paso de la Luna por las diversas mansiones celestiales, es decir, por las diversas áreas del cielo que pertenecen a un signo zodiacal, interfiere en los asuntos humanos y, por tanto, cuando beneficia o perjudica efectuar una acción: *Picatrix* 1, 4, en Abul-Casim Maslama Ben Ahmad, 1982, pp. 42-53.

⁹¹⁶ Culianu, 1993 [1991], pp. 203-204.

⁹¹⁷ Plutarco, 1995, p. 152. En el aristotelismo había otra argamasa que ponía en relación el universo, un quinto elemento, el éter o la quintaesencia.

⁹¹⁸ *Timeo* 42e, en Platón, 1992, p. 190.

⁹¹⁹ *República* X, 616e-617c, en Platón, 1992b, pp. 490-491.

(*anima mundi*) y una tercera para las ideas (*Mens divina*), con el *pneuma* como argamasa que ponía en relación los diversos seres, el *spiritus mundi*⁹²⁰.

La ontología pensada por Agrippa para justificar su magia se articula tanto microcósmica como macrocósmicamente en este esquema. En el plano inferior se halla lo material, que recibe su quintaesencia o fuerza celeste o espíritu del mundo del nivel de planetas y estrellas, encima del cual se sitúa el mundo del intelecto, de donde se recibe la fuerza espiritual o fuerza viva que otorga las cualidades. Finalmente, encima de todo está colocado el arquetipo. Situado en esta cadena, el mago ha de dominar los resortes ocultos, con sus correspondencias entre planos⁹²¹.

Una variación actual al pansiquismo que une el gran organismo cósmico y sus diversos niveles se observa en la teoría del *vertigral* formulada por Marvell, la unión de lo vertical y lo integral, una dimensión que une mediante las metáforas lo de arriba con lo de abajo, lo celeste con lo sublunar⁹²². Un concepto de dimensión vertical e integral que Marvell une a la idea de cuerpo sutil tántrico o cuerpo neumático gnóstico-neoplatónico⁹²³, que precisamente es la vía que permite hablar de verticalidad, de nuevo la idea de mediación hermética, de sustrato imaginal no corporal que pone en conexión lo inteligible —más allá de las esferas— y lo sensible —lo horizontal.

La forma que tenían de pensar en lo universal de los neoplatónicos estaba regida por la noción de *cosmos*, buen orden, incluido en la palabra, tal y como se encuentra en la mitología griega y en muchos de sus filósofos, especialmente en Pitágoras y en Platón. Creían en la unidad implícita del reino de lo múltiple del universo. Incluso esa forma de concebirlo podía trasladarse a la política, como en la noción estoica de *cosmopolis*, inspirada en *La república* de Platón, en la que se defiende que el buen orden del Cosmos ha de ser un modelo para conseguir un buen sistema social⁹²⁴.

Muchos de los pensadores renacentistas veían a la astrología como un método en el que todavía latía la vieja concepción de un mundo armónico, es decir, con las partes y el todo vinculados en un orden⁹²⁵. La contemplación de la ordenación ideal cósmica del esquema neoplatónico debía convertirse en objeto de meditación y, con ello, de emancipación intelectual respecto al poder supersticioso daimónico, en lo que Warburg

⁹²⁰ Luis R. Munt, «Introducción», en Dee, 1992, p. 25.

⁹²¹ *Magia natural* XXXVII, Agrippa, 1992 [1531], pp. 148-149.

⁹²² Marvell, 2007, 2016, p. 7 y ss.

⁹²³ Marvell, 2007, 2016, pp. 137-142.

⁹²⁴ Recogido en Toulmin, 1985 [1982], p. 224.

⁹²⁵ Warburg, 2005 [1932], p. 449.

llamó *Per monstra ad sphaeram!*, del monstruo a la contemplación⁹²⁶, en una forma de entender la gnosis para la contemplación muy común, a la que las imágenes estaban obligadas a ayudar.

6.3 Cosmología hermético-neoplatónica 6.3.3 Un viaje alucinante a bordo del vehículo de gama más alta

Tras desarrollar la teoría de los tres niveles de realidad según la cosmovisión neoplatónica, conviene detenerse en cómo este esquema afectaba a la escatología humana, a cómo afectó a diversas religiones en sus teorías sobre lo que sucedía antes de vivir y después de morir, y cómo lo celestial de las grandes esferas planetarias afectaban a lo pneumático y a lo físico.

El esquema clásico mágico del hermetismo-neoplatonismo se ordena como un descenso de la energía desde el Uno, situado en el empíreo y que activa a los ángeles hasta el mundo de las ideas, el *primum mobile*, de ahí a las estrellas en el plano celeste, y de este a los elementos. Ahí está el recorrido de la energía sutil, que un mago potente ha de poder manejar. Así lo explica por ejemplo Agrippa en *De occulta philosophia*.

Para herméticos, gnósticos y neoplatónicos existía otro descenso aún más íntimo: el nacimiento era una caída por los planetas hasta la zona sublunar, mientras que en la muerte se iniciaba el trayecto contrario, un ascenso, idea esta que compartían con otras religiones, por ejemplo los mitraicos⁹²⁷, con una catabasis y una anabasis en una versión cósmica, no solo ascendiendo o descendiendo a la Tierra (hacia el cielo o bajo el suelo), sino viajando por el universo para hundirse en la materia cual meteorito o para subir hasta el empíreo. En general, gnósticos, herméticos y neoplatónicos comparten la idea de un descenso de los cielos del alma, que así adquiere sus características al pasar por los planetas.

Así pues, la catabasis y anabasis podían significar en este marco conceptual tanto el descenso del alma al Hades tras la muerte del cuerpo, o asimismo su caída desde el empíreo o variantes, descendiendo por las esferas hasta entrar en la rueda de las encarnaciones en el mundo sublunar. De esta manera, para los neoplatónicos y herméticos

⁹²⁶ Oviedo Salazar, 2017, p. 66.

⁹²⁷ En el mitraísmo, durante sus misterios se ritualizaba la ascensión del alma por los siete metales-planetas: García Font, 2000, p. 241.

no sólo el cuerpo anímico y espiritual existían antes del nacimiento, sino que en su descenso a lo terrestre se iban cargando con las cualidades astrales que los conformaban.

No obstante, cabe distinguir entre el alma que recibe dichas influencias y el alma como principio divino, concebida como algo diferente: Plotino distinguía entre dos almas, la divina y la que proviene del universo⁹²⁸. En términos herméticos, esta sería la influida por planetas y arcontes, mientras que la primera sería la realizada por Dios. La forma de narrar lo que le sucede al alma al entrar en el ciclo de la existencia servirá de paradigma; Plotino explica la salida de las almas del reino inteligible como una caída en la que van adquiriendo atributos: en lo angelical cogen el cuerpo de fuego, en el cosmos toman otro aéreo, para finalmente adquirir el físico en la Tierra. La calidad de las almas determina sus avatares y que puedan escoger más o no⁹²⁹.

En ese contexto hermético-neoplatónico se creía en la *ensomatosis* del alma, que incorporaba atributos y vicios al pasar por los siete planetas en su descenso a la Tierra, con el cuerpo *pneumático* haciendo de vehículo del *nous*, hasta tomar la encarnadura corporal⁹³⁰. La adquisición se hacía al adquirir el *ochema*, vehículo astral del alma, las características, fijadas en un cuerpo psíquico denominado *psyche pneumatike* o *pneuma*⁹³¹. Este cuerpo pneumático estaba ligado a una facultad a la que se le ha dedicado un capítulo: «la imaginación humana no es una sustancia desprovista de otras cualidades; por el contrario, se trata de un aparato que lleva inscrito de modo riguroso una información prenatal, procedente de los astros –los dioses cósmicos»⁹³². En esa asignación de atributos los seres humanos limitarían su capacidad y destino, pero al tiempo adquirirían unos talentos provenientes de los principios cósmicos. Entonces el alma ya estaría lista para encarnar.

⁹²⁸ *Enéadas* IV, 3, 27, en Plotino, 1985, p. 364. En un antiguo tratado de alquimia del XVII, la *Carta filosófica* por El cosmopolita, se indica que el ser humano posee dos almas, una sensible, que radica en el cerebro, que comparte con los animales, chispa del espíritu universal que sirve para desear, para sentir, y que se mezcla enormemente con las tinieblas de la materia. La imaginación le sirve para desear, emocionarse y moverse. Lo que une a la psique con lo cósmico es justamente la imaginación, mediadora, como se vio en su capítulo. Por otra parte, el ser humano posee otra alma, la razonable, que le permite comprender las cosas divinas y lo contenido en el macrocosmos. Con ella puede acceder a lo sublime y es iluminada por el Espíritu Santo: El cosmopolita, «Carta filosófica», en Peradejordi (ed.), 1979, pp. 19-60, p. 57.

⁹²⁹ *Enéada* IV 3, 15-16, en Plotino, 1985, pp. 343-345.

⁹³⁰ Culianu [Couliano en la edición], 1994 [1984], pp. 120-121.

⁹³¹ El *ochema* ya aparece en el *Timeo* platónico como *oklema*, pero se generalizó a partir del III d.C., sobre todo en ciertas corrientes gnósticas: Corbin, 1996 [1979], p. 116; Culianu [Couliano en la edición], 1994 [1984], pp. 120, 138-139. Sobre el cuerpo pneumático: Ignacio Gómez de Liaño, «La “Variedad del mundo” o el tríptico de la “Creación”», en Calvo Serraller, Bango Torviso, [et altri], 2006, pp. 185-216, p. 194.

⁹³² Culianu, 1999 [1984], p. 57.

Otra vez tomaremos el *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón* en representación de la noción neoplatónica. Macrobio propone que el alma en su descenso adquiere de Saturno el raciocinio y la inteligencia, la energía para actuar en Júpiter, en Marte el ardor de la pasión, en el Sol la percepción sensitiva y la imaginación, el deseo en Venus, de Mercurio la capacidad de enunciar y de interpretar, para finalmente en la Luna coger la facultad de engendrar y hacer crecer cuerpos⁹³³.

El orden de Macrobio fue adoptado siglos después por Ficino en su *De amore*. Las almas descienden a la Tierra en un vehículo que las capacita, puras como son, a aposentarse en lo impuro del cuerpo. En esa bajada adquieren condiciones de los planetas; Ficino introdujo algunas ligeras modificaciones respecto a Macrobio; por ejemplo, lo que aporta Saturno es el don de la contemplación, el Sol la libertad de sentido y opiniones gracias a las cuales es posible la adivinación, o Venus el amor; en los otros planetas incorpora algo similar a la caída de Macrobio, como Júpiter el don de gobierno; Marte la valentía, Mercurio la interpretación y expresión o la Luna la procreación. Todos ellos entran en el alma por los respectivos demonios —en sentido pagano— de cada planeta⁹³⁴.

Dicha catabasis también sirvió para la reflexión alquimista; el adepto en su investigación realiza un descenso *ad inferos*; como dice el lema V.I.T.R.I.O.L de Flamel, «*visita interiora terrae rectificando invenies occultum lapidem*», visita el interior de la Tierra; rectificando encontrarás la piedra oculta. Se tiene que descender, enterrarse, hacer que el matrimonio sagrado muera y sepultarlos en el sepulcro, para que renazcan luego de sus cenizas. En una práctica basada en el fuego del atamor (y del espíritu), la simbología tendrá mucho de infernal.

El objetivo de la vida y de quien profundizaba en el conocimiento hermético era sobrepasar el estado humano inicial, sumido en las influencias astrales; junto a ese propósito, a este apartado le concierne otro más, el opuesto de la catabasis inicial; una anabasis producida una vez muerto, ascender hasta el mundo angélico y divino más allá de las esferas cósmicas⁹³⁵, hacia el pléroma.

Al fallecer el cuerpo, lo abandona y regresa a su lugar de origen, creencia extendida entre varios de los movimientos religiosos esotéricos o proto-esotéricos a los que más atención prestamos. Se produciría al fallecer un viaje cósmico de regreso en un ascenso

⁹³³ *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón*, I, 12, 14, en Macrobio, 2003, pos. 3626. Como fuentes secundarias, explicado con algunos matices: Culianu, 1993 [1991], p. 193.

⁹³⁴ *De amore* VI, IV, en Ficino, 1987 [1484], pp. 117-119.

⁹³⁵ Hanegraaff, 2015, p. 62.

paulatino durante el que retornaría a cada uno de los siete planetas los atributos adquiridos que le habría servido como vehículo, un recorrido ascensional, en una analogía platónica⁹³⁶.

A las siete esferas viaja igualmente el alma de los herméticos que fallecen. En esta cosmovisión, que siente predilección por las analogías y que entiende el universo como una unidad orgánica, resulta comprensible que se busque cierta simetría. Las almas vuelven a cada una de las esferas-planetas para despojarse de las características y circunstancias que recibieron de cada planeta, en una inversión respecto al descenso a la materia en la gestación⁹³⁷.

Aunque sin vincularlo a la muerte definitiva (en el caso del poeta) es lo que aparece en la *Divina comedia*. Ese camino estelar toma Dante dentro del Paraíso, aunque a diferencia de lo que era la concepción clásica, él integra el esquema de nueve esferas como al Empíreo, englobando con ello tanto al nivel celestial como al inteligible. Las almas se dividen en cada una de las esferas de su inclinación principal, siguiendo la idea de que cada planeta tenía un daimon particular, o en el caso de Dante una tendencia o principio básico, pero ello no implica que no todas ellas no estén en el Paraíso, sino la forma de [contemplar a la divinidad](#) y el grado de intensidad de la contemplación.

En el gnosticismo hay una idea parecida, aunque con el pesimismo peculiar de la mayor parte de grupo de la corriente. En el ascenso, el alma en tránsito debía recordar las señas y las consignas a dar y decir a los terribles arcontes, que marcan un destino u otro; el conocimiento sobre ellos y sobre las claves está en función de la preparación del alma en la vida encarnada. En varios autores gnósticos los arcontes se correspondían con los planetas; en ocasiones se los pensaba teriomorfos, con forma animal, y también se los vinculaba a siete vicios. En el gnosticismo los siete dioses planetarios intervenían para producir el cuerpo psíquico de cada ser⁹³⁸. Si la astrología ya pensaba en grandes señores cósmicos como los planetas, signos zodiacales o decanos, autónomos y con personalidad propia, el gnosticismo creará en los arcontes, señores de los vicios en cada uno de los grandes círculos en los que se dividiría el cosmos.

⁹³⁶ Culianu, 1993 [1991], pp. 194, 203; Culianu [Couliano en la edición], 1994 [1984], p. 98.

⁹³⁷ Fuentes primarias con la anabasis hermética: *Extractos de Estobeo XXV*, Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 395-401; fuentes secundarias: Roelof van den Broek, «Religious Practices in the Hermetic “Lodge”»: New Light from Nag Hammadi», en Broek y Heertum (eds.), 2000, pp. 77-96, p. 88. De nuevo, encontramos una idea similar en la cábala. En un texto, *Heykhalót*, se explica como el alma asciende por las esferas celestes. De ahí su título, que significa los palacios celestes: Paul Fenton, «La kabbale juive. La sagesse de recevoir», en Faivre & Bonardel, 2013, pp. 39-46, p. 39.

⁹³⁸ Culianu [Couliano en la edición], 1994 [1984], pp. 122-128; Luttikhuisen, 2004, p. 160.

De esta manera, tanto neoplatónicos como herméticos o gnósticos creían (con variantes) que, al morir, el alma realizaba el viaje a la inversa, retornando a los niveles más elevados y devolviendo sus influjos a los astros⁹³⁹; en la iconografía clásica ello se representaba como un viaje sideral en cuadriga o biga, a veces con Eros como auriga, en un viaje a la luz de la psique liberada, como en el Eros Lucifer en el Mithraeum de Santa Maria Capua Vetere; la obra se inscribe en un contexto funerario, ya que Eros porta una antorcha, y guía de la mano a una psique que ha abandonado el cuerpo. La respectiva gnosis de cada grupo religioso, sus ideas respecto a lo sagrado, era lo que ayudaba a cambiar el destino de cada alma y ascender; en el caso del hermetismo, ese objetivo radicaba en las ideas filosóficas y en las prácticas espirituales, que permitían elevarse de lo material a los reinos espirituales de lo divino⁹⁴⁰.



Mithraeum Santa Maria Capua Vetere, II E.C.

6.4 Micro y macrocosmos, con el ser humano como *imago mundi*

Lo que está abajo es como lo que está arriba

Tabla esmeralda.

⁹³⁹ Una escatología hermético-neoplatónica alejandrina de la Tardo Antigüedad que fue recuperada por los herméticos renacentistas como Fludd: Marvell, 2007, 2016, pp. 214-215.

⁹⁴⁰ Hanegraaff, 2015, p. 65.

En su obra póstuma *Sacrificio* (Offret, Andrei Tarkovski, 1986) el cineasta ruso introdujo un motivo visual de resonancias herméticas. La secuencia comienza con una conversación entre el hermético cartero y los familiares del protagonista Alexander, con la esposa o su hijo médico, en la que el cartero les cuenta que le gusta recopilar historias en las que se manifiesta lo extraño. Por ejemplo, una en la que una madre y su hijo van a un fotógrafo ya que el hijo debe partir al frente. Muere durante uno de los combates. Años después, la madre va a hacerse unas fotos. En ellas aparece su hijo muerto.

Es tras contarlo que la cámara abandona a este grupo y se vuelve a ver qué está haciendo Alexander. Se encuentra a unos metros de la casa, junto a una maqueta de su hogar. Por encima de la construcción han sobrevolado diversos aviones supersónicos, se intuye que cazas de guerra, como se constatará más adelante. Son los primeros signos de la guerra mundial que ha estallado. Alexander recita unos fragmentos de Shakespeare. «Which of you have done this. The lords». El hijo y el cartero han construido la maqueta para obsequiar a Alexander por su cumpleaños⁹⁴¹.

Se trata de un símbolo complejísimo ya que alude a varios asuntos simultáneamente: se refiere a la creación artística, maqueta en la que enfrascarse con espíritu infantil, forma encubierta de referirse al arte, la tendencia mimética en el núcleo de la reflexión artística en la tradición occidental desde Platón. La maqueta es un fino trabajo en el que se copia a escala un modelo, aunque de hecho la propia casa de Alexander también lo es, en una estructura mental en abismo.

Pero igualmente sirve para representar la mente de una persona, la casa como símbolo del individuo, especialmente de su psique. En la película, dicha casa arderá al final del metraje mientras a Alexander se lo llevan los servicios psiquiátricos. Asimismo, también constituye una imagen microcósmica para poder referirse a lo macrocósmico. Así ocurre en diversas culturas, como por ejemplo una tan alejada de la intelectualidad rusa como las tribus amerindias: «Sobra recordar que la casa cultural constituye una *imago mundi*. En tribus amerindias tan alejadas las unas de las otras como los kwakiutl y los winebago, la casa cultural representa el universo y es llamada “nuestro mundo”»⁹⁴².

Se crea una puesta en escena en abismo con analogías entre la película como casa del universo en el que vivió Tarkovski, la casa de Alexander como metáfora del yo del

⁹⁴¹ <https://youtu.be/41DL96LsQWQ?t=1m2s> [última consulta, 19-2-18].

⁹⁴² Eliade, 1984 [1962], p. 181

protagonista, microcosmos de todo su ser, y la maqueta de la casa como plasmación artística de la obra y de Alexander, cada una dispuesta como muñeca más pequeña de las Matrioshkas rusas. Elegante como pocos, en esa escena, casi en un fotograma, Tarkovski ofrece un encadenamiento de asociaciones que se pierden en el infinito.

En este apartado vamos a indagar en esa *forma mentis* que esboza paralelismos entre un macrocosmos y un microcosmos. Se trata de un principio fundamental que comparten diversas tendencias, corrientes, escuelas o pensadores que pueden adscribirse al esoterismo occidental, según el cual una parte del conjunto deviene a su vez reflejo del todo, especialmente común es la idea de que cada ser humano es un microcosmos del universo entero. Por ejemplo, el estudioso de las analogías entre alquimia y literatura, David Meakin, afirma: «*The microcosm-macrocosm identity is a typical trait of hermetic lore*»⁹⁴³.



J. D. Mylius, *Opus medico-chymicum*, 1618

⁹⁴³ Meakin, 1995, p. 99. Traducción propia: «La identidad del microcosmos-macrocosmos es un rasgo típico de la tradición hermética». Sobre ese vínculo, como fuente primaria: *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón*, II, 11, 12, en Macrobio, 2003, pos. 7904, una posible cita entre otras que se hallan en ese libro. Entre las fuentes secundarias, y entre muchas obras de referencia que se podrían citar: John F. Moffit, «Prólogo», en Sebastián, 1989, p. XIII; Oviedo Salazar, 2017, pp. 58-59, en el principio mereológico o «todo está en todo». En el romanticismo: Béguin, 1981 [1937], pp. 102-103. En alquimia: Burckhardt, 1994 [1960], pp. 34-35. Según este autor, alcanzar un estado de microcosmos de naturaleza perfecta constituye el objetivo verdadero de la alquimia: Burckhardt, 1994 [1960], p. 191. Según Klossowski de Rola, la idea se mencionaría simbólicamente en la alquimia con el signo del sol, el círculo con un punto inscrito en su centro, en el que lo macro quedaría reflejado por el círculo al tiempo que el punto aludiría a lo micro: Klossowski de Rola, 1973, p. 15.

Esta idea central del esoterismo occidental no se limita a él, sino que es corriente en ciertos periodos históricos. Plantea que el cuerpo humano no solo refleja el cosmos — algo absurdo en términos de física mecanicista y como razonamiento literal—, sino que su relación resulta todavía más íntima: existe o puede existir una comunicación entre el cuerpo o el alma y sus referentes macrocósmicos; es decir, que estos pueden influir en lo microcósmico, pero de la misma manera lo minúsculo puede relacionarse con lo gigantesco, ambos hermanados de una manera fluida⁹⁴⁴; los cuerpos superiores y los inferiores comparten en cierta manera sustancia que los une: el material físico de las cosas terrestres y el espiritual de los astros. La forma de manejar uno y otro son las ciencias ocultas, la astrología como mejor medio de saber y la magia como coordinador que pone en relación los diversos componentes⁹⁴⁵.

En este sentido, resulta sugerente lo planteado por el narrador protagonista de *Fantastes*, «aquellos que creen en la influencia de los astros sobre el destino de los hombres están, al menos en el sentimiento, más cerca de la verdad que aquellos que afirman que los cuerpos astrales sólo se relacionan con ellos mediante una común obediencia a leyes externas»⁹⁴⁶, en la que se introduce una cuestión determinante: lo que marca la diferencia en ese texto tan poético no es la supuesta verdad efectiva; en su lugar, se propone la emoción, que suscita una idea: la belleza de una fórmula como elemento de valoración definitivo.

Una plasmación de esta intuición se halla en una de las obras de Kiefer, en la cual un hombre yace bajo un cielo estrellado, con ellos dos como únicos elementos figurativos destacables, en una relación de asimetría formal pero no ideal entre ambos elementos; como es arriba es abajo, que sentencia la *Tabla esmeralda*. Al retratarlo así se establece un nexo claro. Arasse indica que en varias obras de estos años Kiefer se retrata en la postura de *hatha yoga* de *shavasana*, postura final de una sesión de yoga físico, necesaria tras la acción para introvertirse y asimilar lo hecho⁹⁴⁷.

⁹⁴⁴ Para Paracelso la relación de influencia va de lo macro a lo microcosmos: «el hombre no puede corromper el mundo exterior (sólo lo inverso es verdadero) pues el hijo proviene del padre y no al revés: el astro es el padre del hombre y el hombre ha nacido del astro. Toda infección nace en los astros y repercute en el hombre, esto es, el hombre cumple aquello que el cielo proyecta» (Recogido en Turró, 1985, p. 133), pero en general, como ya se apuntó al inicio del apartado, se piensa en un grado de hermandad que permite también cierta influencia de lo pequeño en lo grande; al fin y al cabo, ambos no dejan de ser lo mismo.

⁹⁴⁵ Turró, 1985, p. 131.

⁹⁴⁶ MacDonald, 2014 [1858], p. 127.

⁹⁴⁷ Arasse, 2001, p. 251. Otras obras con esa misma asana son [La rosa da miel a las abejas](#), del 96, [Hombre bajo una pirámide](#), del 96 o [Las órdenes de la noche](#), del 96.



Anselm Kiefer, *Lluvia de estrellas*, 1995

La intuición de un vínculo entre lo celestial y lo personal avala en ese plano intuitivo la teoría de la sincronicidad junguiana, que recupera algunos de los elementos que se comentarán a continuación; probablemente debido a ello gran cantidad de astrólogos la han adoptado en una forma contemporánea, la astrología psicológica, que conecta la mente con lo cósmico, una forma de mezclar a ambos con gran número de seguidores en las últimas décadas⁹⁴⁸.

Este apartado se dividirá en tres subapartados: uno más teórico, explicando cómo funciona dicho planteamiento, otro más diacrónico, explicando algunas de sus versiones históricas, para concluir con una coda artística que cierre lo enunciado.

6.4.1 Imago mundi

El universo se refleja en la psique o en el cuerpo (o en ambos) de cada persona, forma no solo el dibujo de su destino, sino que en cada ser humano se halla la *imago mundi*, bocetada en la psique personal. El hombre primordial, Adán Kadmon, macrántropo, en Europa o el Próximo Oriente, Lokapurusha o Manu en la India, ejerce de microcosmos o de símbolo de la totalidad: en él se concentran los diversos niveles cósmicos: el material,

La fuerza de la imagen de Kiefer en la que lo celeste se funde con lo corporal tiene una versión literaria en *El Ángel de la ventana de occidente*, la novela hermética de Meyrink, en un episodio en el que la trasunta de la reina Elizabeth le dice al trasunto de John Dee: «pero no sabes que el camino que lleva a las estrellas pasa a través de su viva imagen, que mora en ti, y no caes en la cuenta de que los dioses te saludan desde allí arriba, pues quieren que tú subas hasta ellos»: Meyrink, 2006 [1927], p. 131.

⁹⁴⁸ Hanegraaff, 2012, pp. 294-295.

el mental, el sutil, el espiritual... en la cosmovisión hermético-neoplatónica, los tres mundos: elemental, celeste y angélico o espiritual, están unidos en el humano o Adán, privilegiado por el creador para esa fusión.

El ser humano constituye el símbolo y, por tanto, microcosmos por antonomasia. En él queda fundido todo el universo, creado a semejanza de Dios, pero también reflejo de la totalidad. Igualmente, la conciencia humana puede dilatarse hasta englobar todo lo existente, como en una sentencia del accionista vienés Hermann Nitsch, dionisiaco en su planteamiento: «creo que el universo es mi cuerpo auténtico»⁹⁴⁹.

La trama de las constelaciones celestiales se refleja en el punto axial del *pneuma* de cada uno de los seres, en especial los humanos, seres mediadores por excelencia. Cada ser humano deviene un espejo de la totalidad⁹⁵⁰. Espejo de dos caras y dos direcciones para el reflejo, las estrellas, los planetas, los daimones, influyen en las personas, pero pueden verse influidos por los humanos; igualmente, también el gran teatro del mundo constituye *imago mundi*, refleja tanto el drama cósmico como la esfera psíquica de cada persona; asimismo, el universo también puede ser espejo de lo superior divino.

Giordano Bruno imaginaba el universo «como un cierto espejo viviente, en el que está la imagen de las cosas naturales y la sombra de las divinas»⁹⁵¹, neoplatónica intuición. Lo que existe como espejo fantasmagórico, idea que asimismo sirve para la mente. De hecho, según argumenta Morin, hay dos versiones de esa idea: una en la cual el microcosmos es un reflejo reducido del universo; en la versión compleja, la singularidad humana funcionaría como holograma del todo, pero sin reducir lo singular⁹⁵².

Si hacemos un ejercicio de anamnesis y recordamos, en el capítulo sobre la imagen se citó algunos fragmentos de la *Hermetica* según los cuales el hombre o el sol constituían la imagen de lo divino. Se trata de un punto fundamental del planteamiento. Este único aspecto ya marca toda una diferencia cósmica o antropológica en la forma de concebir la vida, según Raimon Panikkar. Existe la mentalidad cuantitativa matemática, la dominante, que piensa en cada ser como único, un átomo viviente, un individuo-mónada separada del resto. Por el otro lado hay una mentalidad cualitativa, la que piensa el ser

⁹⁴⁹ Hermann, 1996, p. 11.

⁹⁵⁰ Entre otros, así lo planteó el revitalizador del esoterismo en el XIX, Eliphas Lévi, con el alma humana como espejo el cosmos entero: Choucha, 1991, 2015, p. 90.

⁹⁵¹ Bruno, 2007, p. 343. La teoría objeto de este capítulo también se hallaba en el pensador nacido en Nola: Gómez de Liaño, 1992, p. 317. En sus comentarios a Giordano Bruno, Gómez de Liaño sostiene que la postura del filósofo es que la propia vida y el universo reflejan la unidad del mundo inteligible, igual que la obra de arte es el microcosmos de la vida: Recogido en Bruno, 2007, p. 57, n. 3.

⁹⁵² Morin, 1994 [1986], p. 176.

humano como microcosmos, imagen o icono del todo con cada uno compartiendo un denominador común. El ser humano como individuo o como microcosmos, como en la mentalidad simbólica⁹⁵³.

Se trata de una idea que cruza a lo hermético. Además de los ejemplos ya citados en el capítulo sobre la imagen de la *Hermética* del III d.C., sumaremos otro, como Egipto como reflejo de lo celestial. En el *Asclepio*, Hermes Trismegisto afirma: «¿Acaso no sabes, Asclepio, que Egipto es una imagen del cielo o, para ser más precisos, que cualquier cosa gobernada e impulsada en el cielo desciende a Egipto y es transferida aquí? A decir verdad, nuestra tierra es el templo del mundo entero»⁹⁵⁴.

Pero, ¿a que ser humano se refiere la analogía macro=micro? Como ya se ha apuntado en la introducción del apartado, puede ser el cuerpo, la mente, el ser neumático, o todos. Así en una percepción que supera incluso los límites de la astrología, el hermetismo ha defendido que observar el orden celestial, en especial los planetas, sirve para entender la mente por las analogías entre lo microcósmico —en este caso el ser humano— y lo macrocósmico —el universo—, versiones a diversa escala el uno del otro. Observando algo físico podemos adivinar algo anímico, porque ambos se funden en un punto no dual. Como expone Eliade: «Existe una perfecta solidaridad entre la materia física y el cuerpo psicosomático del hombre»⁹⁵⁵.

Pero quizá donde resulta más directa la analogía sea en el alma humana, concebida como punto de unión cósmico, que sirve para enlazar lo superior con lo inferior. Explica el *Koré Kosmou* hermético, inserto en los *Extractos de Estobeo*, que Dios convocó en asamblea a los dioses para crear al ser humano. Cada uno de los dioses entregó a ese ser creado uno de sus dones personales, por lo que en cada persona se reúne esa colección de atributos; en concreto Hermes aporta la Sabiduría, la Prudencia, la Persuasión y la Verdad⁹⁵⁶.

⁹⁵³ Panikkar, 2012, p. 226 y ss.; Panikkar, 2014, p. 792.

⁹⁵⁴ Asclepio 24, en Copenhaver (ed.), 2000, p. 216. A ello podrían sumarse las referencias ya incluidas en el capítulo mencionado. La del templo se trata de una de las analogías con el cosmos más repetidas en la historia del pensamiento religioso esotérico, singularmente con el de Salomón, al menos en las culturas judeo-cristianas, paralelismo central en ambas religiones, así como en la masonería y, con ello, en el esoterismo occidental. El templo de Salomón deviene obra divina, inspirada al rey y ejecutada por el arquitecto y herrero Hiram Abif. En *Arquitectura y magia* Taylor defiende que influyó en Juan de Herrera para su El Escorial. Taylor, 2006 [1992], p.47 y ss. El arquitecto y teólogo Villalpando utilizó el sistema por correspondencias para proponer un [templo de Salomón-mundo](#), probablemente inspirado en sus estudios sobre El Escorial, comparando las 12 tribus de Israel con los signos astrológicos, incorporando los planetas o añadiendo versículos bíblicos: Taylor, 2006 [1992], pp.74-75.

⁹⁵⁵ Eliade, 1990 [1956], p.114

⁹⁵⁶ *Extractos de Estobeo* XXIII, 26-30, en Renau Nebot, 1999, pp. 364-366.

Otro ejemplo espigado del conjunto de pensadores tratado en la tesis aparece en una carta escrita por Ficino, escrita para Lorenzo de Pierfrancesco —destinatario a su vez de *La primavera* de Botticelli— el filósofo y traductor afirma: «no hemos de buscar estas cosas [los cielos] fuera de nosotros, pues todos los cielos están en nuestro interior y la vehemente energía que llevamos dentro atestigua nuestro origen celestial»⁹⁵⁷, para a continuación escribir qué significa cada uno de los planetas.

Pero la analogía puede hacerse todavía más intensa. Para Panikkar, la homología entre *atman* o alma individual y *Brahman*, principio unitario, el Uno cósmico, en el hinduismo vedántico es total. La metafísica vedántica matiza, y aunque *atman* puede verse como *Brahman*, ello no implica que *Brahman* constituya el *atman*⁹⁵⁸. Esta intuición vedántica tiene muchos paralelismos con el hermetismo en sentido amplio y el esoterismo. El objetivo final de su búsqueda es «superar la multiplicidad del mundo y después intentar conciliar su propia dualidad para fundirse al fin en la unidad de la perfección. La regla del Uno-Todo ritma toda la conquista alquímica»⁹⁵⁹, como un árbol que compartiera unas raíces invisibles e infinito número de ramas y hojas. Las grandes figuras de la explosión ocultista acaecida a mediados del XIX también modelaron la intuición principio universal=alma humana, en especial la fundadora de la sociedad teosófica, H.P. Blavatsky, tan interesada en la espiritualidad india y tibetana⁹⁶⁰.

6.4.2 Genealogía de la intuición

En el siguiente subapartado se esbozará un resumen histórico de corrientes y pensadores que han expuesto esa manera de entender el mundo.

Se trata de una de las ideas más extendidas entre quienes manifiestan una cosmofofía de este estilo; hay ejemplos en muchas culturas. En India, los *rishis* hablaban de un gran organismo primordial del que surgieron el Sol y la Luna —de su ojo y de su espíritu, respectivamente—, de su boca emanaron los dioses Indra y Agni, de su ombligo el espacio aéreo, de sus pies la Tierra... se trazan concordancias entre el cuerpo del universo

⁹⁵⁷ Recogida en Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 41.

⁹⁵⁸ Panikkar, 2014, pp. 840-842. Se trata de una discusión teológica esencial dentro del hinduismo.

⁹⁵⁹ Lennep, p. 263. El filósofo Priani Saisó dirá que para el hermetismo cualquier cosa o ser existente es la extensión de un único ser: Priani Saisó, 1999, p. 29.

⁹⁶⁰ Dalrymple Henderson, Linda, «Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension», en Tuchman (org), 1987, pp. 219-238, p. 222.

y el cuerpo del ser humano, con una explicación mítica para esa ontología que pone en relación lo pequeño con lo grande⁹⁶¹.

Por su parte, en la alquimia china se trazan similitudes entre los órganos y el espíritu de cada elemento (el corazón al fuego, los pulmones al metal, los riñones al agua, el estómago a la tierra) dentro de los límites del quinteto de elementos universales del *wu-hsing* (agua, fuego, madera, oro o metal, tierra) las fuerzas vitales que hay en el cosmos se hallan igualmente en el cuerpo humano⁹⁶².

Por su parte, en el primer tratado del ya tantas veces citado *Picatrix* se traza dicha analogía entre el universo, la Tierra y el ser humano; sus respectivas formas presentan concomitancias basadas en las correspondencias, no en la lógica causal, igual que sus constituciones y materia. Microcosmos y macrocosmos están unidos por las leyes de la analogía. Por ejemplo, se dice que los ojos de ese hombre arquetípico, «son como los dos astros luminosos»⁹⁶³. El ser humano constituye un fragmento del universo en el que se halla simbólicamente todo este.

Y es que la ley de las correspondencias otorga la lógica de la teoría, dentro de la gran telaraña que forma la creación desde este planteamiento organicista. Durante toda la tesis se ha hablado de la teoría de las correspondencias entre diversos elementos cósmicos. En dicho sistema cada metal (del hierro al oro), cada animal o planta, incluso cada parte u órgano del cuerpo humano, tenía su correlato en los planetas y estrellas⁹⁶⁴. Todas las cosas y seres manifiestan ese influjo astral y se organizan de acuerdo con las correspondencias.

⁹⁶¹ Cassirer, 1971 [1964], p. 97 y ss.

⁹⁶² Eliade, 1984 [1962], p. 105

⁹⁶³ *Picatrix* 1, 6, 44, en Abul-Casim Maslama Ben Ahmad, 1982, p. 70. Eugenio Garin detecta semejanzas entre este apartado del *Picatrix*, la *Oración* de Pico y el Asclepio: Garin, 1981 [1976], pp. 79-80. Esa imagen fulgurante del *Picatrix* recuerda el [Autorretrato](#) de Miró (1937-38), y a las palabras de Balsach, justamente apuntando a esa mirada astral en los ojos de la figura: Balsach, 2007, p. 208.

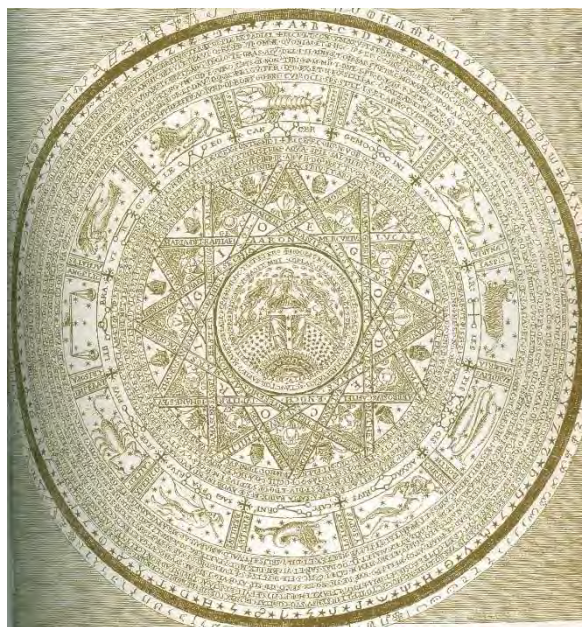
En otro ejemplo dentro del marco islámico, esa sensación de vínculo entre el ser humano y el cosmos también se hace presente. Dice el maestro sufí `Alí Hamadânî:

En cada parte del hombre que ha sido purificada, se refleja la parte complementaria que le es homogénea, pues nada puede ser visto más que por su semejante. Desde el momento, pues, en que la naturaleza esotérica que designan los genios y las facultades ha llegado a ser pura, se contempla en ella su homólogo en el macrocosmo (Corbin, 2000 [1984], p. 84).

En otro estudio derivado de su investigación en el sufismo Corbin comenta la obra más importante de Abd al-Karim Yili, muerto en el 1165, titulada *Hombre perfecto*, en la que expone la idea de este apartado: como las energías cósmicas y divinas convergen en el ser humano: Corbin, 1996 [1979], pp. 133-134.

⁹⁶⁴ Toulmin, 1985 [1982], p. 225. Forshaw, 2015, p. 366; Priani Saisó, 1999, p.53. Por ejemplo, Trithemius relaciona siete ángeles con los siete planetas: Tritemio, 2015 [1500], p. 343. Fuentes secundarias sobre las esferas y los ángeles como mediadores: Brann, 1998, p. 114. Otro de los grandes autores del corpus de este trabajo, Pico della Mirandola, traza en sus *Conclusiones cabalistas* analogías entre los diez sefirot, los siete planetas, las estrellas fijas, el empiro o esfera cristalina y el *primum mobile* divino Y todo lo visible tiene una correspondencia invisible, como argumentaba el *Corpus* o defendían herméticos de la historia, como Eliphas Lévi: Imanse, Geurt, «Occult Literature in France», en Tuchman (org), 1987, pp. 355-360 p. 357.

En palabras de Eugenio Garin, la cosmovisión mágico-astral, contempla una «solidaridad y unidad cósmicas, en la que el parpadeo del más lejano astro repercutía en el lugar más recóndito del mundo y, viceversa, todo movimiento del espíritu reverbera en vibraciones infinitas. No existen divisiones profundas, sino una amplia gama de correspondencias en la caudalosa corriente de la vida total»⁹⁶⁵. Un esquema de interrelaciones que queda plasmado en el grabado con la *Imago Micro et Macrocosmica*; se trata de un motivo iconográfico muy habitual en los siglos XVI y XVII, hasta el punto de que pueden considerarse un *topos*, según se comentó en el anterior capítulo, sobre la magia; en su caso, relaciona signos astrológicos con plantas y metales, o personajes del Viejo Testamento con apóstoles y evangelistas, además de ángeles⁹⁶⁶.



Anónimo, *Imago micro-et macrocosmica*, 1751

Nos concentraremos en el ámbito europeo, prioritario en la tesis. Se atribuye a Demócrito la idea del ser humano como microcosmos⁹⁶⁷, aunque su coetáneo Sócrates también la menciona en los textos platónicos, de ahí que resulte lógico que toda la escuela que toma de él igualmente lo haga. Sócrates apunta a las relaciones entre los diversos niveles en un diálogo de *La república* con Glaucón: lo macro del universo y los planetas

⁹⁶⁵ Garin, 1981 [1967], p. 213.

⁹⁶⁶ Thomas Hofmeier, «Exotic variations of the Tabula smaragdina» en Gilly y Van Heertum (eds.), 2002, pp. 540-562, pp. 554-558

⁹⁶⁷ Vinatea Serrano, 2005, p. 50.

y estrellas se corresponde con el nivel micro del alma. Asimismo, lo apunta en algunos fragmentos del *Timeo*, en una exposición de gran elegancia⁹⁶⁸.

En el ámbito científico de la Antigüedad fue una idea compartida por muchas escuelas. Ptolomeo en su *Tetrabiblos* relacionaba partes del cuerpo humano con planetas. Entre otros, a Saturno le correspondía la oreja derecha, los huesos o la vejiga⁹⁶⁹. *Melothesia* es el término técnico para referirse a esas relaciones entre signos astrológicos y partes del cuerpo. En la escuela hipocrática de medicina se establecieron los mencionados paralelismos entre el universo y el cuerpo:

Book 1 of the *On Regimen* generates, in quite striking retail, a theory of the human body as a mirror of the cosmos. Similar microcosm-macrocosm models appear elsewhere in the Hippocratic corpus. The great principle of fire, the author tells us, constructs each individual as an imitation (...) of the cosmos. Heavenly circuits (...) and revolutions are mirrored by circuits (...) and movements in the body. The belly is an imitation of the sea, the flesh an imitation of the earth; the body's inner circuit imitates the circuit of the moon; its outer circuit mirrors that of the stars⁹⁷⁰.

La astrología médica creó una red de correspondencias entre casas, planetas y signos, con órganos, temperamentos, humores y muchos otros aspectos. Esa ordenación de las relaciones se extendió al menos hasta el Renacimiento⁹⁷¹. Que ambas escuelas de

⁹⁶⁸ *La República* 529a-530b, en Platón, 1992b, pp. 359-361. *Timeo* 44d, en Platón, 1992, p. 192. También se menciona en el corpus de los estoicos, quizá por herencia platónica: O'Brien, 2015, p. 9.

⁹⁶⁹ Brian Vickers, «On the Function of Analogy in the Occult», en Merkel y Debus (eds.), 1988, pp. 265-292, p. 273.

⁹⁷⁰ Peter Struck, «Viscera and the Divine. Dreams As the Divinatory Bridge Between the Corporeal and the Incorporeal», en Noegel, Walker y Wheeler (ed.), 2003, pp. 125-136, p. 128. Traducción propia: «El primer libro de *Sobre la dieta* genera, con impresionante detalle, una teoría del cuerpo humano como espejo del cosmos. Igualmente, modelos de microcosmos-macrocosmos aparecen en el corpus Hipocrático. El gran principio del fuego, nos cuenta el autor, construye cada individuo como una imitación (...) del cosmos. Trayectorias celestiales (...) y revoluciones son reflejadas por movimientos (...) en el cuerpo. El vientre imita al mar, la carne imita lo terrestre, los movimientos internos del cuerpo imitan los de la luna; su trayectoria externa es un reflejo de la de las estrellas».

O en un ámbito más anecdótico: los sacerdotes romanos dividían el cielo en cuatro sectores, a imagen de las cuatro regiones del mundo (norte, sur, este, oeste); pero además, tenían en cuenta el curso trazado por el sol en su desplazamiento al oeste, línea cortada idealmente por otra perpendicular, de norte a sur. A esas dos líneas ideales en cruz las llamaban *decumanus* y *cardo*; así como en cualquier ciudad del imperio romano había una calle *decumanus* y otra *cardo*, así se desplegaba uno igual en el cielo, con el firmamento reflejando lo terrestre, o a la inversa: Cassirer, 1971 [1964], p. 135.

Italo Calvino en *Las ciudades invisibles* describe Perinzia, una urbe proyectada sobre criterios astrológicos, con cada zona distribuida y considerada según las doce casas del zodiaco. Pero en la ciudad crecen lisiados, enanos, mujeres barbudas y un elenco similar, lo que lleva a preguntarse si los cálculos están mal hechos o si el orden de los dioses es como se refleja la monstruosidad de tantos habitantes.

⁹⁷¹ Anthony Grafton and Nancy Siraisi, «Between the Election and My Hopes: Girolamo Cardano and Medical Astrology», en Newman y Grafton, 2001, pp. 69-132, p. 78. Ello hizo que se estimara a Ficino como astrólogo por su magia astral y sus tablas de simpatías y antipatías, aunque a decir verdad Ficino en este asunto no dejaba de estar dentro del más estricto neoplatonismo, y ya en Plotino se encuentra la idea

medicina emplearan la igualdad humano=universo probablemente explica que se mantuviera con el cristianismo, ya reflejada por ejemplo hacia el 400 d.C. con Nemesio, obispo de Emesa, y su *De natura hominis*⁹⁷². Hasta el punto de que pueden sumarse muchos ejemplos en manuscritos iluminados medievales o en cuadros con representaciones gráficas de un motivo iconográfico que plasma la equivalencia, el motivo iconográfico del hombre zodiacal, como uno de [Nicholas de Lynn](#), en el siglo XIV.

Tanto la patrística cristiana como los libros herméticos compartieron la intuición. Por el lado cristiano, en una de las obras miniadas de Hildegard von Bingen, el [Liber divinorum operum](#) (imagen de una edición del XIII, copia del original del XII), encontramos una plasmación clara, con Dios, los decanos, los respectivos influjos, el macrocosmos dominado por Dios y el ser humano como microcosmos que lo representa.

Pero también, como indicábamos, constituye uno de los puntos esenciales del hermetismo y del esoterismo occidental más clásico, el derivado de aquel. En la *Iatromathemátiká de Hermes Trimegisto a Amón el Egipcio* se esbozan los influjos de signos y planetas en cada parte del cuerpo, Aries la cabeza, el ojo derecho el Sol, el izquierdo la Luna, etcétera, según la idea de que tanto al ser concebido como al nacer el ser recibe la energía existente en la disposición planetaria y astral mediante sus rayos⁹⁷³.

En otro de los textos herméticos citados en la tesis, los *Extractos de Estobeo*, se señala también dicha correspondencia:

la naturaleza asimila la armonía del cuerpo a la combinación astral y unifica esa mezcla de elementos de acuerdo con la armonía de los astros, de modo que se genera una simpatía entre unos y otros; pues el fin de la armonía de los astros no es otro que engendrar la simpatía conforme al destino que les es propio»⁹⁷⁴.

Una de las formulaciones más famosas de esa idea es el aforismo que se ha utilizado como epígrafe del apartado, perteneciente a la *Tabla esmeralda* alquímica. La versión

de la simpatía universal entre lo bajo y lo alto; lo bajo puede encarnar a lo alto, como en el caso de los talismanes, concreción en un objeto de una fuerza espiritual o incluso divina.

Este tipo de información con el hombre-zodiacal se incluía en el que, probablemente, fuera más exitoso entre los tipos de publicación del Renacimiento: los almanaques: Eamon, 2014, p. 163.

⁹⁷² Antoine Faivre, «Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 37-116, pp. 56-57.

⁹⁷³ Recogido en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 345, n. 99.

⁹⁷⁴ *Extractos de Estobeo* XX, 7, Renau Nebot (ed.), 1999, p. 344. La equivalencia micro-macrocosmica se comenta también en otro texto hermético: *Definiciones herméticas armenias*, I, 4, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 530.

más antigua conservada de la *Tabla esmeralda* se halla en un texto de Ibn Hayyan del VIII, aunque su estilo sea claramente preislámico⁹⁷⁵. Por ejemplo, la célebre frase hermética tiene un antecedente claro en el aforismo 60 de Heráclito según el cual: «el camino hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo»⁹⁷⁶.

En la otra gran rama de la configuración hermético-neoplatónica, esta última escuela, también se formula la relación. Pueden aducirse al menos dos neoplatónicos de la Tardo Antigüedad. El central Plotino indica en sus *Enéadas* que cada ser de la multiplicidad universal fraccionada deviene una imagen de esa multiplicidad que, en última instancia es una unidad en sí mismo; con todo, ello puede llevar a error, y criticó igualmente una teoría equivocada del cosmos que lo sobreestimaría, al igualarlo con lo inteligible, cuando en realidad resulta una imagen de aquél⁹⁷⁷. El neoplatónico Fírmico un siglo más adelante insiste en su *Mathesis* en la idea del ser humano como imagen del mundo, microcosmos en el que coinciden las energías de los planetas, regida por los mismos principios que dirigen el mundo⁹⁷⁸.

Esa idea sigue activa en la Edad Media o el Renacimiento, sirva por ejemplo esa rara avis no dual de Nicolás de Cusa, quien organizaba lo existente en tres niveles: uno pequeño, el del hombre, el gran mundo que llamamos universo y otro que es el más grande, Dios. El pequeño es la imagen del gran mundo, y este lo es del más grande. El todo resplandece en las partes⁹⁷⁹.

De ahí que encontremos que esta idea aparezca tanto en forma tanto conceptual como de imagen brillante en los autores inspirados por cierta *Hermética*, en un corpus de referencias ya habitual en otros apartados de la tesis o del anexo. Como en el tercer libro de *La filosofía oculta*, Agrippa cita el fragmento del *Corpus hermeticum*, para con ello sustentar su teoría del ser humano como microcosmos universal. Dios creó tanto al ser humano como al universo como imagen de sí, con lo que el ser humano deviene asimismo imagen del mundo⁹⁸⁰.

⁹⁷⁵ Burckhardt, 1994 [1960], p. 187.

⁹⁷⁶ Tales, Anaximandro y Anaxímenes de Mileto; Pitágoras y los primeros pitagóricos; Alcmeón de Crotona; Jenófanes; Heráclito y Parménides, 1981, p. 388. Que también remite a otro punto de la Tabla, el octavo, en el que aconseja combinar los poderes de lo que está arriba con los de lo que está abajo. Sin embargo, parece provenir aún de tiempos más remotos, de fuentes babilónicas: Jonathan Z. Smith, «Here, There, Anywhere», en Noegel, Walker y Wheeler (eds.), 2003, pp. 21-38, p. 28.

⁹⁷⁷ *Enéada* II, 9, 4, en Plotino y Porfirio, 1992, p. 499; *Enéada* III, 3, 7, en Plotino, 1985, p. 95. Y eso que para Platón la vida espiritual del ser humano actúa como doble en el espejo de lo inteligible.

⁹⁷⁸ Recogido en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 345 n.99.

⁹⁷⁹ Recogido en Panikkar, 2012, p. 412

⁹⁸⁰ *De occulta philosophia* 3, XXXVI, en Agrippa, 2006 [1531], pp. 579-584.

O en Paracelso, que como tantos otros ligó alquimia o medicina con astrología: «*he started from the parallelism between the world as the macrocosm and man as the microcosm. The human organs correspond to the celestial bodies, e.g. the heart to the sun*»⁹⁸¹. En su sistema, las correspondencias micro-macro sirvieron para configurar su teoría de la salud. No hay nada del cielo o de la tierra que no sea hallado igualmente en el ser humano. Para su reforma de la medicina tenía en cuenta la influencia celestial, la cosmología y la cosmogonía. Método holístico de curación, el médico ha de buscar la armonía para retornar al enfermo a su estado de bienestar, estado frágil; sanar como alejar el dolor del mundo del individuo, mejorar el mundo gracias a la transformación de uno mismo, según aspiración del yoga, pero también a la inversa, dado que ambos ámbitos son vasos comunicantes y uno es la imagen del otro⁹⁸². Es por eso que en el método de Paracelso para curar hay que tener en cuenta al cuerpo, pero no olvidar el contexto social o la configuración cósmica; el conjunto resulta tan fundamental como el individuo, con este como símbolo de aquel⁹⁸³.

El médico del XVI piensa en dos esferas existente, la del que llama Gran Mundo, todo lo cósmico, y el Pequeño Mundo, el hombre. El hombre es el centro del mundo, análogo al corazón de una manzana. El mundo pequeño tiene una madre, la «tierra», de la que recibe el cuerpo material, y un padre, el «cielo», del que hereda la índole⁹⁸⁴. De hecho, el mundo está constituido por esa dualidad corporal-celeste, una parte material que se conforma con los tres elementos alquímicos (azufre, mercurio y sal), una tríada que, en

⁹⁸¹ Pagel, 1985, p. 100. Traducción propia: «El empezó por un paralelismo entre el mundo como macrocosmos y el hombre como microcosmos. Los órganos del ser humano se corresponden con los cuerpos celestiales, por ejemplo, el corazón con el sol». Algo muy parecido aparece en: Robert Galbreath, «A Glossary of Spiritual and Related Terms», en Tuchman (org.), 1987, pp. 367-392, p. 382; en Webster, 1988 [1982], p. 21; o en Lepetit, 2014 [2012], pp. 246-248.

⁹⁸² De la misma manera, sostiene Paracelso que cualquier cosa puede leerse como un signo de algo, que lo que se ve en el exterior de una persona revela su interior si se sabe interpretar adecuadamente, a través de la quiromancia (manos y pies), de la fisionomía (rostro y cabeza), substantina (figura entera) y en sus costumbres. Cada una forma una imagen signica a desentrañar: Paracelso, 2001, pp. 163-164.

Para enfatizar que se trata de un rasgo compartido de todo lo hermético-neoplatónico renacentista, la misma teoría defiende otra de las grandes figuras herméticas del XVI, Agrippa: basándose en las ideas que estamos exponiendo en el apartado, según él no solo las líneas de las manos, también la forma exterior del cuerpo (somatología) y el rostro (metoposcopia) pueden servir para reflejar el todo y para adivinar sobre esa persona: *Magia natural* LII, Agrippa, 1992 [1531], pp. 196-199. El cuerpo o esas partes sirven de marcadores analógicos del universo o de lo porvenir.

⁹⁸³ Webster, 1988 [1982], pp. 21-22; Heinrich Schipperges, «Paracelso y sus seguidores», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 221-260, p. 222-227.

⁹⁸⁴ Paracelso, 2001, p. 95. Claro que el Pequeño Mundo es exclusivamente masculino. La mujer, al haber sido creada Eva de Adán, es el Mundo Mínimo, un tercer nivel; resulta obvio que este extremo delata el momento cultural en el que vivió Paracelso: Paracelso, 2001, p. 94. Pese a la aparente dualidad de la manifestación, en realidad Paracelso destaca que es un solo ser. Tanto las estrellas como los humanos están formados de esa unidad primordial.

la parte invisible, el «astro», tiene como componentes al ánimo, la sabiduría y el arte. A ese astro en la persona lo llamó *astrum in corpore*, expresión empleada a menudo en sus escritos⁹⁸⁵.

Igualmente, los magos herméticos del siglo XVI concretan la afirmación bíblica de que el hombre está hecho a imagen de Dios, lo que entienden según las categorías de micro y macrocosmos, en esa tendencia que ya había despuntado en el XV, a desarrollar mucho más la intuición y a que adquiriera mayor complejidad respecto a la noción de la misma que se tenía en la Edad Media, con ejemplos más o menos iniciales como *De harmonia mundi*, de Francesco Giorgio (1525)⁹⁸⁶.

En un arco temporal de más de diez siglos de diferencia respecto a los grandes clásicos herméticos alejandrinos, el místico Jacob Böhme le suma una faceta más personal, comprensible en su voluntad de hacer algo así como angelizar lo humano:

Todo lo que Dios, el padre, tiene y es, ha de aparecer en mí como una forma o figura de la esencia del mundo divino; todos los colores, fuerzas y virtudes de su eterna sabiduría han de manifestarse en mí y por mí como figura modélica suya, he de ser la revelación del mundo espiritual divino, y un instrumento del espíritu de Dios en que él juegue... consigo mismo.⁹⁸⁷

Siguiendo con el linaje de herméticos del inicio de la modernidad, en Fludd la intuición brilla como uno de los principios rectores de su planteamiento; se la cita en uno de los grabados más importantes de su *Utriusque Cosmi ...*⁹⁸⁸, ya que la obra entera se basaba en la premisa de una correspondencia completa entre el micro y el macrocosmos⁹⁸⁹. El libro de grabados traza una historia de las técnicas empleadas en su tiempo en diversas áreas. La obra se divide en dos partes, «Macrocosmos» y «Microcosmos». El primer tomo está dedicado a la historia del mundo (macrocosmos) mientras que el segundo se ocupa

⁹⁸⁵ Paracelso, 2001, pp. 75-78. Esa expresión equivalía más o menos a la imaginación, que puede conectar al ser humano con la energía espiritual (Antoine Faivre, «Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 37-116, pp. 108-109). El tema de este apartado adquirió tanto peso en la teoría de la salud paracélsica que alguno de sus críticos furibundos la consideraron como el principio rector de todo su planteamiento: Carlos Gilly, «Capital punishment for Paracelsians: a dear wish of Thomas Erastus», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 247-252, p. 250.

⁹⁸⁶ Yates, 1983 [1964], pp. 179-180.

⁹⁸⁷ Recogido por Reguera, 1985, p. 170

⁹⁸⁸ No por nada el título entero de la obra es *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*, es decir, *La historia metafísica, física y técnica de los dos mundos, llamados el mayor y el menor*.

⁹⁸⁹ Joscelyn Godwin, «Introducción», en Maier 2007 [1617], pp. 9-59, p. 20.

del microcosmos, es decir, del hombre, y las artes que emplea, en un desarrollo de clara influencia vitruviana⁹⁹⁰.



Robert Fludd, Portada de la sección de «Microcosmos», en *Utriusque cosmi...*, 1617

Para Robert Fludd las relaciones entre lo micro y lo macro se sustentaban en que, si la creación poseía un alma, esta se manifestaba en todas las partes, fuera cual fuera su tamaño y posición⁹⁹¹. Sus diagramas de *Utriusque cosmi...* ilustran las relaciones entre los dos ámbitos cósmicos, en un pensamiento por analogía, que ha de clarificar el conocimiento y favorecer a la memoria⁹⁹². Los círculos más allá de la envergadura del ser humano representado muestran las esferas móviles, los siete planetas-luminarias y las estrellas fijas. Constituye el marco astronómico ptolemaico —aunque Ptolomeo pensara en unas órbitas elípticas más que circulares—, más cuatro esferas sin signo planetario que cumplen las funciones de los cuatro elementos.

⁹⁹⁰ Yates, 1987 [1969], p. 44; Arasse, 2001, p. 256.

⁹⁹¹ Arola, 2008, p. 44.

⁹⁹² Arasse, 2001, pp. 256-257. Homenaje de Ansel Kiefer al hermético renacentista: [A Robert Fludd](#) (1996). Los herméticos renacentistas como Fludd o Bruno pretendían fijar una lección cósmica en la mente, microcosmos del universo, dotar así a la mente de sus poderes mágicos, alineados con las energías del macrocosmos, véase *El arte de la memoria* de Yates.

En las esferas que entran dentro de lo que puede tocar los pies y las manos del hombre aparece un lugar común de este tipo de literatura: los signos astrológicos y sus correspondencias con las partes del cuerpo humano: Leo=corazón, Aries=cabeza y el resto de correspondencias⁹⁹³. Son muchos los grabados en *Utriusque cosmi...* que abundan en esta visión cósmica, como [este otro](#).

Otro de los ilustres miembros de lo que se ha considerado esoterismo occidental, Swedenborg, planteó una variante muy original: no solo el mundo puede tomar la forma de un gran cuerpo, generalmente pensado en forma antropomórfica; afirma que los cielos adoptan la forma de un humano descomunal⁹⁹⁴. Siguiendo con esta disposición orgánica, hay comunidades de ángeles agrupadas en la cabeza del gran cuerpo, en el cuello, en los pies o incluso en los genitales, cada una ubicada allí en función de sus peculiaridades.

De nuevo encontramos algo similar en la *Hermetica*. El ser humano es una representación del cosmos, pero también el cosmos adapta forma antropomórfica, y se afirma que es como una cabeza humana —aunque también se afirme que es esférico⁹⁹⁵. Tiene esas hechuras porque es en la cabeza en la que mora el alma individual, que piensa, y así acontece igualmente con el universo, el *pneuma*, el *anima mundi*... Y aún más allá de la dimensión mezclada con lo sensible está la de lo inteligible puro.

⁹⁹³ Godwin, 1979, p. 69. A título anecdótico, Fludd fue uno de quienes leyó los manifiestos rosacruces y los defendió⁹⁹³. En uno de ellos, la *Fama Fraternalis*, se subraya la analogía humano=totalidad; incluso investigadores contemporáneos, como Roland Edighoffer, hace pivotar la doctrina rosacruz sobre la idea de la armonía entre uno y otro ámbito: *Fama fraternalis*, recogido en Sebastián, 1989, pp. 24-25. Roland Edighoffer, «Movimiento rosacruz: del siglo XVII al siglo XX», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 261-288, p. 262.

⁹⁹⁴ Swedenborg, 2002 [1758], p. 136 y ss. Como sintetiza Chevrier «*Le Ciel est le “Très-Grand Homme”, dont chaque organe ou substance correspond à un certain type de “Société céleste” et à un certain type de “Société infernale”, chaque Société céleste ou infernale rassemblant les esprits qui partagent la même affection principale*»: Chevrier, 2012, p. 110. Traducción propia: «El Cielo es El Gran Hombre, en el que cada órgano o sustancia corresponde a un cierto tipo de “Sociedad celeste” y a un cierto tipo de “Sociedad infernal”, cada Sociedad celeste o infernal reúne los espíritus que comparten las mismas afección principal».

La famosa analogía perfecta de Swedenborg entre lo celeste y lo infernal aparece también en una novela de Pynchon, escritor con clara predilección por citar los temas más queridos por la corriente. En *Mason & Dixon* escribe swedenborgianamente: «Cada punto del cielo puede trazarse o proyectarse sobre cada punto del infierno, y viceversa. ¿Y qué es lo que intercepta esa proyección, más o menos a medio camino (calculado logarítmicamente) entre un punto y otro? Pues esta misma Tierra y quienes vivimos en ella. Creemos habitar una ciudad sólida, de ladrillo y madera, pero en realidad vivimos sobre un mapa. Tal vez incluso nuestras vidas no sean más que representaciones de unas vidas más reales que transcurren más arriba y más abajo, y a Filadelfia le corresponde una vasta ciudad celestial y un atestado rincón del infierno, y todos los elementos de cada mundo están fielmente reflejados en los otros»: Pynchon, 2012 [1997], p. 602.

Strindberg, singular conocedor del esoterismo occidental, ofreció en su *Inferno* una excéntrica variación de esta idea swedenborguiana; en la novela utiliza la analogía de Swedenborg del cosmos como un gran organismo; una de las partes del gran ser universal sería el infierno excrementicio, lo que Strindberg sitúa en uno de los barrios en los que se instala, justo en el hotel Orfila.

⁹⁹⁵ *Corpus hermeticum* X 11-12, Copenhaver (ed.), p. 150.

Como tantas otras de las ideas esbozadas en el estudio, este tema también converge en el universo de William Blake. Los siguientes versos de su obra *Milton: poema en dos libros*, publicada en el 1804, revelan la mentalidad que iguala el cuerpo imaginal (mayor que el físico) del ser humano con el cuerpo cósmico:

Pero cuando Milton entró en mi Pie, vi en las bajas
regiones de la Imaginación, también todos los hombres de la Tierra
y todos los del Cielo vieron en las regiones bajas de la Imaginación,
en el Ulro, debajo de Beulah, la gran hendidura del descenso de Milton.
Pero no supe que era Milton, pues no puede saber el hombre
lo que ocurre en sus miembros hasta que los períodos de Espacio y Tiempo
revelan los secretos de la Eternidad; pues más extensos
que cualquier otra cosa terrestre son las facciones terrenales del Hombre⁹⁹⁶.

6.4.3. Un final ilustrado

Al inicio de [Las armonías de Werckmeister](#) (*Werckmeister harmóniák*, Bela Tarr, 2000) vemos como los personajes escenifican el movimiento de los planetas en el sistema solar, con el fin de ejemplificar visualmente el porqué de que se produzca un eclipse solar. Con formas artísticas y en la era contemporánea, Tarr utiliza la igualación micro-macro para trazar analogías entre el sistema solar, un eclipse, y estos como metáfora de la violencia que irrumpe y destruye una comunidad, todo ello enmarcado en la situación política en las antiguas repúblicas socialistas del Este. La escena es como una pieza de orfebrería en la que se condensa por una parte toda la película y por otra esa dimensión macro de la situación política en los países del Este y por ende de la humanidad.

De la misma manera, y como en tantos otros de los temas comentados, desde mediados del siglo XVII se constata un eclipse de la idea, que no puede tener lugar dentro de la cosmovisión razonada por la física mecanicista, en la cual las partes son diferentes del

⁹⁹⁶ Blake, 2015, p. 25. El sistema que ordena el universo de las visiones de Blake es el ptolemaico-neoplatónico. En *El matrimonio del cielo y del infierno* el poeta explica que viaja por todos los planetas hasta llegar a Saturno, para saltar entonces al Vacío que existe entre este y la esfera de las estrellas fijas: Blake, 2013, p. 112.

En territorio británico, una insólita figura antecedió al artista en la idea microcósmica y en su elogio del cuerpo, que no es antagonístico respecto al espíritu sino dos dimensiones de lo mismo: Cheyne, otro de los que combinaron neoplatonismo con nuevas ideas científicas, en su caso sobre todo aplicado a la medicina, con su propuesta de una dieta frugal, vegetariana, que le permito reducir a más de la mitad su peso, que llegó a sobrepasar los doscientos kilogramos. Cheyne se sirvió del pensamiento por analogía, concretado en la teoría del cuerpo humano como análogo al universo: G. S. Rousseau, «Mysticism and Millenarianism: “Immortal Dr. Cheyne”», en Merkel y Debus, 1988, pp. 192-230, p. 205.

conjunto y nada permite sostener un pensamiento por analogías. Se trata de una idea central del pensamiento esotérico, y al mismo tiempo una de las que justificaron el descrédito durante la Ilustración, al plantear que las equivalencias que se trazaban eran absurdas o fuera de la experiencia en el mundo material.

Precisamente el pensamiento analógico y las posibles falsedades que genera constituyó la base de la crítica. Brian Vickers, desde criterios semióticos y de filosofía de la ciencia, ataca esa idea —igual que la de las correspondencias—, por estar fundamentada en lo subjetivo y tendencioso; no lo sustenta ningún criterio científico ni la observación directa de los fenómenos⁹⁹⁷. Él le asigna la noción a Paracelso, aunque en realidad es muy anterior, según se ha analizado.

A mi juicio, Vickers comete el error clásico del racionalismo desde el XVIII: rebatir el planteamiento de una cosmovisión diferente a la de la física mecanicista o el racionalismo filosófico desde los criterios de validación de ese potente conglomerado teórico, sin darse cuenta —o sin querer darse cuenta—, de que el combate carece de sentido, ya que no se discute de ideas o demostraciones de ellas dentro de un mismo sistema, sino de dos formas de entender el universo, el ser y las ideas desde posiciones que no comparten sustrato común. En ese punto deja de haber posible discusión, no se puede jugar al mismo juego puesto que el terreno y las normas son diferentes. Las cosmovisiones no son falsables, no pueden probar su validez más que dentro de sus propios criterios de validación.

Sin embargo, esbozar paralelismos entre lo diminuto y lo colosal ha seguido gozando de fortuna metafórica durante el periodo de hegemonía de la ciencia, aunque con un sesgo diferente, en un movimiento de repetición pero con variaciones, compartido con otros de los temas de la tesis. No se podía suprimir esa tendencia a buscar sentido y unión porque es inherente al ser humano, pero si trastocar su forma de enunciarlo y sus principios constituyentes⁹⁹⁸. Por ejemplo, en una descripción que evoca los parajes fríos de la abstracción de Pascal, tal y como reflexionó sobre ellos el eminente biólogo T. H. Huxley: *«Man the conscious microcosm has been thrown up by the blind and automatic forces of*

⁹⁹⁷ Brian Vickers, «On the Function of Analogy in the Occult», en Merkel y Debus (eds.), 1988, pp. 265-292, p. 281-289.

⁹⁹⁸ Incluso, como ya se ha apuntado en otras ocasiones, los grandes creadores del método científico tuvieron en su juventud veleidades herméticas que les facilitaron el cambio de paradigma, como Descartes, en cuya formación intelectual tiene un lugar central la corriente hermética. Por ella él también creía que: «la inmensidad del universo esconde un microcosmos y un macrocosmos regidos por relaciones de analogía, simpatía y antipatía que sólo se revelan al sabio»: Turró, 1985, p. 234. Muchos de los postulados herméticos pueden parecer naturales según el bagaje cultural.

the unconscious macrocosm»⁹⁹⁹. La analogía se trufa de una teoría del consciente y de lo inconsciente.

Además, el telescopio ha modificado completamente el imaginario espacial. De las grandes energías psíquicas que en anteriores cosmovisiones se ubicaban en las constelaciones, se ha pasado a la infinitud de oscuridad del espacio interestelar, una geografía descomunal, inconmensurable, que escapa al entendimiento, medida en miles de millones de años-luz. Ha llegado la hora de magnitudes y de lo cuantificable. Y cuando lo literal entre por la puerta, lo imaginativo salta por la ventana: «El telescopio es el instrumento cartesiano *par excellence*: alarga la distancia a la que podemos ver, aumenta la separación entre observador y observado y, en el proceso, crea el mismo universo que se pretende estar observando de manera objetiva»¹⁰⁰⁰, al generar una *imago mundi*.

Concluiremos este apartado con una muestra magistral de la unión de criterios herméticos y de física mecanicista que se ha producido en las últimas décadas. Una de las formas más espectaculares de mostrar la igualación entre lo máximo y lo mínimo en el arte contemporáneo se halla [en el final de 2001: Una odisea del espacio](#) (2001: *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), una intuición hermética trasladada a un escenario de ciencia ficción. Tras un viaje de resonancias lisérgicas, el astronauta pasa a verse a sí mismo como anciano y finalmente muere y se transforma en un feto, comparado entonces con el planeta Tierra, cada ser humano como un universo en potencia, el tiempo cíclico del mito en el que cada final implica un nuevo inicio, y en términos de la *zoé*, el flujo interminable de vida sin biografía personal, tras la ancianidad que fue el astronauta vuelve el feto que desarrollará nuevos mundos y creatividad. No deja de ser una intuición plenamente hermética, con ese hermanamiento de lo personal con lo universal que forma una estructura cíclica, pero en un ambiente de *hi-tech* plenamente integrado en la sociedad posmoderna.

6.5 Teoría astrológica

Pasaremos a continuación a intentar explicar algunos puntos esenciales de la cosmología ptolemaica que han cimentado la historia de la astrología occidental, con

⁹⁹⁹ Citado en Toulmin, 1985 [1982], p. 67. Traducción propia: «El microcosmos consciente humano ha sido vomitado por las frías y automáticas fuerzas del inconsciente macrocosmos».

¹⁰⁰⁰ Harpur, 2006 [2002], p. 252.

algunas incursiones en las manifestaciones artísticas de dichas ideas, al fin y al cabo, propósito esencial de la presente investigación.

En el horóscopo habitual, la esfera celeste se divide en doce secciones, las casas, a las que se asigna doce aspectos de la vida humana fundamentales, como los padres, el matrimonio, los negocios la salud... y la muerte¹⁰⁰¹. El paso de los siete planetas móviles con esfera por la región zodiacal de las estrellas fijas explica que un planeta «esté» en Aries, Géminis o el resto de los signos. Las conjunciones planetarias son otro de los aspectos a tener en cuenta; las más relevantes hacen trabajar al unísono a Saturno, Júpiter y Marte, lo que presagia los grandes acontecimientos históricos en el mundo sublunar¹⁰⁰². Hay que tener presente que se está hablando de la astrología medieval o renacentista; en el presente, con nuevos planetas como Urano y Plutón, han irrumpido nuevas variantes, aunque el esquema general prosiga.

Según la forma mayoritaria de entender la astrología, cada planeta, así como cada configuración astral, condensan energías fundamentales¹⁰⁰³. Para fijar qué energías dominan a una persona en un momento preciso, se establece qué planeta ocupa el zénit y como se disponen el resto; de esta manera, se determinará la base del destino del ser, además de cómo resulta su personalidad.

El astro, la configuración planetaria en el momento del nacimiento, los planetas, la disposición estelar, influyen en las personas, según esta cosmovisión. Un ejemplo por antonomasia de esta cosmovisión en su forma hermética se hallaría en Paracelso:

En el «astro» están ocultas todas las capacidades, todas las artes, todos los oficios y también toda sabiduría, toda razón y también toda locura y lo que a ella pertenece; porque no hay nada en el hombre que no afluya a él desde la luz de la Naturaleza; pero lo que está en la luz de la Naturaleza está sometido a la acción del astro. El astro es para nosotros la escuela de la que hay que aprenderlo todo¹⁰⁰⁴.

¹⁰⁰¹ Warburg, 2005 [1932], p. 462.

¹⁰⁰² Garin, 1981 [1976], p. 44.

¹⁰⁰³ Gómez de Liaño, 1992, p. 256

¹⁰⁰⁴ Paracelso, 2001, p. 171. Es por ello por lo que no estoy de acuerdo cuando Jung sostiene, a mi juicio con demasiada contundencia, que el pensamiento sobre ello de Paracelso era más una cosmología que una astrología, dado que Paracelso rechazaba el determinismo y la predicción del futuro, ya que el hombre, punto central cósmico, goza de libertad interior: Paracelso, 2001, p. 295, «Astronomía». Pero la aseveración anterior matiza una oposición demasiado tajante. Las concordancias entre micro y macrocosmos y la disposición astral al nacer pueden ser compatibles con el libre albedrío, puede influir pero no obligar, y el conocimiento del espíritu precisamente pueden servir para liberarse de tales influjos; como mínimo son muchos los que han seguido esta forma de entender la astrología entre los autores que comentamos.

Dentro de sus partidarios no existe una única manera de concebirla. Frente a la postura que defiende la determinación completa, ciertos herméticos han preferido una combinación del hado junto al libre albedrío. En este sentido, propugnaba Paracelso, el ser humano es capaz de enfrentarse a su destino y modificarlo. Resignarse a lo inapelable de las fuerzas siderales implica subestimar el poder humano de transformación¹⁰⁰⁵. Que la astrología no era todopoderosa y que existía siempre un grado de libertad humana fue la misma tesis defendida por el alquimista Zósimo de Panopolis en su *Discurso omega*¹⁰⁰⁶.

Probablemente haya sido la postura más habitual dentro de ese hermetismo, en sentido amplio del término, de la tesis; por ejemplo, la compartía el filósofo de Nola. En el *Espacio de la bestia triunfante* Bruno propugna una libertad de elección dentro de la ciencia; cada persona puede reformar su cielo interior con una purga de los malos hábitos, lo que comportará nuevas constelaciones e influencias¹⁰⁰⁷. Un poco como el [Corto Maltés](#) de Hugo Pratt, el personaje de cómic, quien fija con una cuchilla nuevas líneas en la palma de su mano, ya que carece de ellas, de manera que establece así un nuevo destino.

Otro importante grupo de figuras se agrupa en los 36 decanos, producto de dividir los 360° del firmamento en segmentos de 10°. Generalmente, se piensa que cada signo tiene 3 decanos. Parece que las raíces de los grandes señores estelares se hallan como mínimo en el mundo egipcio antiguo, dioses del tiempo en Egipto integrados en la astrología caldea, al menos en cuanto puede trazarse de acuerdo con Yates¹⁰⁰⁸. Los textos herméticos proponen influencias astrales por los siete planetas —los cinco de la cosmología ptolemaica más el Sol y la Luna— pero también los 36 decanos, tres por cada signo¹⁰⁰⁹.

La creación de imágenes basadas en los decanos se encuentra en varios de los autores comentados en la tesis: en Agrippa, en Bruno, en el *Picatrix*... en este último son citados en varios apartados. Por su parte, para Agrippa los 36 decanos gobiernan una parte del cuerpo, pero sobre la noción del cuerpo humano como reflejo del universo, según se ha

¹⁰⁰⁵ “The stars are subject to the philosopher, they must follow him, and not he them”: Paracelsus, 1973, p. 154.

¹⁰⁰⁶ Jean Letrouit, «Hermetism and Alchemy: contribution to the study of Marcianus graecus 299 (=M)», en Gilly y Van Heertum (eds.), 2002, pp. 85-112, pp. 87-88. Zósimo es igualmente relevante en la historia de la alquimia porque escribió los textos más antiguos, al menos que se sepa, aproximadamente a finales del siglo III d. C.

¹⁰⁰⁷ Yates, 1983 [1964], p. 253.

¹⁰⁰⁸ Yates 1983 [1964], pp. 64-66; Warburg, 2005 [1932], p. 421.

¹⁰⁰⁹ *Extractos de Estobeo* VI, 2, en Renau Nebot, 1999, p. 292.

analizado. Además de influjo sobre los órganos y partes del cuerpo, en textos herméticos también se relacionaban a los decanos con regiones geográficas¹⁰¹⁰.

En el celebrado artículo de Aby Warburg comentado previamente, el pensador germánico identificó figuras del Palazzo Schifanoia de Ferrara como los decanos, y las escenas retratadas junto a ellos como oficios o situaciones relacionados con los decanos, signos y los dioses planetarios. La obra se enmarca así en otros proyectos cortesanos similares, como el [Palazzo della Ragione](#), en Padua, con su programa iconográfico de tema astrológico. En Ferrara, los artistas siguieron el tratado sobre los decanos de Abu Mascher, de gran éxito en un gran arco espacial y temporal¹⁰¹¹.



C. Tura, *Frescos del palacio Schifanoia, Alegoría de junio, Triunfo de Hermes, 1471.*

Por lo que se refiere a su influjo, se piensa en una energía sutil que conecta el *pneuma* de estrellas y planetas con el *pneuma* de las personas, como ya se indicó un poco más arriba, al comentar el vehículo astral, *ochema* o variantes. Cada planeta representa un tipo de atributos conformados por diversas combinaciones entre los cuatro elementos esenciales. Como ya se ha visto previamente, la semejanza en la constitución elemental de los humores, resultado de la mezcla, justifica intelectualmente las correspondencias entre ambos¹⁰¹². En textos clave del esoterismo occidental se elabora las razones de ese influjo, desde el hermetismo fundacional tanto del *Corpus hermético* o del *Asclepio*, como

¹⁰¹⁰ *Magia natural* LXXII, en Agrippa, 1992 [1531], p. 269. Regiones: Renau Nebot (ed), 1999, p. 549. En cuanto a Bruno, En el *De umbris idearum* el filósofo nolano propuso imágenes específicas para los 36 decanos, que se correspondían a menudo con las de Agrippa: Yates, 1983 [1964], p. 229.

¹⁰¹¹ Warburg, 2005 [1932], pp. 422-428.

¹⁰¹² Priani Saisó, 1999, p. 53

la teosofía cristiana del XVII de Böhme: en el capítulo noveno de su *Signos de la alquimia eterna* Böhme explica en clave simbólica cómo afecta cada planeta al conjunto de lo existente, cuál es el papel de cada uno de ellos en el funcionamiento de la energía cósmica¹⁰¹³.

Pero dentro del canon esotérico, en pocos descuella la concepción de lo astrológico con lo humano como en Ficino, con una de las explicaciones mejor desarrolladas del funcionamiento interrelacionado. Ficino dedicó las últimas páginas de sus tres libros sobre la vida a la polémica con los teólogos cristianos que rechazaban la astrología, al acusarla de rebajar la posibilidad de libre arbitrio, como se acaba de indicar premisa principal de Pico. Pero para Ficino aprovechar el mejor momentos para efectuar cualquier acción no es algo contrario al Dios cristiano. El buen mago tiene que insertar lo celeste en lo terrestre¹⁰¹⁴.

El influjo astral por los rayos fue otra de las ideas que convergen en su planteamiento. En el tercer libro de su *Tres libros sobre la vida*, en el que se concentran sus ideas sobre la cuestión, Ficino defiende un cosmos completamente enhebrado en el que lo supraceleste deje su impronta en lo celeste y este en lo terrenal gracias a los rayos astrales. El filósofo creía que el influjo de los planetas provenía de sus rayos, con su *spiritus* mezclado con la energía vital personal, con unos dones de los cuerpos celestes o de sus daimones que podían ser tanto benéficos como nocivos, en cualquier caso, afectar al alma humana¹⁰¹⁵. La función del buen mago-astrólogo-médico consistía en conocer este funcionamiento, encapsularlo en objetos y canalizarlo en provecho propio.

Para ello sirven los talismanes. En las figuras dibujadas o pintadas, en la lengua de las imágenes, se puede concentrar el poder de los cuerpos astrales. Para el pensador renacentista una imagen adecuada impresa en un amuleto podía canalizar el poder determinado difundido por planetas o por estrellas. Y todavía más importante era cuándo

¹⁰¹³ *Corpus hermeticum* X, 22, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 173. *Asclepio* 13,27, en Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 444-445 y 468-470. *De signatura rerum* 9, en Böhme, 1998 [1621], p. 99-110.

¹⁰¹⁴ Ficino, 2006 [1489], pp. 162-168. Ficino no la consideraba contraria a la religión cristiana: Taylor, 2006 [1992], pp.27-28.

¹⁰¹⁵ Ficino, 2006 [1489], p. 157; Starobinski, 1974 [1970], p. 159. Otro de los magos renacentistas, John Dee, creó una variante que continuaba los pasos del islámico Al-Kindi (siglo IX) a través de Roger Bacon, al plantear que el influjo astral se produciría y comunicaría por la luz. De ahí que cristales y espejos pudieran atrapar la influencia y manipularla: Aspren, 2012, p. 13. Respecto a los daimones planetarios, Tritemio aconsejaba tener en cuenta su disposición, basada en la angeología planetaria, al efectuar las operaciones de esteganografía, así como la situación de los planetas y demás factores astrológicos: Brann, 1998, pp. 143-144.

se realizaba y con qué materiales¹⁰¹⁶. Claro que otros teólogos cristianos también creían en ellos, aunque desde un punto de vista opuesto, temerosos de su poder diabólico.

Ese control de lo astral queda evidenciado en el reloj planetario, diseñado por Lorenzo della Volpaia en el [museo Galileo](#) (se trata de una réplica), en Florencia. El reloj indica el movimiento de los planetas y su paso por los signos astrológicos, para con ello atraer los rayos universales. Es un reloj con derivadas mágicas. Ficino recomendaba incluso pintarlo en la habitación en que uno durmiese, para meditar y para atraer las energías cósmicas; aquel reloj astronómico de Lorenzo della Volpaia constituía una imagen del mundo, aquello máspreciado y temido por Ficino debido a su poder¹⁰¹⁷.

No obstante, ese tipo de manejo de las fuerzas a activar en los signos zodiacales no se redujo al Renacimiento. Pese al cambio de ideas sobre la realidad, aún en el siglo XX hubo creadores o pensadores con trazos herméticos que se servían de la astrología. Por ejemplo, Rudolf Steiner, cuando proyectó el templo central de la antroposofía, [el primer Goethenaum](#), en el que dispuso doce columnas para los doce signos astrológicos; en ellas esculpió bajo relieves con signos que intentaban plasmar en la piedra el tipo de energía espiritual propio del signo astrológico. Un uso pues similar, con las obras situadas poco más o menos en la misma posición, pese a que los estilos divergen absolutamente.

En muchas de sus obras Remedios Varo logró mostrar de forma visual el efecto de los rayos dentro de una cosmovisión hermética, en esta artista que declaró explícitamente: «Sí, me propuse deliberadamente hacer una obra mística»¹⁰¹⁸. Tal vez no llegue a tanto *Creación de rayos astrales*, pero lo que es seguro es que constituye una meditación cósmica. Respecto a esta obra, Tere Arcq interpreta que expone las teorías de Gurdjieff sobre el influjo de los astros en el ser humano¹⁰¹⁹. Los planetas inscriben un esquema

¹⁰¹⁶ Ficino, 2006 [1489], pp. 123-129, 142; Forshaw, 2015, p. 358, n. 2, 367, 369; Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 172-173.

¹⁰¹⁷ Yates, 1983 [1964], pp. 93-95. Resulta muy ilustrativo de cómo funciona el discurso dominante la breve descripción del reloj que ofrecen en la página web del museo Galileo: se recalca que se trata de un gran dispositivo científico y una gran obra de arte, asociándolo por tanto a dos áreas de mayor o menor prestigio actual —el arte renacentista es valioso en cualquier caso dentro del discurso dominante, no el arte de otros periodos. Sin embargo, no se indica nada de algo evidente: los doce signos astrológicos que, junto a lo explicado en este capítulo, y a lo que ya sabemos de ese motivo iconográfico no solo renacentista sino medieval del círculo con los doce signos y los siete planetas interiores, plasman un artefacto plenamente astrológico. Pero manifestarlo pondría en duda el discurso hegemónico desde el siglo XVIII. <http://www.museogalileo.it/en/explore/exhibitions/pastexhibitions/lorenzodellavolpaiaplanetaryclock.html> [última consulta 13-7-2017].

¹⁰¹⁸ María José González, «"Coser y crear". Tejido, bordado y magia creativa en la obra de Remedios Varo», en Cirlot y Manonelles (coord.), 2015, pp. 57-76, p. 73.

¹⁰¹⁹ Tere Arcq, «La llave esotérica. En busca de lo milagroso», en Arcq, Engel, [et al.], 2015, pp. 17-87, pp. 71-73. La mirada holística sobre el cosmos, que ve a los planetas como arquetipos energéticos, estaba bien presente en Gurdjieff. La artista se formó en el método de descondicionamiento del maestro espiritual, en especial una vez se hubo exiliado en México. Gurdjieff (y Ouspensky), querían descondicionar al ser

análogo al del sistema solar en cada persona, y le afectan en las glándulas¹⁰²⁰. Los rayos de luz de la configuración estelar forjan el cuerpo de luz del humano que está creando. En la pintura de Varo, un rayo va a la cabeza (centro intelectual), otro al corazón (centro emocional), un tercero a la pierna (para regular lo físico) y el cuarto al plexo solar (instinto y sexualidad).



Remedios Varo, *Creación con rayos astrales*, 1955

Otra de las obras de Varo en las que se deja ver el influjo de los rayos estelares es [Retrato del doctor Ignacio Chávez](#) (1957), muestra paradigmática de su uso de ideas astrológicas para configurar su singular estética, otro cuadro en el que lo humano y lo cósmico están conectados. De hecho, se puede afirmar que la mirada astrológica sobresale como uno de los temas más tratados por Varo.

humano para crear de él un superhombre, entendido como aquel que experimenta la conexión con el todo, persuadido de que el cosmos vive en él y que, merced a dicha conciencia, logra trascender la dualidad: Tere Arcq, «La llave esotérica. En busca de lo milagroso», en Arcq, Engel, [et al.], 2015, pp. 17-87, p. 54

¹⁰²⁰ Tere Arcq, «La llave esotérica. En busca de lo milagroso», en Arcq, Engel, [et al.], 2015, pp. 17-87, p. 42-43. No es la única obra marcada por Gurdjieff entre los trabajos de Varo. En el mismo artículo, Teresa Arcq defiende que el símbolo de la estrella de David en [El ermitaño](#) refiere también al pensador esotérico; la estrella simbolizaría los dos modos de cosmos: el micro y el macro; con ello, Remedios Varo querría encarnar en el personaje del lienzo al ser humano liberado, representante de los logros del método de Gurdjieff: *Ibid.*, p. 60.

Pero, ¿cuál es el propósito de este conocimiento astral? Como en Ficino, liberarse de sus condicionamientos, ser capaz de convertirlo en un aliado. Tampoco está tan lejos de Warburg, pese a la base racionalista de aquel. Ese ideal de dominio respecto de los poderes astrales, que se halla en muchas de las formas de entender la astrología, se plasma en algunas de las obras con tema astrológico de Remedios Varo. En *Tres destinos*, del 56, la pintora dibujó un astro que gobierna de manera imperceptible la vida y actividades de tres personas, inconsciente de cómo les está afectando¹⁰²¹.

Pero lo que buscaba Varo era más bien referirse a los lazos generados por los astros en el cuerpo neumático. La artista explicó que «ese astro representa el destino de esa gente que, sin ellos saberlo, está mezclado, y algún día sus vidas se cruzarán y mezclarán»¹⁰²². Cancelar este mapa astrológico que determina las vidas implica conseguir la libertad suprema, se deja de estar marcado por la coacción impuesta por la configuración astral, el titiritero estelar se queda sin su marioneta. Uno de los objetivos principales del método de Gurdjieff, quizá el primero de todos ellos, radica en liberarse de los condicionamientos, controlar el destino personal y lo que se quiere, dejar de comportarse como un autómatas afectado por los diversos mecanismos de la naturaleza, de la sociedad y del universo, tomar las propias riendas. Como ya se ha indicado, Varo experimentó con el método Gurdjieff en sus últimos años en México.

Pero ese objetivo ya se encontraba en uno de los pensadores más influyentes de la tradición esotérica occidental: Plotino, quien compartió esa voluntad. El neoplatónico abogaba que el ser humano debe actuar como los jornaleros sensatos, ser servidores de sus amos (los influjos) pero también ser dueños de sí mismos¹⁰²³. De la obra de Varo se desprende un primer objetivo, percatarse de tales hilos para no estar esclavizado por sus influjos, como les acontece a quienes no se percatan de ellos.

6.5.2 Genealogía de la intuición (2), en este caso astrológica. 6.5.2.1 Los inicios

¹⁰²¹ Sobre esa idea de un destino metaforizado por un hilo que dirige la vida, Mircea Eliade propuso una conexión en términos metafísicos:

Los mundos y los seres no son, ni pueden serlo, “libres”. No pueden moverse por su propia voluntad. El hilo que los une a su autor les mantiene en vida, pero también en dependencia. “Vivir” equivale, bien a ser “tejido” por la potencia misteriosa que trama el universo, el tiempo y la vida; bien a estar unido por un cordel invisible a un cosmocrator: Eliade, 1984 [1962], p. 225.

¹⁰²² Tere Arcq, «La llave esotérica. En busca de lo milagroso», en Arcq, Engel, [et al.], 2015, pp. 17-87, p. 74.

¹⁰²³ *Enéada* IV 4, 34, en Plotino, 1985, p. 432.

El origen de la intuición que vincula los grandes cuerpos celestes con los minúsculos y frágiles cuerpos sublunares parece hallarse en Babilonia, al menos en las formas significativas en la cultura europea (América va por otro lado, por ejemplo). Los astrólogos babilónicos consideraban que el alma humana y los dioses compartían sustancia; además de eso, los planetas eran aspectos de la misma divinidad.

Pese a lo que se creyera durante el helenismo, Egipto no parece hallarse en el punto alfa del conocimiento de los astros, como sí se creyó, dado el prestigio de la cultura egipcia entre griegos y romanos¹⁰²⁴. Pero pese a no hallarse en la cabeza del estudio, los egipcios sí que lo desarrollaron. Con todo, sí que parece ser que los rastros más lejanos que han sobrevivido sobre la práctica de los horóscopos se encuentran precisamente en el contexto egipcio: «*The earliest horoscope found to date is from 37 B.C.E. and is written in Demotic*»¹⁰²⁵.

En el marco europeo, un texto relevante para difundir esta cosmovisión sería el de Beroso (IV a.E.C.), quien recopiló la astrología babilónica y transmitió sus ideas en Grecia, y de ahí a Roma. En la forma vaticinadora, todavía tardaría en ser realmente influyente un siglo, hacia el siglo II a.E.C.¹⁰²⁶, fecha muy tardía.

Y Platón vuelve a aparecer de nuevo como otro difusor inevitable de esta noción; el pensador concedía a los astros un gran valor religioso, ya que ellos podían ejercer de cuerpos visibles de los dioses, para que la gente pudiera adorarlos al reverenciar los planetas, según se ha visto ya en el *Timeo*. En *Apología* Sócrates se pregunta irónicamente si él no tiene por dioses al Sol y a la Luna, como era pertinente en la religión cívica griega. Por su parte, en *Leyes* el personaje principal afirma que son dioses del cielo y que se les debe rendir culto¹⁰²⁷.

Con todo, probablemente la figura crucial en el desarrollo de los principios que estarían en acción durante siglos fue Ptolomeo, el gran cosmógrafo previo al giro copernicano. El discurrir de Ptolomeo se concretó en una obra que modernamente consideraríamos más astronómica, el *Almagesto* o *Megiste Syntaxis*, centrada en lo matemático y los

¹⁰²⁴ Jacco Dieleman, «Stars and the Egyptian Priesthood in the Graeco-Roman Period», en Noegel, Walker y Wheeler (eds.), 2003, pp. 137-154, p. 138 y ss. «*Since astrology was never developed as a discipline in the pharaonic period, but was only introduced in the Hellenistic period*», *Ibid.*, p. 147. Traducción propia: «La astrología nunca fue desarrollada como disciplina en el periodo faraónico, solo fue introducida en el periodo helenístico».

¹⁰²⁵ Jacco Dieleman, «Stars and the Egyptian Priesthood in the Graeco-Roman Period», en Noegel, Walker y Wheeler (eds.), 2003, pp. 137-154, p. 141. Traducción propia: «El horóscopo más antiguo encontrado está fechado en el 37 a.C. y está escrito en demótico».

¹⁰²⁶ Dodds, 1985 [1951], p. 230.

¹⁰²⁷ *Apología de Sócrates* 26d, en Platón, 2003, p. 163. *Leyes* 821b-d, en Platón, 1926, p. 113.

movimientos físicos, mientras que lo astrológico, preocupado por la determinación de acontecimientos debido a lo astral en el mundo sublunar queda enunciada en el *Tetrabiblos*¹⁰²⁸. En uno de los [excelentes grabados](#) de la *Harmonia macrocosmica* de Cellarius (1660) vemos una representación visual y de iconografía clásica de la manera de imaginar el universo según un criterio ptolemaico.

Quizá debido al peso de las culturas tan poderosas como las referidas, pero la extensión de su ámbito de influencia alcanza en su radio otras, incluso aquellas que una mirada apresurada podría considerar indiferentes cuando no enfrentadas a ella. El judaísmo puede contarse como ejemplo paradigmático. Aunque pueda extrañar, incluso en lugares tan insólitos como en sinagogas podemos hallar a los signos, incrustados en el espacio más sagrado. Un ejemplo es el mosaico de Beth Alpha, de hacia el 500 d.C., ejemplo de varios otros más, localizados en la zona. En este motivo, en un cuadrado se inscribe un círculo. En los cuatro ángulos entre el cuadrado y el círculo normalmente hay cuatro figuras que pueden representar los cuatro vientos o las cuatro estaciones. El círculo está dividido en doce segmentos con las representaciones de los doce signos astrológicos; además, en el centro está el dios Helios en su carro: ¡dentro de una sinagoga!



Anónimo, sinagoga de Beth Alpha, *Helios*, VI E.C.

¹⁰²⁸ John Scarborough, «Hermetic and Related Texts in Classical Antiquity», en Merkel y Debus, 1988, pp. 19-44-, p. 37; Oviedo Salazar, 2017, p. 161.

Todavía no se conoce con exactitud la razón del conjunto, si se debe a cultos híbridos de paganismo y judaísmo, a influencias del primero en el segundo, o simplemente están por motivos estéticos, teoría que tiene pocos visos de ser la verdadera, ya que normalmente lo que se emplaza en un entorno religioso tiene un sentido absoluto y controlado al milímetro. Lo que se encuentra allí por norma general se valora como el *sancta sanctorum* de dicha cultura. Parece por tanto que el influjo de la cosmovisión astrológica no era tan extraño para el judaísmo de la Tardo Antigüedad¹⁰²⁹.

En el marco de la cultura sincrética alejandrina, la intuición ocupa un lugar de honor. Disponemos de la descripción realizada por el cristiano platónico Clemente de Alejandría de una procesión con muchos detalles significativos que atestiguan su papel dentro de aquella sociedad y algunos de los elementos que han aparecido en este capítulo, y que ya se mencionan entonces:

*Behind the singer comes the hour-priest (...), who is holding his insignia, the hour-measure (...) and the astronomical palm leaf (...) in his hand. He must always have in his mouth the astrological book of Hermes, being four in number, of which the first is about the arrangement of the fixed stars, the second about the movements of the sun and the moon and the five planets, the triad about the encounters and illuminations of the sun and the moon, and the last about the rising of the stars.*¹⁰³⁰

En el crisol de dicha cultura se forjó el hermetismo, que adaptó las ideas ya presentes en la astrología babilónica, según las cuales el alma humana y dioses compartían sustancia, o que los planetas constituían un aspecto de la divinidad; tales concepciones fueron recogidas en buena medida por las culturas griega y romana, se mantuvieron en la Alejandría hermética de la Tardo Antigüedad, por lo que su reflejo se encuentra en la *Hermética*.

La parte de las teorías herméticas más próximo al pesimismo gnóstico se deja notar precisamente en la forma de entender la astrología. Los astros con sus influencias fijan

¹⁰²⁹ Además, en la tradición judía proclive a la mística, se subrayaron analogías simbólicas entre las doce tribus de Israel y los doce signos. También tenía un papel principal entre los esenios, como sustrato para estructurar sus escritos sapienciales: Vinatea Serrano, 2005, pp. 97-99.

¹⁰³⁰ Jacco Dieleman, «Stars and the Egyptian Priesthood in the Graeco-Roman Period», en Noegel, Walker y Wheeler (eds.), 2003, pp. 137-154, p. 138. Traducción propia: «Tras el cantante iba el sacerdote-astrónomo (...) quien portaba su insignia, el medidor horario (...) y la hoja de palma astronómica (...) en la mano. Debía siempre tener en la punta de la lengua el astrológico *libro de Hermes*, siendo cuatro, entre los cuales el primero trata de la disposición de las estrellas fijas, el segundo de los movimientos del sol y de la luna y de los cinco planetas, el tercero de los encuentros e iluminaciones del sol y de la luna, y el último de ellos del alzar de las estrellas»

psicología y vivencias del alma humana, la máquina que la manipula y que establece una historia a interpretar durante la vida. En las últimas páginas del *Corpus hermeticum* el narrador hermético explica el orden de funcionamiento, en una exposición de la cosmología clásica¹⁰³¹. Sin embargo, ese peso gnóstico se desvanece, sustituido por el paganismo neoplatónico, cuando incluso se diviniza y se glorifica a la naturaleza. «Gloria de todas las cosas es Dios y lo divino; la naturaleza es divina»¹⁰³². Esta actitud resulta una derivación lógica del sistema entrelazado y orgánico astrológico.

En la otra gran corriente filosófica que alienta el esoterismo renacentista, el neoplatonismo, se tomaba a los planetas y estrellas como intermediarios que aportaban un tipo de energía, pero también como conectores con el Uno. Más que tratarse de fuerzas autónomas que transmiten un tipo de fuerza, constituyen variaciones del Todo-uno que manifiestan una variante u otra de energía de esta unicidad primordial¹⁰³³. De ellos se decía que tenían doble cara: la inferior, que miraba a la humanidad, a la que daba las características personales referidas en la carta astral; pero también la faceta superior, con la que contemplaban al Uno¹⁰³⁴.

Aunque Plotino se desmarca de la teoría de las influencias astrológicas, acepta que los astros puedan servir para la adivinación porque todo el cosmos es un organismo, como un animal uno y múltiple, escribe Plotino¹⁰³⁵. Pero a continuación el filósofo justifica el hecho de malas influencias no en la voluntad de los astros, cosa que se le antoja absurda, sino en las diferencias existentes entre las diversas partes del cosmos, que pueden tornarse enemigas entre ellas¹⁰³⁶.

El matiz impuesto por Plotino no implica que no crea en la influencia astral; por ejemplo, la rotación del conjunto: «influye produciendo estados diversos primero en sí misma y luego en los seres que hay dentro de ella e indudablemente por cierto en los terrestres, y no solo en los cuerpos, sino también en las disposiciones anímicas, y que cada parte del cielo influye en los seres terrestres y en los sublunares en general»¹⁰³⁷.

¹⁰³¹ *Corpus hermeticum*, XVI, 17, en Renau Nebot (ed.), 1999, pp. 232-233

¹⁰³² *Corpus hermeticum*, III, 1, en Renau Nebot (ed.), 1999, p. 113

¹⁰³³ Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991 [1964], pp. 161-162. En la *Utopía* de Thomas More, en el que hay una huella neoplatónica-hermética clara, como se apuntó en la teoría de la imagen, se venera al sol, la luna, a los planetas, aunque los más preclaros adoran al Dios Uno. More escribió una biografía de Pico, de manera que conocía la hermética en su versión que unía el cristianismo y la cábala.

¹⁰³⁴ Lepetit, 2014 [2012], pp. 143-144.

¹⁰³⁵ *Enéada* II, 3, 7, en Plotino, 1992, pp. 386-388.

¹⁰³⁶ *Enéada* IV 4, 32, en Plotino, 1985, pp. 428-430.

¹⁰³⁷ *Enéada* IV 4, 31, en Plotino, 1985, p. 426.

Anecdóticamente, la dolorosa muerte de Plotino fue leída como un castigo por astrólogos al haber blasfemado contra la práctica¹⁰³⁸.

6.5.2 Genealogía de la intuición (2), en este caso astrológica. 6.5.2.2 Astrología y cristiandad: la insólita pareja

Pero no solo hallaremos esa tendencia a las plasmaciones estéticas astrológicas en el judaísmo, usualmente remiso a las representaciones, y tal vez contrario a los influjos estelares. También en el cristianismo se detecta la misma inclinación.

El estatus de la astrología durante la cristiandad es un asunto tremendamente interesante, sometido a vaivenes que casi la llevaron de un extremo al otro del arco de lo posible. El dato crucial al analizar su evolución en el ámbito cristiano —católico, en este caso— es que su estatus mutó profundamente al empezar a traducirse las obras del árabe, de ahí que Hanegraaff establezca una división entre los primeros siglos de la Edad Media, críticos hacia ella, y los últimos, en los que las nuevas traducciones facilitaron un *revival*¹⁰³⁹. La astrología fue desechada en los primeros siglos de cristianismo, al despreciarla como algo pagano, por lo que su seguimiento disminuyó mucho durante siglos. No obstante, incluso entonces la disputa entre partidarios y detractores dentro del cristianismo se mantuvo, y no solo en el Renacimiento italiano, algo más previsible, dada la huella pagana, sino también, como decimos, en plena Edad Media.

Algunos de los principales argumentos contrarios a la astrología desde el siglo XVIII ya se encuentran en las críticas de filósofos romanos, que luego fueron copiadas por los tratadistas cristianos previos a la Paz de la Iglesia, en el 313 d.C.; con tratados como *De idolatria* de Tertuliano (200-206 E.C) o la *Refutación de todas las herejías*, de Hipólito (222-230 E.C.)¹⁰⁴⁰. El recelo y el rechazo fue ganando terreno durante los años: «*Astrology emerged as repugnant to Christians of the third and fourth Century for its*

¹⁰³⁸ Dodds, 1985 [1951], p. 244, n. 59. La crítica se halla en *Enéadas* II,3 y II,9,13.

¹⁰³⁹ Hanegraaff, 2012, p. 172, n. 79. Con algún Papa que la practicó, como Silvestre II: Antoine Faivre, «Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 37-116, p. 62. Como tantos otros saberes, se recuperó de fuentes islámicas, pasando a ser elemento aceptado en el cristianismo durante la Baja Edad Media o el Renacimiento: Jung, 2002 [1956], p. 35 y 224-225; Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991 [1964], p. 183 y ss.

¹⁰⁴⁰ Nicola Denzey, «A New Star on the Horizon. Astral Christologies and Stellar Debates in Early Christian Discourse», en Noegel, Walker y Wheeler (eds.), 2003, pp. 207-222, pp. 208-209.

*unrelenting fatalism, a fatalism that appeared to contradict the essential goodness of God»*¹⁰⁴¹.

Quizá la figura intelectualmente más potente de los primeros siglos cristianos, Agustín de Hipona, refutó las teorías maniqueas en su *Contra Fausto*, donde atacó igualmente la astrología: «Nosotros no ponemos bajo el hado de las estrellas el nacimiento de ningún hombre. Así dejamos el libre albedrío de la voluntad, por la que se vive en santidad o en pecado, por justo juicio de Dios, libre de todo lazo de necesidad»¹⁰⁴².

Los ataques que recibió de San Agustín causaron el descrédito de la astrología en la jerarquía eclesiástica —no así en otros estamentos ni en el ámbito popular. La voz cantante de la censura cristiana no fue ningún criterio racionalista sino la convicción, proclamada en el preámbulo de la bula papal *Coeli et terrae* (1586), de que únicamente Dios conocía los acontecimientos futuros¹⁰⁴³, además de que, como argumentó Pico un siglo antes, una astrología determinista carcomía los cimientos del libre albedrío. Con todo, fue la única de las mancias que en algunos periodos no fue condenada por la Iglesia¹⁰⁴⁴, no se la clasificó como arte oculta, e incluso en muchos periodos se la reconoció en los ambientes cultos del periodo.

Autoridades intelectuales cristianas como San Alberto Magno o Santo Tomás de Aquino modificaron el veredicto crítico de San Agustín, impulsados por los criterios astronómicos peripatéticos y por las novedades conceptuales aportadas por las traducciones árabes¹⁰⁴⁵. Adquirió tanta importancia que por ejemplo el famoso reloj de Cluny, precursor del diseñado por Lorenzo della Volpaia, referido un poco antes, constituye una de las grandes fabricaciones del siglo XIV (en concreto del 1340), permitía saber el año, mes, semana, día, hora y minuto, tenía un planetario que indicaba las posiciones de los astros en el zodiaco; además, el reloj disponía de un conjunto escultórico con una figura en forma de cisne que señalaba las horas, al tiempo que un ángel salía de

¹⁰⁴¹ Nicola Denzey, «A New Star on the Horizon. Astral Christologies and Stellar Debates in Early Christian Discourse», en Noegel, Walker y Wheeler (eds.), 2003, pp. 207-222, p. 216. Traducción propia: «La astrología pareció algo repugnante a los cristianos del tercer y cuarto siglo por su inexorable fatalismo, un fatalismo que daba la impresión de contradecir la esencial bondad de Dios».

¹⁰⁴² *Contra Fausto*, 2,5, 259, en Agustín de Hipona, 1993, p. 68.

¹⁰⁴³ Germana Ernst, «"Veritatis amor dulcissimus": Aspects of Cardano's Astrology», en Newman y Grafton, 2001, pp. 39-68, pp. 55-61; Eamon, 2014, p. 148. El Papa Gregorio Magno (finales del VI) lo sentenció con brillantez al decir que las estrellas estaban hechas para el hombre, y no el hombre para las estrellas: Panikkar, 2009, p. 85.

¹⁰⁴⁴ Javier Ruiz, «Algunas noticias sobre el Libro del Juego de las Suertes, e instrucciones para su consulta», en Ruiz (ed.), 1983 [1473], p. V.

¹⁰⁴⁵ Antoine Faivre, «Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 37-116, pp. 84-87.

una puerta para saludar respetuosamente a la Virgen, con el Espíritu Santo en forma de paloma que descendía hacia ella. Una figura en el papel de Dios mayestático observaba sentado en su trono el conjunto de prodigios del reloj¹⁰⁴⁶.

Se utilizó en la decoración de palacios, en frescos parietales o en las bóvedas, pero incluso se incorpora a temas bíblicos como recordatorio de la faceta cósmica de Cristo¹⁰⁴⁷. Es más, puede encontrarse en las edificaciones religiosas, en iglesias y catedrales. Como encarnaciones de los meses, incluso se esculpían en los muros de las catedrales, epicentros del catolicismo, como en la *Catedral de Amiens*, en la que los 12 signos zodiacales sirven para personificar el mes y, junto a otro medallón bajo ella, para explicar visualmente la principal acción desarrollada en ese mes, relacionadas con las labores del campo.



Signos astrológicos en la Catedral de Amiens, 1220 aprox., Cáncer, Leo y Virgo

O incluso en el centro espiritual católico, en San Pedro Vaticano. En los Apartamentos Borgia están las célebres pinturas con detalles astrológicos y herméticos, ejecutados por Pinturicchio, como la [Alegoría de la astrología](#) (1492-1494). Un santo pontífice como el Borgia Alejandro VI fue proclive a ella¹⁰⁴⁸, mecenas de algunos de los florecientes artistas de nuevo estilo a finales del XV y principios del XVI. Francis Yates interpreta que una [figura con zodiaco](#) se trata de Hermes, o que la plasmación del episodio de Io, la vaca y el toro —conocida como el [mito del toro Apis](#)—, se trata de una referencia culta a los Borgia, ya que el símbolo de los Borgia era un toro; además, identifica una *sacra*

¹⁰⁴⁶ El propio Leonardo fabricó otro mecanismo en 1490 para las fiestas del duque de Milán con un sistema planetario; los planetas se movían alrededor de la Tierra; a intervalos, surgía de cada uno de ellos el dios del planeta y se escuchaban unos versos del poeta de la corte: Turró, 1985, pp. 58-62

¹⁰⁴⁷ Flor, 1995, p. 295.

¹⁰⁴⁸ Yates, 1983 [1964], p. 138.

conversazione entre diversos personajes como si se tratara de Isis, Moisés y la figura que Yates reconoce como Hermes¹⁰⁴⁹.

En España, quien fijó unos modelos iconográficos con tema astrológico fue, como en tantas otras cuestiones, la corte de Alfonso X el sabio, entre los siglos XII y XIII, tradición luego recuperada y ampliada en la época de los emblemas¹⁰⁵⁰. Ese tipo de imaginería se mantuvo en un ámbito cortesano, con ejemplos prototípicos como el *Libro del juego de las suertes*, publicado en Valencia el 1528, con diversos reyes representados con sus atributos y sus signos zodiacales. Ya Warburg había comentado la pervivencia de motivos astrológicos en libros que fijaban un repertorio iconográfico, costumbre medieval pero que se mantuvo en el Renacimiento¹⁰⁵¹.



Lorenzo Spirito, *Libro del juego de las suertes*, 1528

Más o menos por la misma época que los Apartamentos Borgia y que el *Libro del juego de las suertes*, en una refutación a la *Apología* hermético-cabalística de Pico, escrita por Pedro García y publicada en el 1489, el obispo español imputaba influjos diabólicos a toda magia, pero no negaba los de la astrología ni las correspondencias; ahora bien, si alguien podía manipular dichas influencias, se debía únicamente a intermediación

¹⁰⁴⁹ Yates, 1983 [1964], pp. 139-140.

¹⁰⁵⁰ Flor, 1995, pp. 295-297.

¹⁰⁵¹ Warburg, 2005 [1932], pp. 415-416.

diabólica¹⁰⁵². En cambio, ejemplo de esa disputa constante, otro renacentista, Alciato, pocos años después, ataca la teoría cosmológica en su emblema [In astrologos](#); Alciato se manifestó contrario a los sentidos ocultos y a la certeza de los vaticinios; no había sabiduría asociada a esa falsa ciencia, que conllevaba muchos riesgos¹⁰⁵³.

Pero si en la Europa católica la astrología fue aceptada e incluso ocasionalmente auspiciada, en la protestante su situación fue mucho peor. Lutero la despreció, calificándola de porquería, o de infame y mezquina. Pese a ello, Lutero sí daba un significado místico de acontecimientos astronómicos, tomados como señales divinas o prodigios¹⁰⁵⁴. Ese clima de descrédito se acentuó con la Ilustración, en la que arreciaron las burlas.

6.5.3 Sociedad y astrología. 6.5.3.1 Tracemos la carta astral para determinar si hay boda

En los periodos en los que la astrología ha gozado de mayor rol social —la cultura romana en Alejandría o renacimiento, entre otros— ha desempeñado un papel en todos los ámbitos de la vida, incluidos aquellos que determinan los estamentos de poder dentro de las sociedades; en este apartado se comentarán algunos, como su aplicación en la política o la medicina.

Si tomamos los siglos XVI y XVI:

Astrology emerges not as the object of contempt or ridicule but as a rational art of living, comparable to and compatible with the more obviously modern arts of pragmatic politics and courtier-ship on the one and Paracelsian medicine on the other [...] Astrology in the early modern world was not a pathological, but a normal, piece of intellectual equipment¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁵² Yates, 1983 [1964], p. 137.

¹⁰⁵³ Germana Ernst, «"Veritatis amor dulcissimus": Aspects of Cardano's Astrology», en Newman y Grafton, 2001, pp. 39-68, p. 45.

¹⁰⁵⁴ Warburg, 2005 [1932], pp. 452-453. Pese a las críticas de Lutero, incluso en la Alemania protestante el siglo XVI significó un florecimiento en la búsqueda de señales en los astros, aunque en tipos específicos, como las de tipo profético, ya que allí fue uno de los lugares en los que más se extendieron: Eamon, 2014, p. 180.

¹⁰⁵⁵ Recogido en William R. Newman y Anthony Grafton, «Introduction: The Problematic Status of Astrology and Alchemy in Premodern Europe», en Newman y Grafton (eds.), 2001, pp. 1-38, pp. 13-14. Traducción propia: «La astrología emerge no como un objeto de desdén o ridículo sino como un arte de vivir racional, comparable por un lado con la más pragmática arte de lo político y lo cortesano, y por el otro con la medicina paracélsica [...] La astrología en el renacimiento no fue algo patológico sino una herramienta normal dentro del equipamiento intelectual».

Por lo que se refiere al ámbito político, ya durante la Edad Media, pero sobre todo en el XVI, la astrología adquirió un extraordinario peso al interpretar los acontecimientos o al tomar decisiones de ese nivel. Los sucesos de la historia o del presente podían tomarse por sus partidarios como potencias microcósmicas modeladas por sucesos astrales. Para comprender el rol de los pronósticos por esos años, puede servir la anécdota de uno de los duques Sforza de Milán, quien en 1474 exigió a un profesor de astrología, filosofía y medicina de la universidad de Boloña, que dejara de publicar pronósticos funestos sobre él, o mandaría a alguno de sus hombres a, literalmente, cortarlo en pedacitos¹⁰⁵⁶. Se creyó por ejemplo que Carlos V se había retirado debido a la recomendación de su médico, Fabricius, a resultas del paso de un cometa en 1586. Y así otros reyes¹⁰⁵⁷.

El astrónomo Tycho Brahe por ejemplo vaticinó que una nueva estrella descubierta en 1572 presagiaba disturbios en el norte de Europa que anticipaban un cambio religioso y político. Otra de sus predicciones anticipaba un cercano establecimiento de una edad de oro, pronóstico de gran influencia durante la Revolución inglesa y la Guerra de los treinta años, dada su promesa utópica, relevante por ejemplo para la propuesta filosófica de Francis Bacon¹⁰⁵⁸.

Otro ejemplo de la lectura política que adquirirían ciertos acontecimientos se halla en una moneda conmemorativa acuñada en 1666; refleja el clima proclive a lo profético en la Inglaterra de los años centrales del siglo XVII, época muy convulsa, con Guerra Civil, República y Restauración. En la moneda se relaciona el paso del cometa con el gran incendio de Londres, ambos en el mismo año. De hecho, la astrología adivinatoria valorando el paso de cometas es un clásico, con obras teóricas como una de Paracelso, *Usslegung des commeten*, publicada en el 1531.

¹⁰⁵⁶ Rutkin, 2006, p. 542.

¹⁰⁵⁷ Webster, 1988 [1982], p. 42. Para una enumeración de las relaciones probadas entre astrología, milenarismo y los científicos del siglo XVII, servirá Webster, 1988 [1982], p. 62-89.

¹⁰⁵⁸ Webster, 1988 [1982], pp. 62-65



Reverso medalla conmemorativa gran incendio Londres 1666 con cometa

Esa manera cultural que miraba la realidad desde los influjos astrológicos se extendía a la medicina, como el caso del propio Paracelso en la Europa renacentista, uno de los renacentistas que más rotundamente postuló ideas de este cariz; consideraba a los seres humanos como sujetos a las fuerzas de los cuerpos celestes; la ciencia consistía en saber manejar tales poderes. No pensaba sólo que los astros influyesen en la imaginación, sino que la propia capacidad imaginativa podría operar a la inversa, con lo que ella sería capaz de manipular la energía de los cuerpos celestiales. El médico-mago-astrónomo debía dirigir los poderes cósmicos a las personas. El *magus* era el tipo paradigmático, modelo de esta capacidad. Paracelso abogaba por combinar el conocimiento astrológico con una magia natural operativa¹⁰⁵⁹.

En muchos de los libros de medicina de la corriente hermética (*Libros de la vida* de Ficino, *La filosofía oculta* de Agrippa) un paso previo e imprescindible al diagnóstico y de la asignación de una medicación resultaba de establecer en el paciente mes, día y hora¹⁰⁶⁰. Pero es que ya Galeno aconsejaba tener en cuenta la posición de los astros de la carta natal al diagnosticar constituciones físicas y enfermedades¹⁰⁶¹. La carta astral como informe médico. Sin olvidar otro aspecto relacionado con la curación, y es que para la medicina paracélsica, pero también para aquella más general del XVI o XVII (la galénica), se aprovechaban los criterios ofrecidos por la lectura de la carta astral para escoger el día más apropiado para tomar la medicación, entre otras utilidades.

¹⁰⁵⁹ Forshaw, 2015, p. 368; Webster, 1988 [1982], pp. 105-106

¹⁰⁶⁰ Priani Saisó, 1999, p.82

¹⁰⁶¹ John Scarborough, «Hermetic and Related Texts in Classical Antiquity», en Merkel y Debus, 1988, pp. 19-44, p. 35.

Uno de los autores centrales del hermetismo platónico renacentista, Ficino, proponía una variante bastante personal de astrología. Muchos de los remedios herbales o florales que aconsejó en sus *Tres libros sobre la vida* deben tomarse a la debida hora astrológica. Pero su versión no era determinista; creía por ejemplo que se puede recurrir al conocimiento astrológico o médico para diferir la muerte que, de hecho, puede igualmente adelantarse si uno no sabe beneficiarse de dicho conocimiento o no se posee¹⁰⁶². Por tanto, la información servía para modificar ese modelo inicial. Aún más de cien años más tarde la astrología podía formar parte de la formación médica con tratados escritos por médicos. Grandes astrónomos y astrólogos como Copérnico, Brahe o Kepler también poseían conocimientos médicos¹⁰⁶³.

Y lo hacían desde el prestigio social, hasta el punto de que médicos que utilizaban la astrología como Cardano gozaban de amplia atención de los clientes más adinerados (reyes, entre otros) y cobraban grandes cantidades. Pero es que aún en el XVIII Mesmer dedicó su disertación de final de carrera para el grado de medicina a la influencia de los planetas en las enfermedades¹⁰⁶⁴.

Incluso a un nivel más anecdótico, pero también social como los anteriores, en muchas culturas la información contenida en la carta astral podía implicar con quién casarse. Según parece el emperador Adriano analizaba los horóscopos de las pretendientes a maridarse con él por segunda vez, tras el fallecimiento de su primera esposa, y fue debido a ese criterio que escogió a su segunda mujer¹⁰⁶⁵.

O en la arquitectura. Para toda la que se inspiró en Vitruvio, que se extiende desde la Antigüedad hasta el barroco, la astrología tuvo implicaciones enormes. Ya en su libro V Vitruvio propone elaborar el teatro romano empleando cuatro triángulos equiláteros entrelazados, es decir, una doble estrella de Salomón, en lectura de Taylor, con las cuales formar 12 puntas, justo el mismo número que los signos astrológicos, como en uno de los grabados de los libros de arquitectura [de Paladio](#)¹⁰⁶⁶.

Un arquitecto vitruviano estaba obligado a saber de ella, además de música, mitología o simbología¹⁰⁶⁷. En las proporciones del hombre vitruviano se refleja el mundo, por lo

¹⁰⁶² Ficino, 2006 [1489], p. 85.

¹⁰⁶³ Webster, 1988 [1982], p. 22

¹⁰⁶⁴ Sobre Cardano: Anthony Grafton and Nancy Siraisi, «Between the Election and My Hopes: Girolamo Cardano and Medical Astrology», en Newman y Grafton, 2001, pp. 69-132, p. 96. Sobre Mesmer: Lachman, 2005 [2003], pp. 19 y 21.

¹⁰⁶⁵ Vázquez Hoys; Muñoz Martín, 1995, p. 288. Ese tipo de prácticas son de uso actual todavía en India.

¹⁰⁶⁶ Taylor, 2006 [1992], p. 88.

¹⁰⁶⁷ Castillo Martínez y Roger Castillo, 2014, p. 2.

que actúa según la idea motriz micro-macro. Además, el arquitecto tenía que ser un experto en astrología para saber cuándo y con qué orientación edificar. En su obra más conocida, *De re edificatoria*, Alberti explica cómo en la Antigüedad se empezaba a construir una ciudad o edificios en las fechas propicias astrológicamente¹⁰⁶⁸. Entre los grandes tratadistas clásicos de arquitectura, tanto paganos como sus recuperadores en el Renacimiento, también Lomazzo y Alberti utilizaban la astrología y buscaban orientar sus construcciones, aunque diferían en aspectos particulares de ese uso¹⁰⁶⁹.

Esa práctica renacentista de levantar cartas astrales de un edificio para colocar la primera piedra, se llevó a cabo incluso en las construcciones más emblemáticas de la cristiandad, y de nuevo podemos tomar un ejemplo de su *omphalos* espiritual: según el astrólogo Gaurico, él mismo trazó una de la basílica de San Pedro, igual que años más tarde se levantaría una para El Escorial. Juan de Herrera, el arquitecto de ese edificio, estudió el hermetismo y la astrología, como atestigua su biblioteca¹⁰⁷⁰.

6.6. Coda final: astrología hoy: alguna aplicación interesante de una mirada más holística sobre el cosmos

Como coda para poner el cierre a este capítulo, se citará un autor en apariencia lejano de este horizonte cultural e intuición. Ahondando en la insistencia en la cosmovisión mítica, el último apartado de uno de los grandes libros de Walter Benjamin, *Calle de dirección única*, «Al planetario», puede servir de resumen y de muestra de respeto y comprensión a la doctrina de la Antigüedad. Y eso que fue escrito en una época en la que el marxismo empezaba a ser importante para él. «Al planetario», puede leerse como un apunte breve del sentir antiguo, con su monismo no dualista, con escuelas como el vedantismo, el orfismo, o el neoplatonismo hermético y otras corrientes similares¹⁰⁷¹. El ser humano permanece plenamente inmerso en las fuerzas cósmicas, un sistema de vida que favorece la experiencia de lo cósmico, bien al contrario que el sistema burgués que

¹⁰⁶⁸ Recogido en William R. Newman y Anthony Grafton, «Introduction: The Problematic Status of Astrology and Alchemy in Premodern Europe», en Newman y Grafton (eds.), 2001, pp. 1-38, p. 9.

¹⁰⁶⁹ Castillo Martínez y Roger Castillo, 2014, pp. 2-6. Para Castillo Martínez y Roger Castillo, probablemente Alberti rechazaba el determinismo astrológico pero no su uso, al contrario de lo que han indicado otros investigadores, Castillo Martínez y Roger Castillo, 2014, p. 6.

¹⁰⁷⁰ Estudiado en Taylor, 2006 [1992]. De hecho, en la tan católica España había cátedras de astrología en varias universidades españolas en el XVI: Eamon, 2014, pp. 147-148.

¹⁰⁷¹ Benjamin, 2010 [1928], pp. 77-79.

regía en el presente del filósofo, y que ahora aún ha intensificado su dominio en esta sociedad del espectáculo, la globalización, la red y, para rematarlo, la conspiranoia.

Para definirlo, Benjamín utiliza el viejo ejemplo de astrología y astronomía, sólo que invirtiendo el orden de simpatías: apunta que la astronomía únicamente establece una relación óptica con las estrellas, mientras que para la experiencia cósmica de la Antigüedad todo estaba interconectado, tal y como defiende la astrología. Todavía en fecha tan tardía como su *Tesis sobre la historia* aplicó un lenguaje y unos conceptos propios de la cultura talmúdica. Lo cual lleva a pensar que el pensamiento judío original todavía estaba vigente en las últimas etapas del pensamiento benjaminiano, más de dos décadas después de sus primeros escritos.

Si el recorrido de Benjamin por la *Calle de dirección única* concluye en el planetario astrológico y con una invitación a la experiencia de la cósmico, muy diferente a la vivencia del tiempo segmentado mecanicista, pautado por el trabajo, nuestra carta astral puede terminar con una sugerencia sobre qué puede aportar esta mentalidad hoy: sus posibles beneficios en un contexto de planteamiento ecológico, en lo que Raimon Panikkar formula como la ecosofía, mezclado con otra de sus ideas, la cosmoteandria:

el meu ésser no s'acaba a les puntes dels meus dits; existeixo també *en* els Rius on nedo, en l'aigua que bec, en el terra que trepitjo, en l'aire que respiro, en les muntanyes que pujo, en els carrers per on camino i, naturalment, en les persones entre les quals visc. Aquesta interpenetració també inclou les inspiradores estrelles i els molestos insectes. Una actitud com aquesta podria canviar radicalment el sentit de la Nostra civilització tecnocràtica¹⁰⁷².

Uno de los puntos a favor de lo que en términos muy generales e incorrectos historiográficamente llamaríamos esoterismo occidental es que, con su planteamiento organicista del cosmos, más la teoría de las correspondencias, en la que todo puede estar ligado, se fortalecen los vínculos con el conjunto de lo existente, la sensación de que todo está de una manera u otra ligada a cada cual; grandes beneficios ecológicos pueden colegirse de ese sentimiento, con una mayor afinidad hacia las posturas más respetuosas con la naturaleza y los seres vivos, el ecologismo, el animalismo.... El mundo sublunar terrestre como un espacio que recoge lo macro, o que proyecta lo micro en una obra de

¹⁰⁷² Panikkar, 2012, p. 541

arte conjunta. El ser humano puede con fórmulas, con sellos, con ritos, manejar las fuerzas ocultas y hacer suya a la naturaleza¹⁰⁷³.

Y es que, si ya al principio se renunció explícitamente a una apología de esta mirada al cosmos, sí que se aboga por esta derivada: la utilidad que puede tener esta forma más holística de relacionarse con el resto de seres y de cosas. Una intuición que reactiva la hermética neoplatónica, según se ha comentado en este capítulo, que prolonga y adecúa a la cultura y a los intereses contemporáneos.

Terminaremos con un autor que, a juicio de quien esto escribe, traslada este tipo de propuesta a la esfera artística, con una sensibilidad afín: Wolfgang Laib. En su *In the dandelion meadow* el artista se sumerge en el macrocosmos, en este caso recogiendo pacientemente polen de diente de león, para luego servirse de él en una de sus obras. Da la impresión de que el artista considera la naturaleza un templo siguiendo la prolija estirpe del Romanticismo alemán.



Wolfgang Laib, en una pradera, recogiendo diente de león para una de sus acciones

Con esa apacible correspondencia entre niveles cósmicos de Laib termina este capítulo.

¹⁰⁷³ Garin, 1981 [1967], p. 212. Así resulta igualmente en grupos de la magia de la mano izquierda como *Dragon Rouge*: Granholm, 2014, p. 151.

7. La Gran Obra.

El último capítulo del anexo se dedicará a la tercera rama en la que tradicionalmente se aplicó lo hermético. Y es que, como ya se ha indicado, el ideario clásico del hermetismo incorporaba un lugar de honor para la alquimia; con ella se completaba el cuadro de aquello sustancial en la corriente, junto a magia y astrología. No por nada se la consideraba el arte hermético por excelencia, basada en buena medida entre otros en la *Tabla Esmeralda*, con su aforismo de que como es arriba, así es abajo.



Abraham Eleazar, *Uraltes chymisches Werk*, 1760.

La *Tabla Esmeralda* es otro de los textos herméticos recuperados gracias a los árabes, encumbrado por Peter Kingsley como el texto más importante en la historia de la alquimia en occidente¹⁰⁷⁴. La idea de que las cosas de arriba son como las de abajo, además de

¹⁰⁷⁴ Ese título le otorga Peter Kingsley en Peter Kingsley, «Poimandres: The Etymology of the Name and the Origins of the Hermetica», en Broek y Heertum (eds.), 2000, pp. 17-40, p. 32. Sobre la *Tabla Esmeralda*, entre otras referencias: Gilles Quispel, «Gnosis and Alchemy: the Tabula Smaradigna», en Brock y Heertum (ed), 2000, pp. 303-334, p. 304; Sebastián, 1989, p. 18; Antoine Faivre, «Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 37-116, p. 64. Se vertió al latín en el XII: Arola, 2002, p. 131. Bonardel la califica de Biblia de los alquimistas occidentales: Françoise Bonardel, «Esoterismo alquímico y hermenéutica de la cultura», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 117-154, p.124.

Sobre lo esmeralda, para los sufíes constituye el símbolo del alma cósmica: Corbin, 1996 [1979], p. 332, n. 21. En la gnosis sufi, existe la mítica Tierra de las ciudades de esmeralda, que expone Corbin, habitada por una población andrógina; para Corbin, esas tierras se hallarían más allá del mundo terrenal y la novena

implicaciones en la gnosis alquímica —lo volátil y lo fijo— presentan igualmente una peculiar correlación con una teoría del conocimiento y de la estética, basadas en el símbolo y en la metáfora.

En el capítulo, se realizará una tentativa de definición (extendida) que partirá de muchas de las formas de investigarla en las últimas décadas, sintetizándolas en un discurso unitario formado por ellas: desde la historia de la ciencia (Newman & Principe), desde la historia (Forshaw, Hanegraaff), desde la psicología (Jung y junguianos), desde el tradicionalismo (Burckhardt), desde la historia del arte (Arola, Lennep, Klossowsky) ...

En esos apartados se intentará poner un poco de luz sobre una práctica a la fuerza oscurecida, basada en una epistemología simbólica elegida a propósito. A continuación, se propondrá un apartado en el que se esbozarán paralelismos entre estética y Gran Obra; concerniente a esto, las comparaciones constantes habidas entre el trabajo del alquimista y las palabras, imágenes o sonidos de los artistas, una comparación muy longeva pero aún más exitosa desde el siglo XIX y el Romanticismo. Finalmente, dos estudios de caso de esa intersección arte-alquimia bucearán en casos concretos en los que, lo observado en el matraz o a lo elaborado artísticamente, ha provocado una reflexión sobre lo cósmico.

Tras la astrología debemos reflexionar sobre la alquimia, ya que ambas derivan del mismo legado hermético¹⁰⁷⁵. O como apuntó Jung: «No cabe pensar correctamente la alquimia sin el influjo de su hermana mayor, la astrología»¹⁰⁷⁶. Tanto la una como la otra escrutan lo real en términos parecidos. Al observar lo manifiesto, alquimista y astrólogo viven una epifanía: se refleja en la materia lo emanado por el espíritu, imperceptible de otro modo. De hecho, la alquimia sigue las pautas del esoterismo de esconder lo aparente y revelar lo oculto¹⁰⁷⁷.

esfera, sin estrellas, pero que mueve todo el cosmos; el azul del cielo sería un reflejo del esmeralda (Corbin, 1996 [1979], pp. 98-99). Se trata de referencias poéticas al mundo imaginal. O también, claro está la ciudad de Esmeralda y su mago de Oz. La referencia a Baum y al mago en la ciudad de tan alquímico color no resulta baladí. Probablemente Baum puso las referencias a propósito, dado que perteneció a una logia teosófica, escribió apologeticamente sobre la clarividencia o a que organizó sesiones espiritistas en su casa de Dakota del Sur: Kripal, 2015 [2011], pos. 4730. [Hay un mundo más allá](#) del arco iris...

¹⁰⁷⁵ Sobre los vínculos entre ambas: William R Newman and Anthony Grafton, «Introduction: The Problematic Status of Astrology and Alchemy in Premodern Europe», en Newman y Grafton, 2001, pp. 1-38, pp. 15-16; García Font, 2000, p. 134. Sobre la alquimia como astrología celeste: N. H. Clulee, «Astronomía inferior: Legacies of Johannes Trithemius and John Dee», en Newman y Grafton, 2001, pp. 173-234, p. 173.

¹⁰⁷⁶ Jung, 2002 [1956], p. 176.

¹⁰⁷⁷ Corbin, 1996 [1979], p. 326, n. 49.

Las referencias que vinculan astrología y alquimia son continuas, como ya se ha visto en algunos de los ejemplos de material plástico en la tesis, como grabados con el andrógino en el capítulo dedicado al no dualismo, en el que se muestran los signos de los siete planetas, los de los cinco principales más el sol y la luna. O la ascensión del alma en la anabasis por los siete planetas (o su descenso al encarnar), análoga a la maduración de la materia prima en los siete metales¹⁰⁷⁸.

En una de las partes superiores de la portada de *Opus medico-chymicum*, de Mylius, se representan ideas y símbolos astrológicos junto a otros alquímicos. Aunque toda la portada combina ambos registros, comentaremos aquel de la parte superior y central de la hoja, justo encima del título, en el que varios círculos rodean un sol central. En la circunferencia exterior del grabado se inscriben los signos astrológicos; en cambio, las dos frases de los círculos en su interior aluden a aforismos de regusto alquímico, mientras que el símbolo del núcleo representa los siete planetas, seis alrededor de un sol, aunque, como se verá por la teoría de las correspondencias, los planetas se corresponden con metales que pueden ser transmutados o madurados.



J. D. Mylius, *Opus medico-chymicum*, 1618, fragmento

De la alquimia nos interesará especialmente que, como la magia, se sirve de un sistema por correspondencias, que plantea analogías entre diversos niveles de la realidad¹⁰⁷⁹. Además, como en la astrología, la persona que investiga en ella tiene una reminiscencia

¹⁰⁷⁸ García Font, 2000, p. 241.

¹⁰⁷⁹ Aunque el estudioso de la alquimia García Font cree que no debe desvalorizarse a la alquimia «retrolevándola a una indebida aproximación al pensamiento mágico», García Font, 2000, p. 28, lo que provoca extrañeza; probablemente se deba a los prejuicios que, como ya se indicó, tiene cierta gente con inquietudes religiosas sobre el pensamiento mágico, pensando que este tipo de estructura mental es supersticioso, una clase evolutivamente previa e inferior al elevado discurrir de la religión, sobre todo las tres del libro. Pero el sustrato que cimienta la ciencia de Hermes es el símbolo y el pensamiento mágico, de ahí la constante relación entre magia, astrología y alquimia en tantos autores, fruto de una cosmovisión compartida.

del monismo: puede sentir que lo escrutado, en este caso lo micro de su horno, está íntimamente ligado con su ser y con el universo en general, igual que como ya quedó señalado en la astrología y en el arte. La práctica estudia materias y propiedades y su desarrollo durante el proceso, ya que puede sintetizarse toda esta ciencia como un desarrollo metafórico y arquetípico de procesos cósmicos.



Anónimo, *Aurora consurgens*, «Sophia alimenta a los adeptos», XV.

7. 1 Una tentativa de definición. 7.1.1 La ciencia de Hermes

Se la considera la ciencia hermética ya que Hermes ejerce como su protector¹⁰⁸⁰. Además de esa terminología, la práctica ha utilizado otras; refiere Janowitz que en la Tardo Antigüedad la práctica recibía el nombre de Arte Sagrado o Divino, o bien de Gran Obra, mientras que el uso del vocablo alquimia se extendió sobre todo a partir de la Edad Media¹⁰⁸¹.

Resulta complicado definir esta ciencia de Hermes con precisión, puesto que sus prácticas están envueltas en un misterio consubstancial. De hecho, la naturaleza de la alquimia le era desconocida al mismo investigador, que avanzaba por alusiones, descifrando el lenguaje simbólico de los tratados¹⁰⁸². Más que un corpus teórico lógico, consiste en una práctica que ha de comportar una sublimación espiritual de la experiencia.

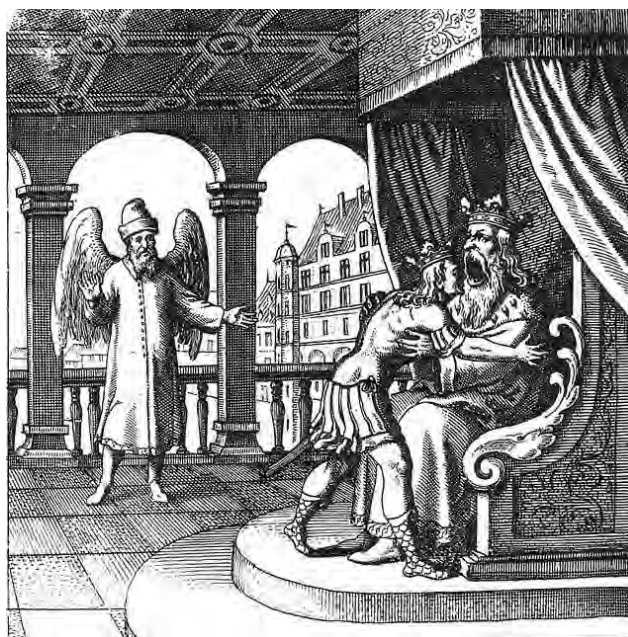
Se la ha calificado de ciencia a propósito, para intentar la valoración habitual asociada a ella desde ámbitos de la ciencia mecanicista, que la desprecia como una pseudo-ciencia.

¹⁰⁸⁰ Lennep, 1978 [1966], p. 22 y 262; Arola, 2002, p. 125; sobre hermetismo y alquimia, Arola, 2008, p. 27.

¹⁰⁸¹ Janowitz, 2002, p. 110.

¹⁰⁸² Jung, 2005 [1944], p. 164.

Pero, como apunta Hanegraaff: «*the realities of alchemy as a historical phenomenon differ dramatically from the picture of alchemy that still dominates the popular imagination*»¹⁰⁸³. El literalismo rampante, en la cima cultural, la ha descartado buscando un absurdo sentido directo, cuando no una versión en balbuceos de la noble química, aunque en realidad se trata de uno de los códigos simbólicos más profundos y cifrados erigidos en la historia de la cultura humana.



Lambsprinck, *De lapide philosophico*, 1625

No debe pretenderse entender las cosas de alquimia al pie de la letra, puesto que en la ciencia de Hermes se difunde su conocimiento por figuras y parábolas¹⁰⁸⁴. Por ejemplo, si partimos de una interpretación literal, podemos afirmar que el grabado del libro *De lapide philosophico*, de Lambsprinck, constituye un alegato ya no solo a favor del canibalismo, sino de una variante del instinto tanático de Medea en el que el padre se come al hijo, puesto que ambas figuras centrales llevan corona, de manera que podemos leerlas como un rey y su príncipe; un personaje con alas observa la acción, así que en caso de futuro juicio podría testificar contra el criminal hambriento. Eso si no huye volando de la escena del crimen.

Como parece poco probable que ese sea el sentido literal otorgado por Lambsprinck, hemos de buscar una exégesis que indague en la metáfora. En ese sentido, resulta útil recordar los cuatro sentidos que le otorgaba Dante a un posible símbolo; el anagógico del

¹⁰⁸³ Hanegraaff, 2015, p. 63. Traducción propia: «las realidades de la alquimia como fenómeno histórico difieren totalmente de la imagen de la alquimia que todavía domina en la imaginación popular».

¹⁰⁸⁴ García Font, 2000, p. 235.

símbolo ya fue considerado por el gran poeta como el más elevado, por encima del literal, el alegórico y el moral. El símbolo, al señalar hacia su contenido trascendente, espiritual, permite la reflexión en ese sentido, tiende puentes hacia lo inteligible¹⁰⁸⁵. La anagogía ascensorial platónica o del abad de Suger aplicada al símbolo.

Por ridículo que pudiera parecer, ese tipo de miradas literalistas hacia la práctica abundan, en especial durante los últimos trescientos años. Aunque también en la práctica ha habido partidarios de la versión literal: los sopladores son aquel tipo de alquimista que busca el oro metálico, toman los textos al pie de la letra. Como sostuvo Senior, figura legendaria dentro de este contexto: «*Aurum nostrum non est aurum vulgi*»¹⁰⁸⁶.

Si fuera como se dice una pseudo-química, una versión en pañales y finalmente fallida de la misma, entonces, ¿cómo explicar ese derroche de símbolos ligados a sustancias? ¿Por qué no limitarse a uno, algo que en realidad excedería ya de por sí cualquier sentido químico genuino? Es más, ¿por qué esa utilización de un mismo componente simbólico para dos sustancias o procesos diferentes, incluso en ocasiones contradictorios? Indudablemente, la alquimia busca caminos singulares, a menudo diversos respecto a la otra.

7. 1 Una tentativa de definición. 7.1.2 La quintaesencia del arte

Sostiene Eliade que la química nació de la alquimia, aunque lo que marca la diferencia entre ambas es el carácter sagrado con que se inició la alquimia. Si existe un lenguaje de potencia simbólica y alegórica ese es el suyo. Como se apuntó al mencionar la lengua de Adán en el capítulo dedicado a la lengua de la imaginación, Bachelard sugiere que en la alquimia «se habla el lenguaje de los comienzos del mundo»¹⁰⁸⁷. Para Artefius, alquimista medieval, constituye un arte «que se revela solo de palabra y que está lleno de secreto»¹⁰⁸⁸, un arte, por tanto, hermético.

Aunque en ámbitos científicos se la considere como una fase rudimentaria de la química, postura contestada desde la propia historia de la ciencia desde hace décadas, la indagación alquímica en el espíritu y sus símbolos tiene valor por sí misma¹⁰⁸⁹. En

¹⁰⁸⁵ Dante, *The convivio*, II, 1, en <https://digitaldante.columbia.edu/library/the-convivio/book-02/#01>. Última consulta 7-8-17.

¹⁰⁸⁶ Frase de Senior recogida en García Font, 2000, p. 95. Traducción propia: «Nuestro oro no es el oro vulgar». Sobre los sopladores: Peradejordi (ed.), 1979, pp. 15-16.

¹⁰⁸⁷ Bachelard, 2013 [1960], p. 109.

¹⁰⁸⁸ Recogido en Burckhardt, 1994 [1960], p. 27.

¹⁰⁸⁹ Eliade, 1984 [1962], pp. 11-15.

Alchemy Tried in the Fire se estudia esa continuidad que existió en algunas ocasiones entre alquimia y química¹⁰⁹⁰. La práctica implicaba un gran trabajo de investigación en laboratorio; no consistía simplemente en una reflexión espiritual, subrayan los historiadores de la ciencia Newman y Principe¹⁰⁹¹, un énfasis que en esta tesis, de base no dualista, no resulta necesario hacer, ya que ambos elementos no han de presentarse necesariamente en oposición.

En su *La búsqueda del absoluto* Balzac describe con su prolijo gusto habitual, no exento de poesía, la sala de experimentación de un adepto de su presente (el de Balzac), y no se trata de un *ashram* o un salón esotérico. Se trata de un laboratorio, especializado en la Gran Obra, ejemplo de lo que Principe y Newman llaman *chymistry*, recuperando la idea del XVI y XVII que funde *chemistry* y *alchemy*¹⁰⁹². Balzac retrata el laboratorio de la siguiente manera:

Marguerite, cansada de esperar, subió al laboratorio. Al entrar, vio a su padre en medio de una estancia inmensa, iluminadísima, llena de máquinas y de polvorientos objetos de vidrio; aquí y allá, libros, mesas atestadas de productos etiquetados, numerados. Por doquier, el desorden que genera la preocupación del sabio y que ofende a las costumbres flamencas. Aquel conjunto de matraces, retortas, metales, cristalizaciones fantásticamente coloreadas, muestras colgadas de las paredes o tiradas encima de los hornos, estaba dominado por la presencia de Baltazhar Claës quien, en mangas de camisa, con los brazos desnudos como los de un obrero, mostraba su pecho cubierto de pelos tan blancos como sus cabellos. Sus ojos horriblemente fijos no se separaban de una máquina neumática¹⁰⁹³.

Al verlo así, la hija cae en la cuenta de que la monomanía del alquimista, en su escudriñamiento de la esencia de la vida, lo ha llevado a la locura.

La práctica ha sido mal comprendida entre el público en general, en un error de apreciación que se extiende sobre todo a partir de finales del XVII y que lo iguala con hacer oro, pese a que en el XVII alquimia y química no se distinguieran: «*We now know that the clean division of alchemy from chemistry, which seemed so “obvious” at first glance a generation ago, did not exist for most in the seventeenth century*»¹⁰⁹⁴. Ambas

¹⁰⁹⁰ Cfr. Newman y Principe, 2002, pp. 6-34.

¹⁰⁹¹ Newman y Principe, 2002, p. 35 y ss.

¹⁰⁹² Newman y Principe, 2002, p. 35; Hanegraaff, 2016 [2013], p. 24; Hanegraaff, 2012, p. 203.

¹⁰⁹³ Balzac, 1989 [1834], pp. 194-195.

¹⁰⁹⁴ Newman y Principe, 2002, p. 12. Traducción propia: «Ahora sabemos que una división rotunda de la alquimia y de la química, que parecía “obvia” a primera vista en la generación previa, no existía para la mayoría en el siglo XVII».

áreas estaban vinculadas: los químicos alquimistas no trabajaban un día como racionales químicos y al siguiente como místicos alquimistas: ambos objetivos concernían a un desvelamiento de los secretos de la naturaleza, o así lo enfocaban ellos¹⁰⁹⁵, hasta el punto de que la misma figura podía destacar en ambos terrenos, como George Starkey, quien al mismo tiempo escribía algunos de los textos más celebrados de alquimia bajo el pseudónimo de Eirenaeus Philalethes¹⁰⁹⁶.

Durante toda la historia de la alquimia, sobre todo en su época de mayor celebridad cultural, han existido dos tipos de adeptos: por un lado, los que buscaban riquezas debido a una lectura literal e ingenua de su propósito; por el otro, los que, además de por la propia indagación en la materia, con sus combinaciones químicas, la exploraban como una técnica de salvación¹⁰⁹⁷ o de indagación tanto en lo físico como en la psique. No obstante, hay que tener claro que la transmutación afecta a varios niveles más que la simple conversión mineral. De hecho, hasta el XVII el término alquimista era sinónimo de la práctica falsaria, la del soplador, mientras que el adepto hermético recibía el nombre de filósofo o de artista¹⁰⁹⁸.

¹⁰⁹⁵ Newman y Principe, 2002, pp. 316-317.

¹⁰⁹⁶ Newman y Principe, 2002, p. 3.

¹⁰⁹⁷ Lennep, 1978 [1966], p. 239. En la novela fantástica *Etidorhpa* se establecen tres peldaños entre los adeptos, situados jerárquicamente, el primero el de los buscadores de riqueza en general y oro en particular, luego el de quienes gracias a la práctica unen lo intelectual con lo material y, como más elevado, el de quienes, además de dicha unión, otean en ella con unos conocimientos de astrología y magia. Lloyd, 2016 [1895], pos. 785-792. Esa elección del tres en la novela puede deberse a una preferencia por la pauta tripartita típica de la masonería, con sus tres grados de la serie simbólica, ya que *Etidorhpa* contiene diversas referencias veladas a esa fraternidad.

¹⁰⁹⁸ Sánchez, 1999, p. 16-17.



Pieter Bruegel el Viejo, *El alquimista*, 1558. Soplando para conseguir oro y las consecuencias en la ventana: la pobreza

Uno de los personajes de la novela iniciática sobre la alquimia *El Ángel de la Ventana de Occidente*, de Gustav Meyrink, reflexiona sobre esa paternidad negada por el espíritu científico. «Los curanderos de la tenebrosa Edad Media han progresado hoy y son prestigiosos profesores de química en las escuelas superiores. Pero nosotros, los de la “Rosa Dorada”, no nos hemos ocupado en desguzar la materia, en retrasar la muerte e incrementar la codicia de ese maldito juguete, el oro. Nosotros hemos seguido siendo lo que éramos: artesanos de la vida eterna»¹⁰⁹⁹. Al afirmar que los adeptos a la Rosa Dorada alquímica superaban la avaricia por el oro, o no disgregaban la materia hasta la partícula más infinitesimal, el personaje demuestra un gran grado de idealismo, puesto que también hay muchos alquimistas codiciosos, como prueba la propia novela.

En la novela, cuyas ideas versan sobre los distintos temas y psicología que se encuentra en los indagadores de la alquimia, queda clara esa doble cosecha que se detecta en la práctica: por un lado, la revelación de los secretos últimos de la existencia, que es lo que quiere descubrir el John Dee del relato cuando entra en contacto con el ángel, por el otro, riqueza, lo cual se convierte en oro, que es lo que quiere extraer del ángel otro personaje, Kelley. Meyrink intenta crear una narración inspirada por la relación de ambos; se trata

¹⁰⁹⁹ Meyrink, 2006, p. 151. Ya herméticos renacentistas como Alexander van Suchten —alguno de cuyos tratados fue atribuido a Paracelso— ya criticó la alquimia que pretende transmutar en oro los metales, y no aprender la ancestral magia: Carlos Gilly, «Paracelsianism brings forth a fine Hermetical treatise: Suchten’s *De tribus facultatibus*», en Gilly y Heertum, 2002, pp. 193-198, p. 197.

de una de las colaboraciones más célebres de la historia de la alquimia, entre un John Dee archifamoso en su tiempo, mago cortesano, y Edward Kelly, un mago inglés que quedó para la posteridad como un pillo al que habían amputado las orejas por falsificación¹¹⁰⁰, a pesar de que no puede saberse si esa imagen se corresponde o no con lo acontecido realmente.

En otro relato de género fantástico, «El creador de Lunas», escrito por Robert W. Chambers, uno de los más logrados por el autor, Chambers junta la alquimia a una secta de brujos chinos. En un bosque alejado docenas de kilómetros de las casas más cercanas, un grupo de cazadores y agentes secretos gubernamentales investiga un asunto misterioso: ha empezado a distribuirse un nuevo oro con apariencia de ser completamente puro pero que, en realidad es una aleación. Dan con uno de los magos de la secta china que lo ha creado; además de fabricar ese nuevo oro está introduciendo en el bosque una nueva raza de criaturas, además de seres feéricos como una dama del lago que enamora a uno de los cazadores.

La hermandad entre alquimistas charlatanes y criminalidad ha sido un motivo recurrente en la cultura occidental. En la obra de teatro isabelina *El alquimista*, de Ben Jonson, se traza la famosa hermandad entre el alquimista con el estafador; la alquimia es un engaño para mentecatos, que establece organizaciones criminales que funcionan bien engrasadas para timar a ilusos clientes ofuscados por sus deseos. Con todo, en mi opinión la mirada es subterráneamente amable con ellos, e incluso los pillos, pese a ser medio descubiertos acaban saliéndose más o menos con la suya, o como mínimo no entre grilletas y condenados a galeras, lo cual ya es mucho.

Así pues, el propósito alquímico no radica en fabricar oro ni en engañar a los ilusos. El objetivo último de la alquimia sería la creación de la Naturaleza Perfecta, como indicamos en el capítulo centrado en el no dualismo. Recordemos algo que ya subrayamos en aquel capítulo: la alquimia conforma una de las pocas formas de pensamiento no duales en la tradición de pensamiento occidental; como indica Klossowski de Rola, tiende un puente entre lo terrestre y lo celeste o lo material y lo espiritual¹¹⁰¹.

¹¹⁰⁰ Harpur, 2006 [2002], p. 194. A título de anécdota, los experimentos para encontrar la Piedra Filosofal efectuados realmente por Meyrink recuerdan la situación esquizofrénica de los superhéroes: el escritor trabajaba por las mañanas en un banco, manejando oro de manera simbólica, mientras que por las noches en su laboratorio particular intentaba transmutar los excrementos en el material más noble: Meakin, 1995, p. 138. Aunque el tema central de *El Ángel de la ventana de Occidente* sea la alquimia anímica, cómo los acontecimientos van depurando el alma del adepto, las investigaciones de Meyrink no descartaban hallar similitudes con la transmutación de la materia.

¹¹⁰¹ Puente entre lo terrestre y espiritual: Klossowski de Rola, 1973.

Con la figura del andrógino con la doble naturaleza de opuestos unidos en el matrimonio sagrado finalizaba la pesquisa. Ahora bien, ¿qué significa dicho hermafrodita?: ¿la creación del oro a partir de otros metales o la unión de todas las facetas del ser en la forma de naturaleza más elevada? Recordemos los postulados del no dualismo, que prefiere las conjunciones a las disyunciones. El hermafrodita es fruto de la hierogamia, resulta de la unión del rey y de la reina —o incluso, en última instancia, genitor de sí mismo. Su proceso de «maduración» alquímica le lleva desde la imperfección en la que cayó a la transmutación pluscuamperfecta en el estado final¹¹⁰².

Solve et coagula, disolver la imperfección para volver a cristalizar algo de mayor categoría. La alquimia es un arte, no solo eso, sino que es una teúrgia o arte hierático¹¹⁰³. Las operaciones en el atanor sirven para mejorar a la materia, hasta dar con la quintaesencia en la piedra filosofal, con la consiguiente transformación de lo más basto en oro; esa depuración tiene asimismo un sentido psíquico, como camino de sabiduría y autotransformación del adepto¹¹⁰⁴; en la mente se producen cambios análogos a los que suceden en cualquier proceso de creación. Las transformaciones de la Primera Materia hasta finalizar en la Naturaleza Perfecta acontecen en el atanor del interior de cada persona. La investigación depura al alquimista hasta que aparece su perfección, pasa a penetrar en la mente divina y a transmutarse a sí mismo¹¹⁰⁵.

La elevación del ser humano y de la materia hasta una conciencia-ser andrógino, con los principios básicos equilibrados, es el objetivo de la alquimia. El creador demiúrgico, el artista, debería esforzarse en sus batallas por lograr la armonía entre el rey y la reina o el principio masculino y femenino¹¹⁰⁶. La obra quedará macerada de la compatibilidad entre los dos polos.

Asimismo, se podría definir como un arte de las transmutaciones cuyo sentido es enseñar el paso que lleva de la pluralidad a la unidad subyacente¹¹⁰⁷. Por la naturaleza

¹¹⁰² Jung, 2002 [1956], p. 263.

¹¹⁰³ Arola, 2008, p. 108. Una de las grandes figuras de este tipo de pensamiento, Paracelso, califica explícitamente de arte a la Gran Obra: Paracelso, 2001, p. 144.

¹¹⁰⁴ Lennep, 1978 [1966], p. 24 y ss. El objetivo final de toda la investigación en el atanor se expresa con el vocablo Azoth, igual que el Tetragrámaton del judaísmo, equipara Eliphaz Lévi, en Lévi, 2010, p. 32, n. *. Azoth se refiere al principio y final de la operación, el alfa y el omega, la materia original y la final; la palabra une la primera y la última letra del alfabeto griego, el hebreo y el abecedario del latín. Sería para Arola (siguiendo a Najmánides y a Basilio Valentín) el don divino indispensable con el que tiene que comenzar cualquier operación de la Gran Obra (Arola, 2002, p. 324). Sin ese don, el adepto no puede obtener nada.

¹¹⁰⁵ Szulakowska, Urszula, «The Paracelsian Magus in German Art: Joseph Beuys and Rebecca Horn», en Wamberg (ed), 2006, pp. 171-192, p. 172.

¹¹⁰⁶ Harpur, 2006 [2002], p. 362.

¹¹⁰⁷ Arola, 2008, p. 52.

doble del proceso, la espiritualización de la materia implica automáticamente la corporización del espíritu. Sobre esta idea apuntó el estudioso de la alquimia Hooghverst: «Dar cuerpo y medida a la inmensidad, tal es el misterio del Arte puro»¹¹⁰⁸. Esta investigación sobre espíritu y materia se ha diseminado por todo el esoterismo occidental como modo simbólico de referirse a la transmutación espiritual del ser humano, desde el psicoanálisis junguiano hasta la masonería, al menos a partir del siglo XVII¹¹⁰⁹.

Sería, pues, una especie de metamundo en el cual lo existente reflexiona sobre el todo. Es como si cualquiera de aquello que se refiera se muestre ante un espejo, se doble a sí mismo, y ponga de relieve sus varias facetas. La práctica como arte de los espejos. Un alquimista de principios del XVII, Michelspacher, consideraba a las imágenes de los libros de grabados como espejos que comunican una luz purísima¹¹¹⁰. Los dibujos de esos libros nos ayudan a entender mejor el propósito de la investigación. A menudo puede aparecer un espejo en la representación de la alquimia; se trata casi siempre del espejo hermético, el *speculum alchemicae*, que refleja al profesor de quien recomienda aprender Hermes: la naturaleza, guía del alquimista¹¹¹¹. Incluso uno de los libros de grabados famosos del XVII es el *Espejo del arte*. De ahí la apariencia que a menudo tienen los grabados de algo escenificado, un posado en el gran espejo de la vida.

¹¹⁰⁸ Recogido en Cattiaux, 1998, p. 9. Más sobre materializar el espíritu o vul: García Font, 2000, p. 119.

¹¹⁰⁹ Edmond Mazet, «Francmasonería y esoterismo», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 333-368, pp. 358-360. Sobre todo a partir del XVII, cuando se enfatizó la vertiente espiritual. En la alquimia, pues, hallaríamos un gran metáfora sobre los procesos espirituales, producidos durante la existencia, imprescindibles en cualquier tipo de acción en el mundo, con el espíritu como quintaesencia o como piedra filosofal. Para M.A. Atwood en *A Suggestive Inquiry into the Hermetic Mystery*: «Y el Hombre era el laboratorio apropiado de todo el Arte; (...) el más perfecto aparato químico, diseñado por la naturaleza para la destilación de su espíritu»: Recogido en Enrique Galán Santamaría, «Introducción a la edición española», en Jung, 2005 [1944], p. XXXII. Sobre la alquimia como indagación en procesos espirituales, Taylor, 2006 [1992], pp.31-32.

¹¹¹⁰ Sobre los espejos utilizados con fines mágicos, por ejemplo por John Dee, véase Forshaw, 2015, p. 370.

¹¹¹¹ Lennep, 1978 [1966], p. 66; Arola, 2008, p. 66. Hooghvorst insiste en la metáfora, y cree que atañer y espejo son comparables: recogido en Arola, 2008, p. 111. Cree Corbin que aquello aparecido en esos espejos mágicos, o en la imaginación, pero también en los sueños, pertenece a los mundos imaginales que se epifanizan en esos espacios: Corbin, 1996 [1979], pp. 198-199. A esos tres tipos de «imajinalidad» añadiríamos cierto tipo de arte sagrado o con fuerza mítica, de los que se están exponiendo tantos ejemplos en esta tesis.



Altus, Mutus liber, 1677

Esa ciencia de los cambios muestra un núcleo no dualista al hermanar un elemento con su opuesto, o por la doble naturaleza contradictoria de, por ejemplo, el Mercurio; la práctica dilucida la cuestión de la bipolaridad, al establecer que en cualquier forma de existencia está contenida también la opuesta¹¹¹². Si bien es cierto que la alquimia funciona según el axioma de que lo semejante aspira a lo semejante, que solo puede ser visto y conocerse por este, como afirma Corbin¹¹¹³, ello no contradice que para entender algo hay que ahondar en sus ambigüedades y contradicciones, ya que en el corazón de cualquier cosa está lo contrario, según el diagrama de la polaridad suprema taoísta.

En la cosmovisión básica para la alquimia experimental, se parte de la idea de que los minerales tienen un proceso de maduración igual al del resto de seres, solo que mucho más lento. La teoría del azufre-mercurio de los alquimistas árabes derivaba de la concepción de metales y minerales aristotélica, según la cual estos se formaban por el vapor y el humo generados en las entrañas de la Tierra al condensarse en grados diversos. Creían los alquimistas árabes que dichos vapores y humo se transformaban primero en azufre y mercurio. A este esquema los paracelsianos añadieron la sal que equilibraba¹¹¹⁴.

¹¹¹² Jung, 2005 [1944], p. 189.

¹¹¹³ Corbin, 1993 [1958], p. 150.

¹¹¹⁴ N. H. Clulee, «Astronomia inferior: Legacies of Johannes Trithemius and John Dee», en Newman y Grafton, 2001, pp. 173-234, pp. 214-218; García Font, 2000, p. 95 y 153; Manuela B Mena Marqués, «Conocimiento clásico y fantasía medieval: El Bosco y las piedras preciosas», en Calvo Serraller, Bango Torviso, [et altri], 2006, pp. 267-304, pp. 270-271.

Luego vivirían un proceso de maduración casi vegetal; como indica Lenep: «las comparaciones agrícolas eran muy del gusto de los tratadistas alquímicos»¹¹¹⁵. El adepto hace avanzar el reloj natural. Adelantar la maduración de los metales hasta su máxima evolución, sea ello literal o sea metafórico, consiste en una búsqueda salvífica, pero no en el sentido dualista de apartar la materia del espíritu, sino en el mezclarlos de cierta manera, salvar la naturaleza en su movimiento incesante, transmutarla hacia el estado de perfección tanto primigenio como escatológico, el estado de Uno sin segundo pero dentro del ciclo de la dualidad, sea obteniendo un cambio físico, sea siendo consciente de este marco ideal.

Los alquimistas pretenden poseer un conocimiento de los arquetipos de los metales, por así expresarlo, desarrollando este concepto de sus principios básicos, no un dominio material de cada uno de ellos en el sentido al que aspira la física o la química mecanicista posterior. Escribe Raimon Arola: «Los alquimistas trabajan con metales vivos y sin mácula, mientras que los sentidos vulgares, que permiten a los hombres tomar conciencia de lo inconmensurable y ubicarlo, necesitan encerrarse en las cortezas muertas»¹¹¹⁶; tal sería el oro de los charlatanes.

Y como el resto de la creación, los minerales están sujetos a las fuerzas astrales, con unas afinidades con los planetas que, de nuevo, se basa en una teoría de las correspondencias. Si los planetas tienen su correlato en el microcosmos de cada persona, igual cosa sucede con los metales, de acuerdo con el corpus teórico alquímico. De acuerdo con la alquimia, el cobre comparte naturaleza con Venus, el hierro con Marte, el estaño con Júpiter, el plomo con Saturno, el azogue o el mercurio con Mercurio, la plata con la Luna y el oro con el Sol, en sentido ascendente de metal más basto al más noble¹¹¹⁷.

Paracelso encontraba paralelismos respecto a la constitución humana, con el azufre como lo espiritual, el mercurio igual a lo anímico en la persona, y la sal como lo corporal. Otra teoría central en el pensamiento paracelsiano es la de la conciliación de los dos cuerpos: el médico alquimista concibe al sabio como aquel que gobierna tanto sobre el cuerpo sideral, etéreo, como sobre el elemental o material y que, por tanto, pone en armonía a la naturaleza con el espíritu divino: Paracelso, 2001, p. 194.

¹¹¹⁵ Lenep, 1978 [1966], p. 211. La maduración de los metales: Dixon y Ten-Doeschate Chu, 1989, p. 618-619; García Font, 2000, p. 18. Sobre la Tierra como madre de los metales: *Ibid.*, p. 248. Aunque para Newam y Principe tal hilojoísmo imputado a la alquimia resulta falso en su opinión: Lawrence M. Principe y William R. Newman, «Some Problems with the Historiography of Alchemy», en Newman y Grafton, 2001, pp. 385-432, p. 412-415.

¹¹¹⁶ Arola, 2008, p. 95. Para el proceso pueden aliarse con los seres feéricos. A título de anécdota, uno de los más importantes autores sobre minería del XVI, Georgius Agrícola, mineralogista y alquímico indicó que los duendes ayudaban a los mineros en sus labores: Webster, 1988 [1982], p. 143.

¹¹¹⁷ Así lo anota Croll en el corolario del *De signatura rerum*: Croll, 1608, pp. 77-78. Fuentes secundarias: John F. Moffit, «Prólogo», en Sebastián, 1989, p. XII; Lévi, 2011 [1859], p. 46; Burckhardt, 1994 [1960], pp. 71-72; Corbin, 1996 [1979], pp. 205-206; Forshaw, 2015, p. 363, 370; Arola, 2002, p. 52; García Font, 2000, p. 131-164; Vázquez Hoys; Muñoz Martín, 1995, p. 149. También se la menciona en *Los cuentos de Canterbury*: Chaucer, 1998, p. 438.

La igualación entre alquimia y los trabajos del minero o del cantero se muestran en la portada de *Opera Omnia*, de J. B van Helmont. El alquimista con sus aparejos, dispuesto a apremiar el proceso orgánico de los minerales para que lo que tardaría miles de años se produzca en los meses que dura la Gran Obra.



J. B. van Helmont, El alquimista y los mineros, *Opera Omnia*, 1682

7. 1 Una tentativa de definición. 7.1.3 Fuente de metáforas para la psicología profunda.

La Gran Obra ha servido de múltiple reflejo para la práctica artística, aspecto en el que se ahondará un poco más adelante. Pero además de al arte, ha servido como marco metafórico en el que se ha abismado la psicología analítica, vía Jung. Muy interesado en la práctica, el psicoanalista la estudió y se sirvió de ella para explicar más detalladamente sus teorías. Se abismó en aquel pozo en el que flotaban imágenes que retornaban una y otra vez en la cultura y en los individuos. ¿Por qué razón?

Pese al escepticismo inicial de Jung, pronto cayó en la cuenta de que lo que intentaba realizar la alquimia se acercaba mucho a su idea de integración psicológica de consciente e inconsciente, la individuación, proceso conseguido gracias a una transformación de la psique, de la misma manera que los minerales maduraban y se mutaban en oro, en el lenguaje simbólico de la Gran Obra¹¹¹⁸. Igualmente, lo mostrado en los grabados, sus surrealistas transformaciones fuera de la lógica corriente, tendrían asimismo un correlato

Como pequeña digresión, los siete metales llevan a pensar en cuando Zaratustra se sume en un éxtasis visionario, en el que Ohrmazd le muestra un árbol con siete ramas, cada una de las cuales formada por uno de los siete metales básicos alquímicos, por cada uno de los siete imperios en la Tierra, según Corbin: Corbin, 1996 [1979], p. 95, aunque también puede colegirse un sentido dentro del marco simbólico de la Gran Obra.

¹¹¹⁸ Harpur, 2006 [2002], pp. 217-218.

físico o psicológico que es lo que ha de buscar el adepto. Su investigación debe arrancar el secreto a la naturaleza¹¹¹⁹. Gracias a los grabados podía investigar en el material subconsciente, los principios cósmicos, el *anima mundi*¹¹²⁰, el lenguaje de la psique y otros secretos del ser. Para Lévi, el objetivo de la alquimia era dar con el secreto de la vida¹¹²¹. En cualquier caso, la práctica pretendería revelar la unidad del Ser al reconciliar los pares de opuestos.

Jung estimaba que la alquimia en cierta medida había antecedido al psicoanálisis a la manera de su escuela de psicología profunda; entendía su sistema de alegorías como una descripción simbólica generada en el inconsciente colectivo de los complejos procesos de individuación. Imágenes que él había soñado luego las encontraba en la recopilación de motivos iconográficos arquetípicos de los libros de grabados de alquimia. Lo que se pretendería así con la piedra filosofal o el elixir de la larga vida sería desencadenar las potencias anímicas que encierran, explicadas por símbolos. El psicoanalista llamó símbolos de transformación a lo que servía para desencadenar dichos procesos.

Para el psicoanalista, la alquimia funciona como una proyección de lo inconsciente en la materia, de la que explora su alma, en una búsqueda de la individuación: «El término científico “individuación” en modo alguno pretende significar que se trate de un hecho conocido y explicado exhaustivamente. Designa simplemente la aún muy oscura esfera de investigación de los procesos de centrado que forman la personalidad en lo inconsciente»¹¹²². Le proporcionó un material con el que podía describir el proceso de individuación en sus facetas principales, desglosadas en las fases de la maduración hasta la piedra filosofal, o la Naturaleza Perfecta andrógina¹¹²³.

El psicoanalista reconoce una influencia decisiva del imaginario alquímico en su pensamiento y en su sistema psicoanalítico; le sirve de marco histórico que une el pasado remoto gnóstico con el futuro de la psicología del inconsciente¹¹²⁴. Se inspiró con provecho en teorías largo tiempo abandonadas en la historia de la cultura de occidente; el psicólogo adaptó a la mentalidad de la época algunos de los presupuestos del marco teórico que centra esta tesis, el hermetismo-neoplatonismo, entre ellas la transmutación

¹¹¹⁹ La alquimia como *arcana ars*: Turró, 1985, p. 116. En el sistema de Paracelso, los arcanos consistían en remedios secretos producidos por la Gran Obra, como el elixir vital: Paracelso, 2001, pp. 294-295, «Alquimia», «Arcanum».

¹¹²⁰ Para la alquimia como estudio del alma del mundo: Bachelard, 2013 [1960], p. 120.

¹¹²¹ Lévi, 2011 [1859], p. 203.

¹¹²² Jung, 2005 [1944], p. 299.

¹¹²³ Jung, 2002 [1956], p. 531.

¹¹²⁴ Jung, 1965 [1961], pp. 226-232.

alquímica de la psique, resultado de alcanzar un estado superior espiritual pero también material.

Para su teoría del inconsciente colectivo aplicó viejas ideas paganas que concebían el *anima mundi*. Además, el diablo, tan necesario para que funcionen los opuestos complementarios, pasó a ser la sombra. Igualmente, las bodas alquímicas del matrimonio sagrado alquímico parecen estar en el origen de la teoría junguiana de *anima* y *animus*, el acople de opuestos necesario para el movimiento psíquico, el doble y contrapeso mental, con el que se hace necesaria la armonía en pos de depurarse en el proceso de individuación. El código metafórico del rey o del sol aparecería como referencia velada a la conciencia¹¹²⁵.

Los libros de grabados servían como tratados sobre movimientos de la psique. Creía que las imágenes de la alquimia consistían en arquetipos de procesos psíquicos, muestras de imaginación cultural activa. Le sirvió como catálogo de imágenes que revelaba las evoluciones de la mente. En ocasiones la psicología profunda incluso se apropia de términos de ese origen, como sublimación; en la alquimia, se dice del cambio en el que lo puro se separa de lo impuro y lo espiritual se alza de lo corporal¹¹²⁶.



M. Maier, *La fuga de Atalanta*, «emblema L», 1617

Por no utilizar los mismos ejemplos del parentesco entre grabados y procesos psíquicos que Jung, podríamos indicar que el último grabado de *La fuga de Atalanta* de Maier ha de tener implicaciones de proyección mental, además de la física, porque no puede ser leída en un sentido literal. Se representa el abrazo mortal que se dan el Dragón y la Mujer,

¹¹²⁵ Jung, 2002 [1956], p. 302.

¹¹²⁶ Meakin, 1995, pp. 14.-15.

a resultas del cual quedan empapados en sangre. El azufre filosófico y el mercurio se unen, según lo interpreta Klossowski de Rola¹¹²⁷, aunque tanto da en una lectura puramente visual de la obra, una imagen llena de fuerza y de latencias, con ese dragón o serpiente abrazada a una mujer en un agujero en la tierra, una especie de Melusina en la que se combina la mujer con la serpiente —faltaría el hada, aunque el marco metafísico mostrado bien puede invitar a convertir el conjunto en un ser feérico—, en un escenario con ruinas que, por cierto, recuerda un poco al de *La tempestad* de Giorgione. Tal vez el origen de la figura antes de su uso en el universo alquímico se encuentre en el [Cronos mitraico](#), representación del tiempo infinito. Las resonancias culturales se combinan con las meramente basadas en el poder de la imagen¹¹²⁸.

Si tuviéramos que realizar un breve estado de la cuestión sobre las tendencias en el estudio de la alquimia en los últimos cien años, diríamos que la interpretación de Jung mereció interés y parabienes de los estudiosos académicos religionistas, como Corbin o Eliade, si bien es cierto que igualmente recibió las críticas del tradicionalismo esotérico de un Guenon o un Burckhardt¹¹²⁹. Este último criticó en diversos fragmentos de su *Alquimia* que para Jung la práctica sirva como lenguaje simbólico para expresar lo inconsciente. Por ejemplo, el psicoanalista afirma: «Mercurius representa lo inconsciente, que al parecer es el *spiritus* que está más cerca de la materia viva»¹¹³⁰. No en el sentido de principio esencial, sino como alma del mundo, como especifica un poco más adelante en la misma página. La crítica de Burckhardt consiste en que el inconsciente constituye el fondo común más bajo, es decir, un material que está por debajo de la conciencia, cuando para Burckhardt es el espíritu lo que en realidad se manifiesta en el atanor, por tanto, lo más elevado que existe, algo en lo que, como ya hemos visto, coinciden en general alquimistas prácticos y teóricos.

También es criticado desde los historiadores de la ciencia que han reivindicado el papel químico de la alquimia, sobre todo en el ejemplo de los artículos y libros publicados por Lawrence Principe y William Newman. Para ellos, en las teorías de Jung o de Eliade cuando pretenden hallar metáforas espirituales en la práctica, emanan efluvios

¹¹²⁷ Klossowski de Rola, 2004, p. 107.

¹¹²⁸ Lennep sí que efectúa una lectura psicológica —aunque también más banal—, y no duda de que numerosos alquimistas, obsesionados en su búsqueda del absoluto, debían padecer visiones como esa durante sus noches de insomnio en la pesquisa de la piedra: Lennep, 1978 [1966], pp. 118-119.

¹¹²⁹ Enrique Galán Santamaría, «Introducción a la edición española», en Jung, 2002 [1956], pp. IX-XXVI, p. XIV.

¹¹³⁰ Jung, 2002 [1956], p. 471; repite cosas parecidas en muchos fragmentos de la misma obra; sirva Jung, 2002 [1956], p. 504 como botón de muestra.

provenientes del esoterismo del siglo XIX, por ello padecen de gran falta de rigor¹¹³¹. Con todo, Klossowski de Rola reprocha los ataques a Jung desde el tradicionalismo alquímico; en su valoración, se trata de evidencias de estrechez mental e intolerancia dogmática¹¹³².

Como hemos sostenido, se ha propuesto una división en dos tipos de los investigadores en la alquimia: los que buscaban físicamente la piedra filosofal y los que proyectaban la Gran Obra al interior, a la psique, en una exploración espiritual que tenía un correlato físico en lo observado en el laboratorio. Estas dos tendencias podían investigarse al unísono o por separado, en diversas graduaciones según cada adepto. Con la modernidad la alquimia ha abandonado el terreno del análisis químico-simbólico para ceñirse al terreno de la alegoría de procesos psíquicos, algo que se ha acentuado después de Jung. Así pues, ese interés espiritual e intelectual no ha sido una originalidad de Jung, aunque sí lo sea alguno de sus postulados.

Un coetáneo de Jung, Gaston Bachelard, aprovechó el mundo de la alquimia para mezclarlo con la fenomenología o con la psicología profunda en sus teorías sobre los sueños; tomó la alquimia como fuente de metáforas para los movimientos de la psique en pos de la liberación del espíritu. Sus investigaciones del material onírico y de la ensoñación tienen mucho de indagación en la constitución de la psique.

De hecho, esa faceta se ha subrayado en los estudiosos interesados en la práctica del mundo más o menos contemporáneo, como Eliphas Lévi, quien hace una lectura psicológica de la Gran Obra en *La ciencia de Hermes*; expone que los aforismos alquímicos son alegorías de transformaciones en la psique, en pos del autodomínio perfecto¹¹³³. En el texto influido por el hermetismo del *Kybalion*, escrito a principios del siglo XX, se iguala alquimia y psicología; el trabajo alquímico sirve para depurar la psique hasta dar con la naturaleza perfecta en su aspecto humano: «La mente, así como los metales y los elementos, pueden transmutarse de grado en grado, de condición en condición, de polo a polo, de vibración en vibración»¹¹³⁴. La meta del esfuerzo aplicado a la propia psique es que la polaridad pase a ser completamente positiva, el equivalente a

¹¹³¹ Lawrence M. Principe y William R. Newman, «Some Problems with the Historiography of Alchemy», en Newman y Grafton, 2001, pp. 385-432, p. 396-415. Tal vez la tesis de Newman & Principe y otros historiadores de la ciencia subraya demasiado la condición científica de la alquimia, obstinados en negarle la faceta simbólico-religiosa, como si esta fuera la opuesta a la científica, siguiendo en cierta medida la tesis de conflicto tan en boga en el positivismo del XIX y que veía una hostilidad inherente entre ambas: Hanegraaff, 2012, p. 196.

¹¹³² Klossowski de Rola, 1973, p. 10.

¹¹³³ Lévi, 2010, pp. 20-26. O Burckhardt, para quien el resultado de las observaciones de lo que se produce en el atañor correspondería con un arte de las transformaciones en alma (no en el inconsciente), de las que las operaciones metalúrgicas serían símbolos: Burckhardt, 1994 [1960], p. 23.

¹¹³⁴ Tres iniciados, 2012, p. 148.

la piedra filosofal o al oro. En el texto se indica: «la verdadera transmutación hermética es una práctica, un método, un arte mental»¹¹³⁵. De manera que las analogías ya se proponían antes que en los escritos de Jung. El problema de estas tendencias es que a veces rebajan el valor físico de la búsqueda de los sopladores.

Pese a estar de acuerdo con Klossowski, en su defensa de Jung de unos ataques un tanto sectarios, aun y así cabe argumentar que en su analogía con procesos psíquicos Jung cayó en tomar la parte por el todo. Por ello, estoy de acuerdo con Raimon Arola cuando sentencia con rotundidad que entender la alquimia exclusivamente en términos de metáfora sobre los procesos internos, psíquicos resulta contrario a las tradiciones espirituales. En un repliegue paulatino durante unos cien años del XVII y XVIII, los alquimistas en activo fueron abandonando el laboratorio, dominado desde entonces por los químicos de base científica. Pero con ello se ha producido una escisión dualista materia/espíritu que contradice el no dualismo consubstancial a la Gran Obra. Desde entonces, con el establecimiento definitivo de la ciencia mecanicista, se ha limitado a la práctica a ese nivel de símbolo psíquico, una la filosofía especulativa de tipo hermético o desde la psicología, algo que corta las alas de la espiritualización de la materia y materialización del espíritu que se producen en el atamor¹¹³⁶.

La novela de Patrick Harpur *Mercurius o el matrimonio de cielo y tierra* tiene en Jung y su forma de entender la alquimia al referente básico. Convierte en narración algunos de sus planteamientos: al texto de Harpur se asoman muchos de los temas relevantes de la Gran Obra, como las razones del secreto y el anonimato, los elementos esenciales, las fases, desentraña de manera velada el código metafórico, noveliza el camino interno de individuación en los personajes de la novela, etc.; igualmente, los personajes devienen arquetipos: el niño jugador, *animus* y *anima*, el rey y el príncipe, Afrodita... Pero no solo todos los personajes del drama resultan análogos a elementos o procesos de la Gran Obra, lo mismo que los episodios que se van sucediendo: también el trío de protagonistas lo es.

En cada uno de ellos, se presta atención a las variantes psicológicas puestas en juego durante la pesquisa, cada uno de ellos una faceta distinta y, en cierta medida, uno de los elementos del proceso. Uno de ellos es el alquimista propiamente dicho, un párroco que pone asimismo el conocimiento real sobre la materia, así como las referencias históricas.

¹¹³⁵ Tres iniciados, 2012, p. 35. Eliphas Lévi afirmaba que el arte hermético se desarrollaba a la vez en tres niveles: uno religioso, otro filosófico y un tercero en la ciencia natural: Lévi, 2010, pp. 20, 23.

¹¹³⁶ La crítica de Arola, 2008, pp. 98-99; el punto de vista de Jung, con la práctica como metáfora: Jung, 2005 [1944], p. 155 y ss. Como propuso poéticamente Filaleteo, un cielo terrestre y de una tierra celeste: recogido en Arola, 1999, p. 47.

La segunda es una periodista que hace las veces de nivel emotivo e instintivo, tanto para encontrar el manuscrito del primer personaje como por sus referencias a sus emociones; y es que este personaje, Eileen, pone en vínculo a los otros dos, anima necesaria quien, además, aporta una lectura junguiana al corpus alquímico. El tercer narrador hace de alter ego de Harpur, abandonada por Eileen sin que acierte a ver los motivos, divulgador final tanto de la búsqueda en la materia y las sustancias químicas del párroco como de la interpretación psicológica junguiana en clave de individuación efectuada por Eileen.

7. 1 Una tentativa de definición. 7.1.4 La fraternidad de adeptos

En el siguiente apartado estableceremos un linaje de investigadores en esta ciencia — término utilizado en el sentido antiguo, no en el de la física mecanicista. La cadena áurea es la larga tradición de investigadores en los secretos de la alquimia¹¹³⁷. Se trata de una forma de conocimiento a la manera ancestral, de manera que la transmisión se produce entre maestro y alumno, *gurú* y *chela* en el vedantismo de la India, de una manera personal. Ni libros ni clases magistrales a grandes audiencias pueden franquear el abismo del auténtico conocimiento alquímico, que consiste en transformarse, no en simplemente adquirir un saber intelectual¹¹³⁸. De nuevo, encontramos que los adeptos escribían los manuscritos con el conocimiento de su arte de una forma velada, «como era costumbre y deber»¹¹³⁹.

Como en otros temas relacionados con el hermetismo, se desconoce los inicios de la investigación, o resultan bastante inciertos, puesto que sus primeras huellas se fueron borrando con los siglos, aunque la extensión de territorio en que se practicó en la Antigüedad y el interés popular, así como aristocrático, que suscitó hablan bien a las claras de su éxito y su poder de fascinación, tanto en Europa como en Próximo Oriente o Extremo Oriente. El corpus metafórico de la Gran Obra es extremadamente adaptable, lo que ha permitido injertarlo en numerosas religiones, culturas y escuelas, como por

¹¹³⁷ Harpur, 2006 [2002], p. 21 y ss.

¹¹³⁸ Burckhardt, 1994 [1960], pp. 34-35; Arola, 2008, p. 99. Esa pretensión todavía destaca en el neohermetismo. El *Kybalion* tiene como objetivo que el adepto aplique los postulados en su vida, devenir piedra filosofal, que la lectura no pase a ser una adquisición intelectual sino una transmutación basada en el saber hermético. Sobre el uso de lo alegórico, en un lenguaje figurado para mantener secretos: Ingrid Merkel, «Aurora; or, The Rising Sun of Allegory: Hermetic Imagery in the Work of Jakob Böhme», en Merkel y Debus (eds.), 1988, pp. 302-310, p. 306. No por nada, el término alegoría llevaba a Benjamin a pensar en la alquimia Benjamin, 2010 [1916, 1925], p. 407.

¹¹³⁹ Lévi, 2011 [1859], p. 254.

ejemplo el budismo, el taoísmo, el Islam, el cristianismo, la India, China, Europa, etc.; en todos ellos se acomodó, aprovechando su ductilidad.

No se trata de una práctica exclusiva europea, desde luego; pueden encontrarse compilaciones en India o en China¹¹⁴⁰. En cada lugar adopta perfiles propios. En China, por ejemplo, están más interesados en la inmortalidad, a tenor de las explicaciones de Mircea Eliade¹¹⁴¹; también Harpur opina que la búsqueda de la Naturaleza Perfecta en china se centraba en la obtención del elixir¹¹⁴². Ya existían alquimistas en esa cultura antes de nuestra era, como Liu An (siglo II A.E.C) o Shao-kun (hacia el 100 A.E.C). Ambos conocían la fórmula de un elixir que permitía el ascenso a los cielos¹¹⁴³.

Por su parte, la metafísica hindú —las metafísicas hindúes, más correctamente— proponen un ideal que es el llamado *jivanmukti*, el liberado de los condicionamientos en vida, el cual ya no está sujeto al marco dual de las parejas de opuestos; siendo tan importante el no dualismo advaita en la India, no resulta extraño que sus buscadores de la piedra filosofal estuvieran especialmente interesados en lo doble opuesto. En la gran obra también converge el estudio de la materia, en especial de los metales, más una investigación digna del yoga sobre la liberación y la inmortalidad¹¹⁴⁴, es decir, que en ella misma reúne el ideal de la pansofía, encontrar la unidad de los conocimientos. La idea de que el indagador se convierta a sí mismo en piedra de los filósofos permite entender que el alquimista no se considere a sí mismo el maestro de la piedra sino su servidor, puesto a su disposición para hacerla «madurar»¹¹⁴⁵.

El origen mítico de su variante europea hay que encontrarlo de nuevo Egipto, omnipresente en esta tesis. De hecho, el origen etimológico del nombre —eso atañe a la occidental—, ya parece provenir de esa región; tradicionalmente se ha supuesto que significa ciencia de los egipcios, una derivación de la palabra copta *keme*, *kemi* o *khem*, al que se incorporó el prefijo *al* de tantas palabras con influjo árabe; quiere decir negro o tierra negra en egipcio, una raíz etimológica mítica y quizá ilusoria¹¹⁴⁶.

¹¹⁴⁰ India: Eliade, 1984 [1962], p. 113-124; China: *Íbid.*, pp. 99-112.

¹¹⁴¹ Eliade, 1984 [1962], p. 100.

¹¹⁴² Harpur, 2006 [2002], p. 217, aunque lo hace mientras comenta el interés por estas prácticas de Jung, de manera que puede haberlo tomado del psicoanalista.

¹¹⁴³ Culianu, 1993 [1991], p. 84.

¹¹⁴⁴ Françoise Bonardel, «Esoterismo alquímico y hermenéutica de la cultura», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 117-154, p.121.

¹¹⁴⁵ Se trata de un servidor del rey *lapis* que ha de facilitar su renovación: Jung, 2002 [1956], pp. 358-359.

¹¹⁴⁶ Gilles Quispel, «Gnosis and Alchemy: the Tabula Smaradigna», en Brock y Heertum (ed), 2000, pp. 303-334, p. 307; Burckhardt, 1994 [1960], p. 17; Arola, 2002, p. 139; García Font, 2000, p. 15. Esta etimología ya se cita en Plutarco: *Isis y Osiris* 364C, en Plutarco, 1995, p. 124. El dominio de la materia corporal por sus embalsamadores debía de ser un modelo a seguir por todo alquimista que se preciara:

Se cree que muchos joyeros de oro podrían estar trabajando el metal varios milenios atrás en Egipto¹¹⁴⁷. Además, en el Delta del Nilo se halla la isla de Chemmis, lugar donde Isis dio a luz a Horus; una estela exalta a Horus como Sol y Luna, uno de los motivos recurrentes alquímicos para referirse a la naturaleza perfeccionada —léase el capítulo sobre no dualismo—¹¹⁴⁸; legendariamente, del Delta se cogía la tierra para las operaciones.

En la Edad Media fue practicada tanto en los reinos musulmanes como en los occidentales, muy influidos por los árabes; se tradujeron varios de los tratados de Avicena y otros al latín. Sus principales investigaciones durante centurias se produjeron en los países musulmanes. Como en tantas otras de las ciencias en sentido amplio, también a ellos se debe que la alquimia se reintrodujera con fuerza en Europa a partir del siglo XII, por la puerta de entrada ibérica, trasladando así mucho material e ideas de la Antigüedad¹¹⁴⁹.

Como en la astrología, hay una profusa tradición de estudiosos de la alquimia —no todos ellos alquimistas prácticos químicos—, entre autores cristianos, como Alberto Magno, Tomás de Aquino o Roger Bacon¹¹⁵⁰. Desde el XII aparecieron el *Turba philosophorum*, un diálogo en el que filósofos de la Antigüedad acreditan una *philosophia perennis*, el *Aurora consurgens* o los trabajos del catalán Arnau de Vilanova, autor del *Rosarium philosophorum*¹¹⁵¹, y de las analogías entre la transmutación alquímica y la Pasión de Cristo. Entre los alquimistas cristianos, la piedra filosofal se correspondía con Cristo, debido a su naturaleza completa¹¹⁵².

Gilles Quispel, «Gnosis and Alchemy: the Tabula Smaradigna», en Brock y Heertum (ed), 2000, pp. 303-334, p. 307.

¹¹⁴⁷ Meakin, 1995, p. 21.

¹¹⁴⁸ García Font, 2000, pp. 15-16.

¹¹⁴⁹ Haaning, Aksel, «The Philosophical Nature of Early Western Alchemy. The Formative Period. C. 1150-1350», Wamberg (ed.), 2006, pp. 23-40, p. 29; Antoine Faivre, «Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 37-116, pp. 73-74; Harpur, 2006 [2002], p. 216; Arola, 2008, p. 61.

¹¹⁵⁰ Antoine Faivre, «Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 37-116, pp. 85-87; Lennep, 1978 [1966], p. 21 y ss. Algunos cronistas indicaban que Alberto Magno poseyó la piedra filosofal: Lévi, 2011 [1859], p. 203.

¹¹⁵¹ Legendariamente, el primero en utilizar la expresión «rosal filosófico» fue Arnau de Vilanova (1238-1311), puesto que consideraba el tratado alquímico como una especie de ramo de rosas de sabiduría. Eso explica el título compartido de los manuscritos. Tras el rosal de Vilanova vinieron varias recopilaciones más, a los que se añadieron en el XVI grabados; el tema básico era mostrar las diferentes fases de las transformaciones alquímicas en un lenguaje cifrado, que descifre el entendido pero no el público común.

¹¹⁵² Arola, 2008, p. 137, n. 30; Hanegraaff, 2015, p. 66. En *Aurora consurgens* se proponen paralelismos entre las fases de la Gran Obra y pasajes bíblicos o doctrina cristiana: Arola, 2002, pp. 158-159. Este libro se inscribe de acuerdo con Pandiello Fernández a una tendencia cortesana de la época a mostrar literatura científica en libro con ilustraciones, por ejemplo en herbolarios: Pandiello Fernández, 2016, p. 200.

Y es que Cristo sería el modelo mítico por antonomasia de esa materializar el espíritu en el ámbito europeo, de ahí referencias a su figura en libros de alquimia, como el *Rosarium philosophorum* y su emblema de la resurrección, o el *Amphitheatrum*... de Khunrath. Podría traerse a colación otros autores del ámbito cultural de la cábala cristiana alquímica, pero como ya se ha comentado previamente a Böhme, lo utilizaremos a él. En uno de sus escritos el místico germano señala: «Si el mago quiere hallar el paraíso, en el seno de la maldición terrenal, ha de ajustarse al modelo que Cristo le ofrece. Es preciso que Dios se manifieste en él. Solamente entonces, puede hallar aquel paraíso donde la muerte no existe»¹¹⁵³. Él representa la forma suprema de la materialización espiritual en el entorno europeo.

La Misa y la alquimia se pensaron como operaciones sobre lo mismo. «El misterio de la alquimia era para los cristianos de la Edad Media el mismo misterio que enseñó Jesucristo»¹¹⁵⁴. El posterior relato simbólico de *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreuz* ahonda en los vínculos entre ambos, y combina a la perfección cristianismo con hermetismo.

Algunos de los miembros de la mítica cadena áurea de adeptos pueden verse en el dibujo de Aegidius Sadeler para la *Basilica Chymica* de Oswald Croll, un motivo iconográfico muy querido en los libros de grabados de alquimia —el frontispicio de *Símbolos de la mesa áurea de las doce naciones* de Michael Maier, por ejemplo—, en la que aparecen retratos idealizados de Ramon Llull¹¹⁵⁵ o Roger Bacon, además del sello de Salomón, representación de la naturaleza perfecta.

¹¹⁵³ *De signatura rerum* 7.79, en Böhme, 1998 [1621], p. 85. Y Blake, en su *Jerusalén: la Emanación del Gigante Albión*, poetiza sobre ese Cristo como humano primordial:

En mutuo amor e ira de unos a otros que todo lo renueva
Vivimos en Unidad; pues al contraer nuestros sentidos infinitos
Contemplamos como una multitud, o expandiendo contemplamos como uno,
Como Un Hombre, toda la Familia Universal; y a Ese Hombre
Lo llamamos Jesús, El Cristo (Blake, 2014, p. 293).

Versos en los que resuena la mentalidad no dual sobre la que ya se ha reflexionado en capítulos previos, pero que puede aducirse como nueva prueba de que se trata de la característica del poeta inglés.

¹¹⁵⁴ Arola, 2002, p. 171.

¹¹⁵⁵ En la novela *Etidorhpa* se recrea por unas páginas esa cadena áurea de adeptos: Lloyd, 2016 [1895], pos. 792 y ss., en una versión literaria del motivo iconográfico.

Sobre Llull, incluirlo como adepto parte de un error histórico, al confundir a Llull con un adepto, el Pseudo Llull, que escribió tratados de alquimia y que, eso sí, probablemente fuera un seguidor de Llull, ya que tiene múltiples conexiones con su pensamiento. Pero el original, en su *Llibre de meravelles* niega la validez de la alquimia: Llull, Ramon, *Llibre de les meravelles*, Barcelona: Edicions 62, 1993, pp. 110-112. Según indica acertadamente Pere Sánchez Ferré, el lulilismo no se limita únicamente al Doctor Illuminatus. Alguien que se sentía como seguidor de su pensamiento pudo escribir bajo su nombre, según la práctica habitual hermética de presentarse bajo la advocación de un gran maestro, una divinidad o similares: Sánchez, 1999, p. 20. Palau i Fabre, en una postura polémica, contraria al criterio común entre los



Oswald Croll & Aegidius Sadeler, *Basilica Chymica*, 1629

Los primeros tratados iluminados de alquimia se publican ya desde el siglo XIV¹¹⁵⁶. Desde entonces, los artistas y adeptos occidentales tradujeron el conocimiento derivado de sus experimentos en el atañor a imágenes en sus grimorios emblemáticos, en una lenta asunción de lo que será el léxico y la sintaxis de los símbolos de la ciencia alquímica¹¹⁵⁷.

Algunos de los más célebres herméticos del Renacimiento que se han ido mencionando en el estudio escribieron también sobre alquimia, como Giovanni Pico Della Mirandola o incluso Marsilio Ficino, quien escribió un *De arte chimica* además de diversas traducciones¹¹⁵⁸. Paracelso fue para Arola la figura con más peso en este cambio de paradigma¹¹⁵⁹. En el método paracélsico de salud el médico ejerce un poco de alquimista,

investigadores; cree que la crítica de Lull demuestra un conocimiento directo sobre la práctica: Palau i Fabre, 1997, p. 51.

¹¹⁵⁶ Antoine Faivre, «Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 37-116, p. 105. Forshaw retrasa el origen a el *Libro de los secretos de alquimia* (1257): Peter J. Forshaw, «Introduction: The Visual and the Symbolic in Western Esotericism», en Forshaw (ed.), 2017, pp. 1-20, p. 3, pero es a partir de inicios del XV que se tornaron populares.

¹¹⁵⁷ Lennep, 1978 [1966], p. 256; Arola, 2008, p. 88.

¹¹⁵⁸ Lennep, 1978 [1966], p. 216.

¹¹⁵⁹ Arola, 2008, p. 16, 127.

que ha de saber cómo manejar los tres elementos constitutivos del ser humano, así como de todo lo existente: mercurio, azufre y sal.

Una tendencia incrementada en el momento en que primaron las analogías espirituales, y la sintaxis de la imagen sagrada y el símbolo sobre la pesquisa química. Esa cuestión de la extraordinaria proliferación de tratados de la Gran Obra con grabados o, posteriormente, con emblemas sea probablemente lo más sobresaliente desde el siglo XV. Desde un criterio de historia del arte, el gran momento de la alquimia se produce a principios del XVII, cuando las prácticas de laboratorio y la reflexión espiritual confluyen con la técnica de los grabados, en una serie de libros de gran calidad.

En general, los grabados alquímicos del XVI y XVII anuncian el surrealismo¹¹⁶⁰, con su sentido de lo insólito, del absurdo, de lo chocante, aunque en este caso debido al encubrimiento de sentido, los velos requeridos por el misterio hermético que han de guardar el tesoro. Así lo ponen de relieve los emblemas de Merian para [La fuga de Atalanta](#) o los sellos en el [Opus medico-chymicum](#) de Mylius, con una relación notoria al menos fenomenológicamente entre ellos y el movimiento vanguardista. Muchos artistas como Blake, Miró, Carrington, Varo o Polke se han inspirado en los estudios de las transformaciones químicas en clave alegórica, como veremos en el último apartado de este capítulo.

En cuanto a su dimensión social, probablemente la gran época sea también a finales del XVI y principios del XVII, en la corte del rey Rodolfo II de Habsburgo, un crisol que atrajo a Brahe, Spranger, Kepler, John Dee, Arcimboldo o Michael Maier. Este último, creador de *La fuga de Atalanta*, ejerció de médico del emperador alquimista. Ello lleva a diversos estudiosos a considerar las últimas décadas del XVI y las primeras del XVII como la edad de oro del Gran Arte¹¹⁶¹. Pero es que además de esotéricos y de protocientíficos (y de protocientíficos esotéricos), Rodolfo II alentó la producción artística del momento, de Arcimboldo, por ejemplo, con un mecenazgo que creó el manierismo de Praga¹¹⁶².

¹¹⁶⁰ Lenep, 1978 [1966], pp. 259-261. Sobre los vínculos entre surrealismo y alquimia, cfr. Lepetit, 2014 [2012], pp. 216-256. Los grabados alquímicos fueron apreciados por el movimiento: Bauduin, 2014, p. 20, algo que salta a la vista si uno examina ambos corpus.

¹¹⁶¹ Por ejemplo: Lévi, 2011 [1859], p. 277; Lepetit, 2014 [2012], p. 218.

¹¹⁶² Lenep, 1978 [1966], p. 138; Harpur, 2006 [2002], p. 196. Metzler, Sally, «Artists, Alchemists and Mannerists in Courtly Prague» en Wamberg (ed), 2006, pp. 129-149; Lepetit, 2014 [2012], pp. 161-162. Otro rey más o menos coetáneo, el del reino de España Felipe II, buscó tanto la piedra filosofal, para transmutar metales en oro, como el elixir de la vida, con el que mejorar su maltrecha salud, hasta el punto de que en la botica de El Escorial se construyó la llamada Torre filosofal, de más de cinco metros de altura y ciento veintiséis alambiques, del que queda registro dibujado en una obra de [Jehan L'Hermite](#): Taylor, 2006 [1992], pp.26-27 y 143-148.



Wenzel von Brozik, Rodolfo II asiste a una sesión de alquimia, 1882

En el siglo XVI y aún en el XVII la Gran Obra todavía formaba una pequeña parte en el estudio de la farmacología¹¹⁶³. Y eso que, como ya se ha indicado, Newton tenía un vivo interés en la alquimia, refrendado por los libros de su biblioteca y las décadas de estudio. En cuanto a Leibniz, parece que financió a varios alquimistas en su búsqueda de la piedra filosofal, y que su visión crítica sobre ello, defendida al final de su vida, se debió al fracaso de los intentos¹¹⁶⁴ —es decir, que su crítica fue más sólida y basada en la prueba y el error.

Pero durante la Ilustración los intelectuales rechazaron la posible funcionalidad de la alquimia: no era posible crear oro¹¹⁶⁵. Durante los siguientes ciento cincuenta años la práctica cayó en el desprestigio intelectual, entendida como una estafa de charlatanes sobre pobres de espíritus; sirva el ejemplo de la entrada de la *Enciclopedia* sobre el chamanismo, escrita por Diderot, ya incluida en capítulos anteriores.

Paradójicamente, el resurgir del conocimiento científico respecto a la Gran Obra se produjo a mediados del XIX, en plena oleada del positivismo, de hecho, auspiciada por ese torbellino, cuando unos cuantos eruditos quisieron investigarla desde criterios historiográficos, en una indagación en documentos antiguos, como hizo Chevreul. Argumentaban que el espíritu tenía que saber más sobre sí mismo, incluso en frases tempranas de su evolución, bajo paradigmas pseudocientíficos, en áreas aberrantes, como

¹¹⁶³ Webster, 1988 [1982], p. 22.

¹¹⁶⁴ Marvell, 2007, 2016, pp. 243-245.

¹¹⁶⁵ Witt, Lloyd De, y Principe, Lawrence M., «Alchemy and Its Images in the Eddleman and Fisher Collections at the Chemical Heritage Foundation», en Wamberg (ed), 2006, pp. 221-248, p. 239

entendían a la alquimia. El más interesado en la alquimia de esos sabios del XIX, Berthelot, llegó a estar fascinado por su objeto de estudio; es más, gracias a ella fue consciente de los límites teóricos del positivismo¹¹⁶⁶.

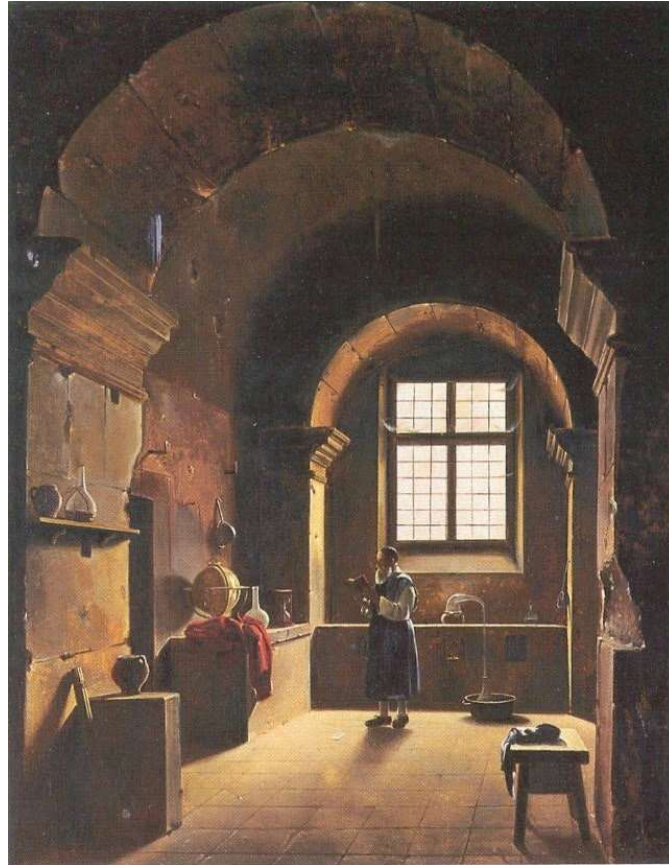
En el siglo XX se la ha estudiado desde diversas áreas, como la teoría del conocimiento o de lo onírico (Gaston Bachelard), el psicoanálisis (C.G. Jung), o la historia de las ideas religiosas (Mircea Eliade). En las últimas décadas se ha producido un incremento en el interés y en la estimación de la alquimia, pero no solo desde el esoterismo sino desde la propia historia de la ciencia, con estudios tan relevantes como los firmados por Newman y Principe, que entroncan asimismo con la nueva forma de estudiar el esoterismo de los investigadores vinculados a la Universidad de Ámsterdam, con su enfoque historiográfico, alejándose de generalizaciones abstractas y buscando que hay de hechos empíricos constatables en fuentes primarias. Con todo, todavía hay los historiadores de la ciencia que siguen reiterando, pese a las evidencias, el criterio de George Sarton, quien aún en 1950 opinaba que los alquimistas eran «*fools or knaves, or more often a combination of both in various proportions*»¹¹⁶⁷. ¿Con ello se refería a Starkey, a Boyle o a Newton?

En cualquier caso, el retrato de un alquimista-químico prototípico podría coincidir bastante con el obsesivo personaje escrito por Balzac en *La búsqueda del absoluto*. Lo interesante de la novela es que Balzac revoluciona el paradigma de la Gran Obra, ya que sitúa a su practicante en el presente del escritor, en los años treinta del siglo XIX, y en un ambiente culto y rico, con un noble diletante y con un profundo conocimiento de la química de su época, persona que se lanza a buscar la esencia de la materia. En la novela se detalla la tragedia de la familia Claës, flamencos con raíces hispanas; la fiebre por la alquimia del patriarca lo arruina a él y a toda su familia, una caída llena de patetismo, a resultas de la cual muere la madre y los hijos quedan al borde de la indigencia.

¹¹⁶⁶ Françoise Bonardel, «Esoterismo alquímico y hermenéutica de la cultura», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 117-154, p.135.

¹¹⁶⁷ Recogido en Lawrence M. Principe y William R. Newman, «Some Problems with the Historiography of Alchemy», en Newman y Grafton, 2001, pp. 385-432, p. 416. Traducción propia: «tontos y bribones o más a menudo una combinación de ambos en proporciones variadas».

George Sarton fue uno de los padres de la historia de la ciencia. Atacó esa forma de entender la alquimia como protoquímica. En su ataque a la monumental *A History of Magic and Experimental Science*, de Thorndike, publicada en ocho volúmenes entre 1923 y 1958. Sarton defendía el punto de vista de que ciencia y magia son enemigos irreconciliables, exponente de la teoría del conflicto que convierte a ambos en respectivos «Otros» de su oponente, dentro de un marco de pensamiento dual, con uno como tipo de conocimiento progresivo, el otro conservador. Defendió un posicionamiento de guerra mutua; resulta significativo que incluso censure que para Thorndike el mago fuera el ancestro del investigador científico, como si la razón pudiera venir de la sinrazón o la verdad de la superstición, argumenta: Hanegraaff, 2012, p. 319.



François-Marius Granet, *El alquimista*, hacia 1810

Uno de los alquimistas que aparecen en *La búsqueda del absoluto*, quien prende la mecha de la pasión en el protagonista, afirma que la práctica indaga en: «una sustancia común a todas las creaciones, modificada por una fuerza única, tal es la posición clara y nítida del problema que presenta el Absoluto»¹¹⁶⁸, sentencia que denota un monismo spinoziano, con una sustancia primigenia que será la que deba descubrir quien desee entender de esa química trascendental.

El adepto protagonista no acierta a dar con su anhelado absoluto, que queda siempre a un palmo de sus narices, la distancia justa para que invierta —y así pierda— las posesiones ganadas por sus antepasados, entre las que hay joyas de gran valor y cuadros de los grandes maestros flamencos. En uno de los aciertos de Balzac, la pesquisa del protagonista no parte de una alquimia simbólica o metafórica, sino que se subraya su vertiente material, química, que es lo que estudió el adepto. Y cuando al fin logra mostrar que su pesquisa tiene sentido, el resultado es fruto del azar y del paso del tiempo, más que de su voluntad.

¹¹⁶⁸ Balzac, 1989 [1834], p. 107.

Como en otra de las grandes novelas de Balzac, con un tema muy similar, de hecho, *La obra de arte desconocida*, el anhelo de la perfección máxima que revele la verdad fundamental de un arte implica la destrucción personal (la transmutación) y la incomprensión del resto de atónitos seres humanos, a quienes les cuesta comprender aquella indagación a tumba abierta de la que están siendo testigos. Es enorme el influjo de la Gran Obra —vía Swedenborg, según ya se apuntó— en dos de las novelas del vasto ciclo balzaquiano de *La comedia humana*, *La búsqueda del absoluto* y *Seraphita*.

Finalmente, hay que indicar que esa tendencia monomaniaca en el adepto ya se menciona en un gran clásico literario universal: *Los cuentos de Canterbury*. Concretamente en «El cuento del criado del canónigo», se convocan dos prototipos del alquimista: el referido obsesionado, ya mencionado en la obra de Balzac, junto al estafador de la obra teatral de Jonson.

En el cuento, el criado que ha observado todos los tejemanejes lo revela a su auditorio debido al hartazgo. El narrador explica las dos vertientes: tanto los trucos que tiende el tramposo a los ingenuos, como los resultados de la obsesión; según el criado, puede reconocerse a ese tipo de adepto por la pobreza en el vestuario y por la peste a azufre que les ha impregnado. Sin embargo, ellos se excusan en que así se ocultan, debido a que si los descubrieran los matarían para hacerse con su saber¹¹⁶⁹.

Pese a que la postura del criado, que parece portavoz del propio Chaucer, sea furibundamente crítica, en realidad se intuye que no lo es tanto, y que, además, parecía conocer la práctica de primera mano; añade una cita del *Rosarium* de Arnau de Vilanova en la que recomienda que nadie se dedique a la alquimia si no entiende su lenguaje e intención. Conocer la Gran Obra es conocer el secreto de los secretos¹¹⁷⁰, lo cual evidencia su estima; por ello, da la impresión de que el ataque de Chaucer se dirigía más bien a los farsantes sopladores, quienes la veían como una fuente para sostener sus engaños.

7.1 Una tentativa de definición. 7.1.5 Los elementos de la transmutación

Sol y Selene en Sal unidos¹¹⁷¹.

¹¹⁶⁹ Chaucer, 1998, p. 439.

¹¹⁷⁰ Chaucer, 1998, p. 451.

¹¹⁷¹ Cattiaux, 1998, p. 169.

En lo que concierne a la Gran Obra, los cuerpos particulares contienen agregados de sustancias elementales, que el alquimista ha de separar y fijar. «Cada atributo representa en sí mismo una determinada cosa elemental y de la suma de estas cosas elementales se origina el mundo de lo compuesto, el mundo empírico de los cuerpos»¹¹⁷². Conocer los agregados y ser capaz de desligarlos comporta dominar las transformaciones de los materiales, para poder así extraer la piedra filosofal o sintetizar la quintaesencia de lo existente.

La alquimia opera y se justifica según los cuatro elementos de la filosofía presocrática —tierra, agua, fuego, aire— que también son cuatro propiedades: caliente, frío, seco y húmedo. Pero además existe otro elemento todavía más sutil, similar en sus condiciones al *pneuma*.



Arcimboldo, *Tierra*, 1570

Con todo, los elementos más idiosincrásicos trabajados en el atamor no son esos. En el apartado anterior apuntábamos los tres principios cardinales en la medicina espagírica paracelsiana: azufre, mercurio y sal; los mismos constituyen los tres componentes básicos en la alquimia. De hecho, Eliade indica que durante la Edad Media se creía que los

¹¹⁷² Cassirer, 1971 [1964], p. 96.

minerales eran engendrados por la unión de azufre y mercurio¹¹⁷³. El hecho de que mercurio y azufre fueran utilizados profusamente en las operaciones de forja con metales explica que se los tomara como símbolos en el imaginario mítico de la práctica.

Refiere la alquímica y hermética *Tabla esmeralda* que como es arriba, es abajo, lo volátil se encuentra con lo fijo, los dos Mercurios se unirán. Para dar con la piedra filosofal resulta imprescindible separar lo volátil de lo fijo. Se refiere por tanto a la unión de lo volátil superior con lo fijo inferior¹¹⁷⁴. Algunas metáforas se refieren a lo estable, terrestre junto a lo volátil, pero a ello hay que sumar lo seco, lo fogoso, lo húmedo... Goza de dos vías de realización: la húmeda y la seca; la húmeda resulta más orgánica, y por tanto lenta y gradual¹¹⁷⁵.

En definitiva, la complejidad está asociada a la simbología alquímica, según veremos. Cada cosa puede ser ella misma o su opuesto, y la manera más rápida de llegar a la esencia de algún componente o fase es explorar su opuesto. Esta polisemia de cada uno de los integrantes en la transmutación hace imprescindible que concorra un maestro que oriente y disipe los espejismos.

En la red de analogías de la alquimia, el azufre sería equivalente a lo masculino y el mercurio a lo femenino en los seres humanos. Aunque ya en este punto surgen variantes, puesto que algunos consideran a la sal como lo femenino, mientras que otros al mercurio, por lo que lo fijo, principio masculino, el azufre en definitiva, se combinaría con lo volátil, el principio femenino, el mercurio, mientras que la sal sería el elemento equilibrado, sustancia imposible de descomponer, fruto de la unión del azufre y el mercurio¹¹⁷⁶. Cada metal provendría de una misma raíz, conformada por azufre, sal y mercurio¹¹⁷⁷.

Entonces, el azufre sería lo activo, el mercurio lo pasivo. El oro como azufre solidificado, fuerza activa de la esencia solar; en cambio la plata se concibe como mercurio (en este caso), fuerza generatriz de la materia. *Sulphur* y *argentum vivum*

¹¹⁷³ Eliade, 1984 [1962], p. 46.

¹¹⁷⁴ Arola, 2008, p. 53. En una referencia obvia a ese principio de la *Tabla*, recomienda *El Kybalion* que el hermético emplee las leyes superiores contra las inferiores. En el mismo párrafo aconseja investigar con la alquimia, que «transmuta lo que no es deseable en lo valioso»: Tres iniciados, 2012, p. 57.

¹¹⁷⁵ Meakin, 1995, p. 34; García Font, 2000, p. 112; Fulcanelli, 2005 [1926], pp. 128-129.

¹¹⁷⁶ Por ejemplo, Gómez de Liaño distingue entre el principio masculino fogoso y fijo del azufre, el femenino húmedo y volátil del mercurio y la sal o principio unificador, como detalla en una de las notas de Bruno, 2007, pp. 100-101, n. 3; Lepetit, 2014 [2012], p. 228; el azufre como lo masculino: Jung, 2002 [1956], p. 114; Jung, 2002 [1956], p. 485. Sobre el «femenino» mercurio: Warlick, M.E., «Fluctuating Identities: Gender Reversals in Alchemical Imagery», en Wamberg (ed), 2006, pp. 103-128, p. 106. Ahora bien, también la sal puede concebirse como lo femenino: Jung, 2002 [1956], p. 182.

¹¹⁷⁷ El Cosmopolita, «Carta filosófica», en Peradejordi (ed.), 1979, pp. 19-60, p. 50.

conforman así los dos principios de la materia metálica arquetípica¹¹⁷⁸. Recordemos que las imágenes del matrimonio sagrado aluden a la necesaria combinación de fuerzas opuestas, exigida por cualquier proceso de creación, aún más las formas supremas o arquetípicas; en el no dualismo alquímico el azufre y el mercurio de la pareja se unen para el proceso de la química mítica.

De hecho, el mercurio sería lo complejo por antonomasia en este conocimiento, ya que posee ambas naturalezas, como revela su caduceo y está en el eje de su iconografía no dual. De naturaleza andrógina, contiene lo masculino y lo femenino, y puede ser dragón venenoso o piedra celeste, dependiendo de cómo se lo trabaje¹¹⁷⁹. Pero de nuevo, en esta cuestión la lectura simple de un término por otro se torna más complejo: el caduceo con sus dos serpientes o la energía *kundalini* tienen sus correspondencias alquímicas con el mercurio y el azufre, según Burckhardt¹¹⁸⁰.

Con acierto de su parte, Raimon Arola relaciona el doble Mercurio del décimo emblema de *La fuga de Atalanta* con la condición simultánea, estelar y química, planeta y metal, del dios. Mercurio puede ser ligero, volátil, o denso, fijo¹¹⁸¹, lo que ha de suscitar metáforas y *forma mentis* no duales. Mercurio es tanto espiritual como material¹¹⁸². Por si no fuera suficiente ambivalencia y polisemia, Michael Maier (entre otros) le asigna una tercera característica, como quintaesencia¹¹⁸³. Los dos Mercurios en el [emblema X de La fuga de Atalanta](#). Por esta condición dúctil, adaptable, el mercurio constituye punto de partida y medio en el que se desarrollan los procesos.

Pero la tupida red de semejanzas resulta mucho más compleja. Por ejemplo, existe el azufre rojo, principio del sol, a la vez que el azufre blanco lo es de la luna¹¹⁸⁴; en cuanto a la sal, puede ser *Sal Saturni* o *Sal Veneris*¹¹⁸⁵. Por si no fuera suficiente esta confusión

¹¹⁷⁸ Burckhardt, 1994 [1960], p. 75; Jung, 2002 [1956], p. 120. Según Paracelso, existía una sustancia, el electro, la aleación de oro y plata llamada también *aurargentum*, que combinaba no solo esos dos metales sino los siete metales básicos, el *Septiumum & Uniseptemlice*: Forshaw, 2015, p. 369. Comprensiblemente, esta sustancia se concebía con un poder inconmensurable.

No solo eso, sino que en un tratado de alquimia del XVII se entrelaza al oro y al sol con su equivalente en el microcosmos: el corazón; en cuanto a la plata, se corresponde con la luna en la dimensión macrocósmica y con el cerebro en el cuerpo humano: El Cosmopolita, «Carta filosófica», en Paradejordi (ed.), 1979, pp. 19-60, p. 53.

¹¹⁷⁹ Mercurio hermafrodita: Ficino, 2006 [1489], p. 165. Veneno o celestial: Jung, 2002 [1956], p. 182.

¹¹⁸⁰ Burckhardt, 1994 [1960], pp. 122-126.

¹¹⁸¹ Arola, 2008, p. 39 y 101.

¹¹⁸² Jung, 2002 [1956], p. 482; sobre el andrógino mercurial: Burckhardt, 1994 [1960], p. 139.

¹¹⁸³ Recogido en Arola, 2008, p. 39. Por cierto, el *motto* de Michael Maier era tocar al intelecto mediante los sentidos, frase neoplatónica a más no poder: Menon, Elizabeth K., «Guilt or Gold. Alchemy and Prostitution in Nineteenth-Century Paris», en Wamberg (ed), 2006, pp. 149-170, p. 157.

¹¹⁸⁴ Jung, 2002 [1956], p. 485.

¹¹⁸⁵ Jung, 2002 [1956], p. 472.

buscada, además cabe sumar que ni unos ni otros componentes de la transmutación se corresponden a los elementos químicos con el mismo nombre, de manera que la verdad interna de la alquimia se escabulle como un pez de las garras del literalismo. Resulta por ello aconsejable no caer en ello y, por tanto, no confundir el oro, el azufre o el mercurio con las sustancias químicas con ese nombre. Como indica Joscelyn Godwin, en los tratados alquímicos se habla de «nuestro» azufre, «nuestro» mercurio¹¹⁸⁶, y lo mismo con el resto de las sustancias a las que el fuego trabaja en el atañor. O como dejó escrito Arnau de Vilanova, su oro no era el oro del vulgo¹¹⁸⁷. Otro miembro de la cadena áurea, Nicolas Valois, lo explicaba como que el oro cotidiano está muerto mientras que el alquímico está vivo¹¹⁸⁸.

Las luminarias en nuestro sistema, el sol y la luna, destacan como elementos simbólicos fundamentales en los libros de grabados. El arte de la transmutación se realice gracias a dos principios opuestos, alegorizados en dos figuras antropomórficas, una masculina y la otra femenina, con una cuya cabeza representa la Luna y la otra el Sol — como en el emblema de [Philosophia reformata](#) de Mylius—, o bien con un Sol y una Luna a modo de halo o sobre sus cabezas — como en el [emblema XI de La fuga de Atalanta](#)—, o aún un tercer tipo iconográfico, como la reina y el rey con sus coronas —[Splendor solis](#). El Sol tanto puede referirse al azufre como al oro, tanto si representa a uno de los agentes de la transmutación —azufre—, como si constituye el resultado de esta, en forma de oro, sea metafórico, sea literal —en cuanto a la luna, representa a la plata¹¹⁸⁹. El astro solar equivale al oro de los filósofos en la faceta natural; su igual entre los minerales es el oro. Por eso a la Gran Obra se la denomina la obra del Sol¹¹⁹⁰.

Claro que, como ya se ha puesto de relieve en varias ocasiones en este capítulo, cada teórico de la Gran Obra explica los diversos elementos simbólicos de manera personal. Por ejemplo, para Lévi, el azufre se representaría con el águila, el mercurio con la cabra sentada sobre un cubo y con llamas saliéndole de la cabeza, la sal estaría presente de

¹¹⁸⁶ Joscelyn Godwin, «Introducción», en Maier2007 [1617], p. 59.

¹¹⁸⁷ Recogido en Jung, 2002 [1956], p. 417.

¹¹⁸⁸ Recogido en Arola, 2002, pp. 152-153.

¹¹⁸⁹ Burckhardt, 1994 [1960], p. 72; Jung, 2002 [1956], p. 364, n. 426; Meakin, 1995, p. 20; García Font, 2000, p. 154. A título de anécdota, apunta Titus Burckhardt que las monedas de oro y plata eran redondas como analogía con la forma de los astros: Burckhardt, 1994 [1960], p. 13.

¹¹⁹⁰ Lévi, 2010, p. 20. En la *Tabla esmeralda* Hermes afirma haber dicho aquello que deseaba sobre la operación del sol. Mientras que la Luna representa a todos los metales, el Sol es de una naturaleza excepcional: Jung, 2002 [1956], pp. 173-174.

manera alegórica con el dragón, los metales en ebullición equivaldrían a leones de diversos colores y la Gran Obra se aludiría al dibujar un pelícano o un fénix¹¹⁹¹.

Acabaremos este apartado sobre los componentes tanto reales como simbólicos de la alquimia, con una matización muy pertinente a nuestro juicio, manifestada por Patrick Harpur: más que el sol simbolizar lo masculino y la Luna lo femenino, es más correcto utilizar el marco del pensamiento por analogía y afirmar que, dentro del código metafórico de la alquimia, el Sol es a la Luna como lo masculino a lo femenino¹¹⁹².

7. 1 Una tentativa de definición. 7.1.6 El rey ha muerto, larga vida al rey. Las fases de la transmutación

Resulta difícil aprender a descodificar la multiplicación de símbolos, de una polisemia gargantuesca, referidos a las fases del proceso. A primera vista, puede aparentar ser más o menos sencillo: hay tres fases principales, pero luego la cosa se complica, cada autor presenta variaciones y complicaciones, suma nuevas fases o aporta enfoques previos a las mismas.

Como ya hemos explicado, en la cosmovisión alquímica se cree que los minerales tienen un desarrollo orgánico que los lleva lentamente a su cenit áureo. En su *Alquimistas y herreros*, Eliade teoriza sobre la hermandad entre ambas técnicas, ambos modeladores de los metales, que se creían hijos de la Tierra. Se pensaba que el adepto podía acelerar el proceso de maduración normal de los minerales o depurarlos para extraer las más puras variedades. La alquimia aceleraría dicho proceso; ahora bien, ¿ese cenit es solamente material, material y simbólico para referirse a lo espiritual, o exclusivamente este último?

¹¹⁹¹ Lévi, 2010, p. 33. El *Tratado sobre el Dragón y el Tigre*, escrito en el 1110 por Su Tung-P'o, detalla: El dragón es el mercurio. Es semen y sangre. Viene del riñón y se conserva en el hígado (...). El tigre es el plomo. Es hálito y fuerza corporal. Sale del espíritu y es conservado en los pulmones (...). Cuando el espíritu se mueve, el aliento y la fuerza obran al mismo tiempo que él. Cuando los riñones se hinchan, el semen y la sangre fluyen al mismo tiempo que ellos (Eliade, 1990 [1956], p. 109).

Dice el alquimista mítico Flammel que la sangre que aparece en tantos textos alquímicos alude en realidad al espíritu mineral, su arquetipo, contenido en todos los metales: recogido en Burckhardt, 1994 [1960], p. 171. Desde una ontología mágica, la sangre constituye uno de los elementos más esenciales de la vida y de cualquier operación que se cuestionen sobre ella. No hace falta más que recordar el versículo bíblico que los iguala, razón para que Yahveh prohíba tomarla (*Deuteronomio* 12:23), así como que señala la diferencia entre magia blanca y negra, que usa de ella.

¹¹⁹² Harpur, 2006 [2002], p. 110. Titus Burckhardt, por su parte, lo explica como que no es que el oro o la plata representen el sol y la luna, sino que comparten esencia con ellos (Burckhardt, 1994 [1960], p. 14), una relación por lo tanto simbólica según lo hemos analizado en el capítulo dedicado a la imagen sagrada. Dentro del pensamiento por analogías, escribe uno de los alquimistas con material gráfico, Mylius: «Febo está sentado con sus radiantes cabellos de oro en el centro, igual que un rey y emperador del mundo con su cetro y su timón». Recogido en Jung, 2002 [1956], p. 319.

Si los metales evolucionaban hasta su perfección en el oro, el ser humano, mediante el elixir resultante de la investigación, debía evolucionar hasta su perfección y, consecuentemente, alcanzar la inmortalidad¹¹⁹³. Las diversas fases simbolizarían esa metamorfosis. Al principio de la operación, el azufre está *crudum* o es *vulgare*, pero luego se sublima¹¹⁹⁴.

La Gran Obra se divide normalmente en tres o cuatro fases, concebidas de maneras diferentes, que varían en función de quien escribiera sobre ellas; cada uno de los alquimistas las ordena a su manera. A menudo simbolizados por un color: *nigredo*, *albedo* y *rubedo*, constituyen los tres colores básicos: el ennegrecimiento, el emblanquecimiento y el enrojecimiento de la materia prima, la putrefacción, la depuración y la sublimación¹¹⁹⁵; a ellos frecuentemente se añade un cuarto color, *citrinitas*¹¹⁹⁶. Las transformaciones pueden ser vistas en forma de cuaternario (volatizar, fijar, coagular, componer) o de ternario (separar, disolver, limpiar)¹¹⁹⁷.

Pero cada autor los mezcla y los explica a su manera. Klossowski explica el primer trabajo como el de la destilación y solidificación, el segundo el de la cocción y el tercero el de la fermentación y multiplicación que trae la Piedra Filosofal¹¹⁹⁸. Pero el *sayj* o *sheik* Ahmed Ahsai dice que hay que disolver la Piedra y luego coagular una parte de su espíritu tres veces con el elixir blanco y luego nueve veces con el elixir rojo para transmutar la piedra en una sustancia mineral viva, la Naturaleza Perfecta¹¹⁹⁹; se podrían proponer muchos otros ejemplos que modifican ese orden.

En *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreuz* aparece el famoso *avis hermetis*, tornado excusa argumental para simbolizar las fases del proceso. Se trata de un pájaro que pasa por las tres fases principales de la alquimia: primero actúa como una malvada ave furiosa negra, comparable a la *nigredo*, luego uno blanco más tranquilo, que sería la *albedo*, para pasar a tener unas alas brillantes multicolores. Luego pasa por la *rubedo* del horno, es desplumado y se lo pinta de azul.

¹¹⁹³ Harpur, 2006 [2002], p. 217.

¹¹⁹⁴ Jung, 2002 [1956], p. 114; no se trata de los metales vulgares: Janowitz, 2002, pp. 116-117.

¹¹⁹⁵ Entre otras muchas referencias: Jung, 2002 [1956], p. 509, n. 220; Harpur, 2006 [2002], p. 222; Warlick, 2001, p. 45; Vázquez Hoys; Muñoz Martín, 1995, p. 60; Fulcanelli, 2005 [1926], p. 97.

¹¹⁹⁶ Eliade, 1990 [1956], p. 132; Dixon y Ten-Doesschate Chu, 1989, p. 622; Fulcanelli, 2005 [1926], p. 100; sobre las fases, Arola, 2008, p. 80.

¹¹⁹⁷ Forshaw, Peter, «Alchemy in the Amphitheatre»: Some considerations of the Alchemical Content of the Engravings in Heinrich Khunrath's Amphitheatre of Eternal Wisdom (1609)», en Wamberg (ed), 2006, pp. 195-220, p. 207.

¹¹⁹⁸ Klossowski de Rola, 1973, p. 12.

¹¹⁹⁹ Corbin, 1996 [1979], p. 230.

Otra ordenación muy seguida por muchos alquimistas es la división en siete fases. Un sistema que busca la armonía y la repetición secuencial tenía que buscar esa estructura: igual que hay siete planetas y siete metales —teóricamente y dentro de la alquimia clásica, claro—, existen también siete fases esenciales de la Gran Obra, como en el [Cábala, Espejo del arte...](#), de Michelspacher. Los siete planetas y metales se dividen en tres signos y fases lunares y tres solares, más el mercurio, andrógino, que comparte ambas naturalezas, situado a modo de clave al inicio¹²⁰⁰. Las tres fases lunares se conocen como la obra menor, mientras que las tres solares lo hacen como la obra mayor; en la primera la luna asciende, lo que implica una purificación del alma; en la obra mayor es el espíritu el que desciende al alma (el sol baja) para revelarse¹²⁰¹. De resultados de ella se obtiene la piedra blanca y la roja, que sería la de los filósofos.

Puesto que se trata de un capítulo dentro de una tesis no centrada en la alquimia, comentaremos únicamente la fase de *nigredo*, una de las más trabajadas visualmente, situada de manera general como primera fase, o cuanto menos entre las evoluciones iniciales. La *nigredo* es el caos y la destrucción primigenios imprescindibles para cualquier creación¹²⁰². La obra empieza con una *dissolutio*, sumergir las cosas en el agua. Para superar el miedo, la tristeza, la melancolía, la desconfianza, antes hay que experimentarlos, disolverse en ellos.

¹²⁰⁰ Burckhardt, 1994 [1960], p. 176 y ss. El neoplatónico Macrobio reflexión sobre ese poder especial del siete: *Comentario al "Sueño de Escipión" de Cicerón*, I, 6, en Macrobio, 2003, pos. 2870-3227. La fijación con el siete podría venir dada por el patrón cognitivo según el cual la mente está configurada para utilizar y recordar hasta siete.

¹²⁰¹ Burckhardt, 1994 [1960], pp. 180-181. En un tratado del XVII, en teoría escrito por Gobineau, el autor propone que el alma está encarnada por el azufre y el espíritu por el mercurio; ambos toman su principio del mundo sobreceleste: Esprit Gobineau de Montluisant, «Enigmas y jeroglíficos físicos...», en Peradejordi (ed.), 1979, pp. 125-184, p. 168.

¹²⁰² Meakin, 1995, p. 129; García Font, 2000, pp. 211-215 ; Fulcanelli, 2005 [1926], p. 98.



Estado de *nigredo*, *Theatrum Chemicum*, 1613

La muerte quedaba expuesta en los grabados, fase necesaria tanto de la Gran obra como de la existencia. En alquimia la *nigredo* equivaldría a una muerte simbólica de los elementos, del «rey» y de la «reina», que tendrían que descomponerse, para nutrir con su putrefacción a la nueva materia depurada, y que pudiera surgir el andrógino perfecto.

Para que puedan transmutarse en dos rejuvenecidos o en el andrógino, el rey y la reina antes deben morir, sacrificarse para permitir así la renovación que los llevará a la resurrección¹²⁰³. Se disuelven para poderse regenerar y así retornar más poderosos. En el ciclo del mundo lo nuevo aparece cuando lo viejo se ha descompuesto. Se trata de un estado en el que, metafóricamente, los reyes sienten la culpa adquirida por sus acciones. Al pertenecer a Saturno, este estado provoca y es causada por la melancolía, tan vinculada al sabio, al artista y al mago¹²⁰⁴.

Respecto a ese estado inicial, en su *Herreros y alquimistas* Mircea Eliade apunta:

¹²⁰³ Jung, 2002 [1956], pp. 255-270; García Font, 2000, pp. 211-215.

¹²⁰⁴ Jung, 2002 [1956], pp. 407-409. De hecho, los cuatro primordiales de las fases coinciden con los cuatro temperamentos y las cuatro edades del ser humano, expresadas en los *Cuatro apóstoles* de Dürer comentados por Klibansky, Panofsky y Saxl, con la juventud como el temperamento sanguíneo y el rojo, la edad viril personificada por el colérico y el citrinitas, la madurez traducido en la melancolía y el negro y la ancianidad convertida en el temperamento flemático y el blanco de la senectud: Klibansky, Panofsky y Saxl, 1991 [1964], p. 351.

El estado pertenece a Saturno, con representaciones de un hombre anciano. La materia en bruto recibe entre otros nombres el de Niño de Saturno o Plomo de los sabios, con el plomo que se corresponde al metal de Saturno: Fulcanelli, 2005 [1926], p. 180.

La “muerte” corresponde generalmente —en el nivel operatorio— al color negro que tomaban los ingredientes, a la *nigredo*. Es la reducción de las sustancias a la *materia prima*, a la *masa confusa*, la masa fluida, informe, que corresponde —en el nivel cosmológico— a la situación primordial, al caos. La muerte representa la regresión a lo amorfo, la reintegración del Caos. De ahí que el simbolismo acuático tenga un papel tan importante¹²⁰⁵.

Para ilustrar la necesaria putrefacción acuática que disuelve, puede aprovecharse una imagen del *Rosarium Philosopharum*, con la [Putrefactio](#). Durante toda la tesis ya hemos incluido algunas de sus imágenes, como la de la *Coniunctio* que ilustra el matrimonio sagrado no dual. Se trata de libros de emblemas mayoritariamente del XVI el proceso de reunión, putrefacción y nacimiento del andrógino, es decir, la piedra filosofal —es decir, la Naturaleza Perfecta. En ese libro de grabados del *Rosal de los filósofos*¹²⁰⁶ el modelo narrativo crea una secuencia a propósito de las fases de la Gran Arte. Los *Rosarium philosopharum* utilizan una gramática de las imágenes muy particular para explicar de forma solapada cada etapa, con unos fines didácticos.

Con una nigredo personal y cósmica empieza la película alquímica *La montaña mágica* (*The Holy Mountain*, Alejandro Jodorowsky, 1973). El Cristo de la Naturaleza Perfecta aparece amortajado y luego crucificado; su resurrección se produce a pedradas por un tullido y unos niños. Ese plano se corresponde en lo social con un mundo humano dirigido por militares sangrientos y turistas burgueses hambrientos de sensaciones. En la primera mitad del filme, hasta la aparición del maestro y de los arquetipos de los planetas, se trazan multitud de analogías entre la historia de Jesús y el mundo que sirve de escenario.

En la película Jodorowsky juega visualmente con la tensión entre unos motivos iconográficos más o menos fijos y representarlos de manera más o menos rompedora — al fin y al cabo, la película se rodó a principios de los setenta. Transgrede parcialmente esos motivos, con una estética deudora de Pasolini o de los accionistas vieneses, pero sin destrozarla.

Por ejemplo, los siete planetas de los procesos clásicos se convierten en un grupo de diez; en esa ruptura, frecuentemente busca no dualmente la identidad por su contrario, lo que incluye cambios de sexo o inclusión de otros planetas. Así, el representante de Venus

¹²⁰⁵ Eliade, 1990 [1956], p. 135.

¹²⁰⁶ Bachelard, 2013 [1960], pp. 121-122. Legendariamente, el primero en utilizar la expresión «rosal filosófico» fue Arnau de Vilanova (1238-1311), puesto que consideraba el tratado alquímico como una especie de ramo de rosas de sabiduría. Eso explica el título compartido de los manuscritos. Tras el rosal de Vilanova vinieron varias recopilaciones más, a los que se añadieron en el XVI grabados; el tema básico era mostrar las diferentes fases de las transformaciones alquímicas en un lenguaje cifrado, que descifre el entendido pero no el público común.

es masculino mientras que la de Marte es femenina, o se añaden Urano o Neptuno, para un total de 10. Un tradicionalista estricto excomulgaría a Jodorowsky del laboratorio alquímico, aunque en realidad la idea se mantenga, pese al envoltorio surrealista-hippy y a los influjos cinéfilos y artísticos que ya hemos mencionado.

Se concluirá este largo intento de definición con un breve párrafo sobre los otros estados principales. Una vez alcanzado el estado blanco, la piedra, ha adquirido la fuerza suficiente como para resistir el fuego. Puede empezar el matrimonio sagrado entre el azufre rojo y el mercurio blanco¹²⁰⁷. Jung explica que la fase de *albedo* es la primera en que la piedra alcanza su condición completa, marcada por la luna, mientras que, en el segundo estadio de naturaleza completa, la *rubedo*, aún más perfecta, la luna se une a su marido el sol¹²⁰⁸. Con ellos se explican los estados de putrefacción, de fermentación, de conjunción de la Gran Obra. Para Jung, cada fase alquímica va acompañada de sus símbolos, los cuales expresan las proyecciones inconscientes¹²⁰⁹.

7.2 Las amistades peligrosas. 7.2.1. Perdidos en la cola del pájaro real: alquimia y color

En los dos próximos apartados vamos a establecer algunas relaciones entre la alquimia y la práctica artística, primero basada en la elaboración de colores, que hermana los talleres artísticos con los laboratorios de los adeptos; por el otro, con la indagación en la ciencia de Hermes como metáfora para referirse a la técnica artística, o lo que une a las dos grandes obras. Estos capítulos no tienen una imposible voluntad exhaustiva, sino meramente ofrecer algunas pinceladas que sugieran un cuadro vastísimo.

Según ya se adelantó, los colores básicos en alquimia son el negro (*nigredo*, inicio de la transformación de la materia prima), el blanco (*albedo*), el amarillo (*citrinitas*) y el rojo (*rubedo*)¹²¹⁰. Las fases de la alquimia se simbolizan por esos colores; junto al negro inicial, los dos principales son el blanco y el rojo. Otros autores los ordenan simbólicamente como los colores del arco iris, siguiendo una tendencia en los manuscritos alquímicos a repetir el número siete con fines mágicos: siete colores, siete notas, siete días de la semana...

¹²⁰⁷ Klossowski de Rola, 1973, p. 12.

¹²⁰⁸ Jung, 2002 [1956], p. 307.

¹²⁰⁹ Jung, 2002 [1956], p. 455; García Font, 2000, pp. 88-89.

¹²¹⁰ Meakin, 1995, p. 25.

Según Buckhardt, la más antigua sistematización por clases de las etapas del proceso ya las ordena por colores¹²¹¹. Por lo tanto, estos destacan por su gran valor dentro de la complejidad alegórico-simbólica de la práctica. Las figuras de la sintaxis figurativa alquímica pueden aludir a un estado u otro, o incluso pueden variar en función de ese color, como el famoso león verde.

Además de a lo referido, pueden vincularse con los elementos en juego, o asimismo frecuentemente tienen un significado codificado para describir simbólicamente actos morales vinculados a lo que sucede en el matraz, frasco, atanor y variantes¹²¹². La quintaesencia azul se define como la materialización del espíritu¹²¹³. El rojo es el color del sol alquímico, a causa del azufre que posee, debido al cobre venusiano; como león rojo, constituye el elixir que todo lo transmuta¹²¹⁴.

Las correspondencias entre colores, fases, astros, etc. son múltiples, casi cada tratado comparte un grupo común pero también ofrece algunas relaciones más personales. En *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreuz* la salud evoca al rojo (y estado consiguiente), la lanza a la muerte y, por tanto, a la fase *nigredo*, la nieve corresponde a la pureza y al blanco¹²¹⁵.

Pero es que el león puede ser también verde, y como tal nos será útil para evidenciar la complejidad simbólica de la Gran Obra. El verde es el color de la vida, de la procreación, de la esperanza, del Espíritu Santo, en definitiva, una promesa de futuro¹²¹⁶. El verde se cita constantemente en los textos iniciáticos; aparece en las visiones, como la del sufí Najm Kobrâ, quien ve constelaciones rojas sobre un fondo celeste esmeralda¹²¹⁷. Incluso, como ya hemos mencionado, uno de los textos canónicos del hermetismo, su texto más importante desde un criterio alquímico, se titula la *Tabla esmeralda*.

El resplandor verde es el del corazón; si luce como un fuego que arde con fuerza significa gran vitalidad. «Es el color del corazón y de la vitalidad del corazón»¹²¹⁸. La luz

¹²¹¹ Burckhardt, 1994 [1960], p. 175.

¹²¹² Jung, 2002 [1956], p. 284.

¹²¹³ Jung, 2002 [1956], p. 513; Burckhardt, 1994 [1960], p. 83.

¹²¹⁴ Jung, 2002 [1956], pp. 96-97. Los animales se utilizan mucho en el código simbólico alquímico para representar fases o estados. De hecho, destacan como uno de los elementos analógicos más empleados en la historia de la cultura; con ellos puede trazarse relaciones, compartir energía o muchas otras variantes, ya desde el totemismo. Según Bruno Snell, cuando Homero utiliza a animales para comparar acciones de los héroes o de los dioses no se presentan únicamente como símbolos; portan asimismo una fuerza vital, la personifican: Snell, 2007 [1946], p. 339.

¹²¹⁵ Valentín Andreade, pos. 17680.

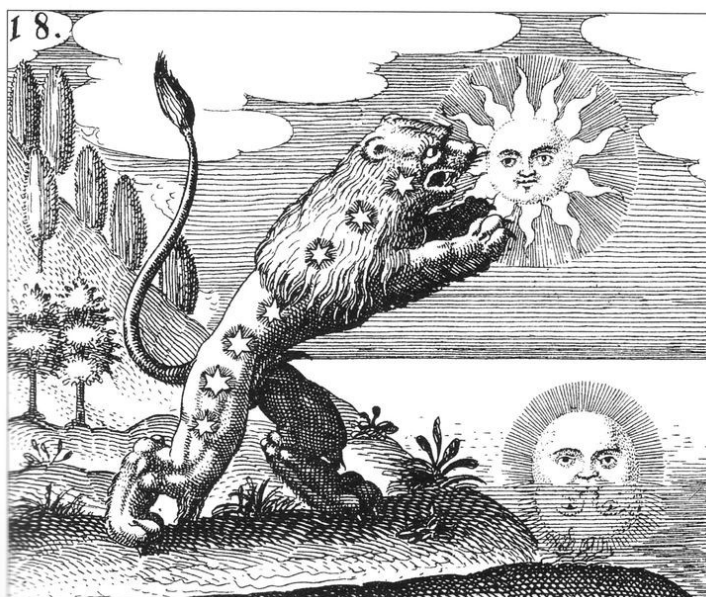
¹²¹⁶ Jung, 2002 [1956], p. 285 y 417.

¹²¹⁷ Corbin, 1993 [1958], p. 129.

¹²¹⁸ Corbin, 2000 [1984], pp. 92-93.

verde se menciona igualmente en el sufismo iranio. Najm Kobrâ dice por ejemplo que cuando el alma encarna en el plano físico es como si estuviera en el fondo de un pozo. La salida de allí se anuncia por una luz verde sobrenatural que brilla en la abertura de este¹²¹⁹.

El león verde aparece en diversos emblemas, como el *Rosarium Philosopharum*, en el que devora un sol, en el trigésimo séptimo emblema de *La fuga de Atalanta* o en la *Philosophia Reformata* de J.D. Mylius, que en buena medida sintetiza obras anteriores. La explicación de Lennep sobre él en un grabado alquímico, el manuscrito *Lapis et sua opera con figure*, es que ese color hace referencia a los metales en estado crudo de donde se extrae el oro¹²²⁰.



J. D. Mylius, *Philosophia Reformata*, 1622, el león verde que devora el sol

Por su parte, Raimon Arola profundiza la explicación; la figura y el color representan el crecimiento de la piedra, propone Arola. El león, al ser terrestre, simboliza normalmente a este elemento, o a lo fijo. Generalmente, un animal sin alas, como un león, a menudo se refiere al azufre, por su supuesto carácter sólido en la imaginería alquímica, mientras que otro alado alude al mercurio, por su condición volátil. En cuanto al verde, formaba parte de la naturaleza vegetal, pero es que no hay que olvidar que los alquimistas ven en los minerales una parte de esta naturaleza, por su crecimiento, así como en la

¹²¹⁹ Corbin, 2000 [1984], p. 53.

¹²²⁰ Lennep, 1978 [1966], pp. 76 y 194. Meakin discrepa: en su opinión, el león verde funciona como anagrama del vitriolo en francés (*vitriol: lion vert*): Meakin, 1995, p. 77. Un clásico de la alquimia del siglo XX, Fulcanelli, también ahondó en esa figura: Fulcanelli, 2005 [1926], pp. 109-110.

piedra, según indicó Flamel¹²²¹. De ahí que con ello se plasme visualmente el crecimiento del *lapis*.

Ese papel del color y de su simbología en la práctica puede adaptarse con facilidad y de manera muy efectiva al mundo del arte visual. A continuación, apuntaremos algunas teorías de intelectuales con cierto vínculo con la alquimia; será obligatoriamente breve, un simple bosquejo, ya que es otro tema que merece más una tesis en sí misma.

Si vamos a la teoría de los colores de Ficino, en él se dispone un sistema jerárquico, inspirado en la tradición neoplatónica, basado en su teoría de la luz y su descenso de lo inteligible a la materia. Fijó la escala cromática siguiente, en orden de pureza decreciente: blanco, dorado, rojo claro, zafiro, verde, dorado oscuro, rojo oscuro, zafiro oscuro y, el más bajo, negro. Utilizaba los colores con fines mágicos y astrológicos, para canalizar sus fuerzas. El sabio y mago atrapa la luz y la dirige según su voluntad.

La teoría de los colores de Goethe afirmaba que cada color tiene su efecto singular sobre el alma; además, cada color puede servir para fines físicos, morales y estéticos específicos. Goethe creía que su uso es simbólico, según la idea romántica de la diferencia entre símbolo y alegoría¹²²². Seguramente sin la potencia simbólica el significado místico del color, que también apuntaba el artista, no sería posible.

Para uno de los pensadores espirituales más interesantes en el contexto europeo de los últimos siglos, Rudolf Steiner, los colores en los mundos anímicos extracorpóreos tienen un rango de variedad mucho más amplio que en el físico; Steiner otorga gran importancia a este factor. Aunque matiza que no se espere encontrar el color físico, sino algo similar a la impresión que causa cuando el ojo lo ve. En su código simbólico el amarillo y el rojo se caracterizan por excluir el pensamiento, todo lo contrario en el caso del azul y el violeta, por lo que es adecuado para pintar seres de un mundo suprasensible¹²²³, un poco como en la tradición hindú, en la que algunos dioses (Krishna, Shankar) se pintan con la piel azul.

Estas teorías sobre el color y su impacto espiritual y emocional hermanan en parte una teoría mágica de los colores con las artes visuales. Incluso Hegel hablaba de la magia y del hechizo del color, un impacto de ellos que no se basaba solo en lo visible o en cada mancha individual, sino en los destellos provocados por las combinaciones entre ellos.

¹²²¹ Recogido en Arola, 2008, p. 101.

¹²²² Corbin, 1993 [1958], p. 152.

¹²²³ Sobre los colores en los mundos anímicos no iguales a en el físico: Steiner, 2015 [1905], pp. 54-55, 64; para su código simbólico sobre amarillo, rojo o azul, Steiner, 1986, pp. 89-90.

Sobre ese hechizo causado por la magia del color reflexionó Hegel en sus Lecciones sobre estética¹²²⁴.

De hecho, una teoría de los colores asignada a las artes plásticas ya se encuentra en las raíces del periodo histórico. En un arte tan pautado como el egipcio los colores de las figuras se habían utilizado con fines simbólicos, lo cual no implicaba que no pudieran modificarse por razones igualmente simbólicas. La palabra para indicar el color en egipcio, *iwēn*, puede traducirse por apariencia externa, pero también por naturaleza, ser, carácter, lo que subraya la idea del color asociado con lo más íntimo y al mismo tiempo con su apariencia¹²²⁵.

Pero es que, más allá de lo simbólico, en la historia del arte en Occidente la creación de los colores estuvo relacionada a las investigaciones alquímicas en la Edad Media y en el Renacimiento, al menos esa tesis defiende Philip Ball. La alquimia práctica suministraba colores artificiales a los artistas; a la Gran Obra se refiere el renacentista Cennino Cennini para preparar los pigmentos que aplicarán los pintores¹²²⁶. Incluso Ball estima probable que el rico azul ultramar, derivado del lapislázuli, haya sido originado por la invención alquímica¹²²⁷.

La elaboración del color y su efecto sugestivo en el público ha mantenido tradicionalmente muchos paralelismos con los trabajos alquímicos, relacionados con la manipulación de los colores o la creación de los dorados. Indica Lachman sobre esa relación:

*«The concern with dyeing highlights the importance that colour had for the early alchemists, and the changes that stone underwent when subject to intense heat led to the fascination later alchemists had with the changes in colour that the prima materia, or basic matter, endured during the alchemical process».*¹²²⁸

Como en otras cuestiones apuntadas en la tesis, la relación entre la teoría alquímica y la fabricación de pigmentos aún es enteramente operativa en el siglo XVII, en los albores

¹²²⁴ Recogido en Bredekamp, 2017 [2010], p. 203.

¹²²⁵ Para etimología de color, Wilkinson, 2003 [1994], p. 116, para el color en el Egipto de la Antigüedad, *Ibid.*, pp. 116-139.

¹²²⁶ Ball, 2009 [2001], p. 102.

¹²²⁷ Ball, 2009 [2001], p. 130.

¹²²⁸ Lachman, 2011, pos. 2033. Traducción propia: «La preocupación con el teñido pone de relieve la importancia que el color tuvo para los primeros alquimistas, y el cambio que la piedra experimenta al ser sometida a calor intenso, llevó a los alquimistas tardíos a la fascinación con los cambios en el color de la materia prima, endurecida durante el proceso alquímico».

del cambio de paradigma intelectual y mentalidad consiguiente¹²²⁹. Quizá la revolución industrial fuera más importante que cualquier otro marco de mentalidad para explicar la escisión drástica entre los dos ámbitos desde entonces, escisión desde la esfera práctica, no la teórica.

Uno de los dos rasgos expresivos más potentes de las artes visuales se halla en el uso de los colores. Su uso según una faceta simbólica del color se ha utilizado tanto ahí como en la alquimia con sus fases. Cada color contiene una vibración y un efecto, aunque la manera de codificarlo cambie de una interpretación a otra. El color relaciona diversas dimensiones de lo real; dentro del neoplatonismo, de la misma manera que el número, pertenece simultáneamente el mundo sublunar, el terrestre, junto al celestial¹²³⁰.

La conversión de lo real en colores que revelan estados de ánimo, la naturaleza verdadera de las cosas o los juegos de la luz. El ojo o el don de la palabra del artista muestran la profundidad —también la superficie— de lo real en las cosas más humildes, más intrascendentes en apariencia. Pero en ellas se transmuta igualmente la revelación. Recordemos la cita al famoso espárrago de Chardin escrita por Proust en su *En busca del tiempo perdido*, obra de Chardin proto-abstracta, tan influido por Vermeer y su neoplatónica cotidianidad insuflada de misterio hermético, un algo transmitido por la luz y los colores, un mundo sereno, «*to reflect on the balance, harmony, and essential meaning of the scene*»¹²³¹.

¹²²⁹ Ball, 2009 [2001], p. 110.

¹²³⁰ Gombrich, 2001 [1972, 1984], p. 173.

¹²³¹ Wheelock, 1995, p 161. Traducción propia: «reflejar el equilibrio, armonía y significado esencial de la escena».



Vermeer, *La lechera*, 1660

Philip Ball destaca los valores psicológicos de los colores. Por ejemplo, en el capítulo «Sombras de medianoche»¹²³², impone al color una carga de contenido psicológico tendente a la melancolía (color frío), tópico frecuente durante el siglo XIX, en un tono un tanto tónico. En el capítulo, Ball traza la genealogía del azul desde el simple oscuro inicial, sin un concepto que englobara a la amplia gama de matices, pasando por el carísimo ultramar de la Edad Media, hasta las variedades del tipo primario moderno. Ball engloba la época en unos tonos azul verdosos de implicaciones tristes, pesimistas, decadentes. La etapa azul de Picasso refrendaría ese lugar común.

Ahora bien, el capítulo de Ball muda de estado de ánimo del azul del *blues* al azul marino de la placidez, y concluye con unos apuntes de Klein y un azul sosegador tal y como lo vio el astronauta Gagarin: «La tierra es azul vista desde el espacio». Así, Ball nos muestra como cualquier tópico dispone de un reverso. Eso sí: conviene no olvidar que el tópico contiene una experiencia común petrificada en estereotipo, pero con la experiencia común subyaciendo debajo.

El mencionado Yves Klein utilizó el color con fines de alquimia psíquica; por ejemplo, su selección de colores se ciñe a esas prácticas de la gran obra, con el rosa de los rosacruces, el azul como elemento frío espiritual o el dorado de la perfección, los tres grados de la evolución alquímica. El International Blue Klein, creado por el artista, un

¹²³² Ball, 2009 [2001], p. 295-316. Ángel González en su «Isótopos del azul», incluido en *Pintar sin tener ni idea*, intenta desmontar los tópicos sobre ese color, fundados en cierto *psicologuicismo*.

azul de gran intensidad, «*symbolized the spiritual potencial of the human psyche and the universal energies of the cosmos*»¹²³³. El color le servía para modificar el estado del cuerpo astral, una idea de Klein tomada igualmente de la filosofía oculta.

Probablemente, la tendencia pictórica que más ha basado su efecto en el color haya sido la abstracta, debido a su renuncia a la figuración como recurso expresivo. Por tanto, la fuerza del cuadro en buena medida se concentra en los colores. La abstracción demostró que solo con el color y la forma primordial ya se podía conseguir impactar emocionalmente al público.

El peso del pensamiento mágico en la revolución abstracta no puede ser subestimado. Son bien conocidas las lecturas de la teosofía por parte de Kandinsky o de la antroposofía por Mondrian, doctrinas que permiten comprender mejor el insólito tipo de formas propuestas por la corriente, así como el discurso con que las explicaban ambos artistas. De hecho, sus formas adaptan o cuando menos representan maneras de captar lo real desde lo esotérico en la especificidad teosófica, así como la cualidad talismánica de la obra, con un intento de confluir con el campo energético —en el sentido astral, no en el físico— del receptor¹²³⁴.

En cuanto a artistas posteriores de una abstracción todavía más radical, como Rothko: sus oleadas de pura vibración de colores dan cuerpo visual a un océano de marcado por la tonalidad que acaba concentrado en la superficie de la tela, aunque idealmente no tiene límites ni contornos¹²³⁵.

7.2. Las amistades peligrosas. 7.2.2 Alquimia y arte

A continuación, profundizaremos en una de las metáforas más comunes para referirse al arte: la del que lo compara con la Gran Obra. Porque si, como ya hemos visto, ha

¹²³³ Szulakowska, 2011, p. 54. Traducción del autor de la tesis: «sibolizaba la potencia espiritual de la psique huana y las energías universales del cosmos».

¹²³⁴ Sus composiciones abstractas parecen panoramas mostrados en su nivel sutil, pneumático, colores y formas puras exhibidas tanto en su radical esencialidad como en sus tensiones entre fuerzas y las combinaciones resultantes. Una epifanía de la dimensión sutil, la realidad pneumática vista por unos ojos de vanguardista en una época en que volvía a aflorar esa mentalidad, en su avatar histórico a caballo entre el XIX y el XX, en unas formas que lo divulgarían entre el público.

¹²³⁵ Pese a lo evidente que resulta la influencia, esta cuestión ha sido silenciada o cuanto menos rebajada su importancia en los críticos más destacados de la abstracción, como el pope Clement Greenberg o Michael Fried una actitud repetida en diversas áreas humanísticas. Estos analistas omitieron el peso de la filosofía oculta de manera deliberada, al menos para Urszula Szulakowska (Szulakowska, 2011, p. 2), quizá para dotar a sus artistas de mayor prestigio intelectual, pese a que, esa elusión implicaba perder aspectos que explicaban una forma de visualidad tan novedosa.

servido para explicar los procesos psicológicos, pero no solo ha sido útil para ello, aún más fértil en la historia de la cultura es trazar paralelismos entre ambas técnicas.

La comparación de éxito más longevo entre la ciencia de Hermes y cualquier otra práctica es con el arte. La estética puede entenderse —y ha sido comprendida por muchos durante siglos— como un tipo específico de alquimia, en sentido metafórico, para explicar las diversas transformaciones que se producen en la práctica artística¹²³⁶, solo que el trabajo con la materia prima se realiza con palabras, imágenes o sonidos en lugar de retortas, alambiques y cocciones. Muchos artistas han utilizado la alquimia como un símil con su trabajo, por lo que tiene tanto de depuración espiritual como dominio de una técnica o conocimiento de los niveles profundos de la psique. El poeta Aloysius Bertrand calificó a la obra artística como piedra filosofal del siglo XIX¹²³⁷.

De hecho, uno de los nombres con los que referirse a ella era el arte, mientras que el resultado era la obra. H. J. Shepard definía la alquimia como: «Alquimia es el arte de liberar partes del cosmos de (su) existencia temporal y alcanzar la perfección que para los metales es el oro y para el hombre la longevidad, luego la inmortalidad y finalmente la redención»¹²³⁸. La alquimia como ciencia de Hermes pero a la vez como arte de Hermes.

El arte tenía que sentirse interpelado por una práctica que se considera a ella misma arte y que crea algo llamado la Gran Obra. El adepto, como el artista, ha de otorgar una dedicación máxima a la obra (*amor perfectissimus*) así como una *seria meditatio*, concentración seria¹²³⁹. En los textos de alquimia aparecen términos y referencias al mundo artístico; en un poema hermético que ya se ha citado en el apartado sobre las cosmogonías, escrito por Fra Marcantonio Crasselame, el trabajo alquímico se convierte en el Arte Maestro¹²⁴⁰. Se trata de uno de los grandes motivos recurrentes tanto en arte como en alquimia. Y aún añadiremos otra referencia a este uso del término arte aplicado

¹²³⁶ Szulakowska, 2011, p. 174; Arola, 2008, pp. 101-102.

¹²³⁷ Françoise Bonardel, «Esoterismo alquímico y hermenéutica de la cultura», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 117-154, p.145.

¹²³⁸ Recogido en Enrique Galán Santamaría, «Introducción a la edición española», en Jung, 2005 [1944], p. XXI.

¹²³⁹ Jung, 2005 [1944], p. 183.

¹²⁴⁰ Recogido en Jung, 2002 [1956], p. 329. El pintor surrealista Kurt Seligmann indicó: «*It is not hard to understand why alchemy is called an art. It is because it is based on the imagination as much as it is on manual dexterity*», recogido en Lepetit, 2014 [2012], p. 218. Traducción propia: «No es difícil comprender por qué la alquimia es llamada un arte. Es porque se basa en la imaginación tanto como por la pericia manual que requiere». Si como artista fue periférico al grupo, el rol de Kurt Seligmann fue central en cuanto a aconsejar sobre ocultismo, tema en el que era un experto: Bauduin, 2014, p. 134. O Eliphas Lévi, quien ya había puesto en relación arte y alquimia: «la alquimia es un arte y sus simpatizantes son artistas»: Recogido en John F. Moffit, «Prólogo», en Sebastián, 1989, p. XXIV.

a la investigación en el atamor: el acróstico del emblema de Coenders van Helpen, «Alchimia», la califica de *Ars Laboriosa*.



B. Coenders van Helpen, *Escalier des Sages*, «Alchimia», 1687

Escribe Patrick Harpur a propósito de la materia prima del artista:

De la desesperación plomiza, de los cambios de humor caprichosos y mercuriales, de la rabia sulfúrica, de fijaciones bloqueadas y volatizaciones maníacas, de la negrura de la depresión y de sueños de animales lacerantes, de blancas damas reveladoras y de un sabio niño dorado, *el filius philosophorum*, hijo de los filósofos, que es otro sinónimo de la piedra¹²⁴¹.

Los artistas pueden comprender de manera intuitiva la Gran Obra al manejar situaciones, perspectivas, estados de ánimo, con concomitancias simbólicas: la lucha contra los materiales indómitos, la fusión sujeto-objeto efectuada en la imaginación y en la obra, la coincidencia del microcosmos con el macrocosmos —de la obra a la sociedad— o de la superficie interior con la exterior —la psique y el mundo. Ese vínculo

¹²⁴¹ Harpur, 2006 [2002], p. 236.

entre ambos fluye en doble dirección, de la Gran Obra al alquimista que se considera un artista, como se deja notar en otro de los libros de grabados de Michael Maier, el autor de *La fuga de Atalanta*. Pues bien, su libro de emblemas *Symbola aurea mensae*, se subtitula como: *Es decir, la fiesta hermética o de Mercurio [...] para restituir a los Artistas el honor y la fama debidos a sus merecimientos; donde se demuestran la permanencia del Arte y su invicta veracidad*¹²⁴².

En su *Alquimistas y herreros* —además de en otros textos—, Mircea Eliade argumenta que se ha producido una desacralización del mundo, pero que se ha compensado intentado sacralizar el arte, convertir la obra en una experiencia de reunión con el todo, una lectura de ese proceso común en aquellos pensadores con cierto influjo del Romanticismo. En culturas como las de la modernidad, la gente ya no puede sentir lo sagrado, pero el arte o los sueños aún permiten acercarse a esa cosmovisión por vías indirectas. La desacralización de la vida y la simultánea —e inversa para compensar— sacralización de lo estético tomaron forma a finales del XVIII.

Ese uso metafórico vivió una explosión desde el Romanticismo prolongada hasta el presente, un uso metafórico constante de artes para referirse a la estética, en el que probablemente hay elementos de lucha contra la cosmovisión mecanicista, apelando a algo despreciado por ella. Resulta comprensible entonces que artistas con esa vocación solemne hayan recurrido a la alquimia, algunos de los cuales se citarán en este apartado.

Por lo que se refiere a la literatura, las citas para hablar de la una mediante la otra han sido muchísimas, resulta imposible reunir las aquí, ni siquiera en una aproximación general. Comentaremos algunas de las más célebres. Narración y alquimia se unen al alejarse ambas de lo literal. Las sustancias empleadas en la alquimia pueden recibir muchos nombres simbólicos, la ciencia de Hermes no es unívoca como la ciencia experimental, de la que sería imposible poder repetir un experimento si no estuviera claro a qué sustancias se refiere; es multívoca, como la poesía, o cuanto menos es alegórica, no explícita, por tanto¹²⁴³.

Se indicaba que la modernidad impuso una aceleración en el desencantamiento del mundo, que provocó una reacción en varios de los artistas más influyentes desde entonces. Uno de ellos fue Goethe. El escritor alemán brilla como uno de los artistas que más se

¹²⁴² Traducido en Arola, 2008, p. 81.

¹²⁴³ García Font, 2000, pp. 41 y 100-101. Por este factor, Meakin piensa en la novela como de un género liberador que lucha contra un monismo de lo real de cariz totalitario. Por ello, ambas áreas del saber comportan demiurgos de la imaginación: Meakin, 1995, pp. 38-39.

interesó por las operaciones del sol. La estimaba como punto de confluencia de ciencia, poesía y ficción¹²⁴⁴. Su interés por la alquimia se despertó a raíz de una enfermedad, cuyos rigores parecerían arrastrarlo a la muerte; su madre le pidió a un alquimista conocido que lo tratara. Le entregó como medicamento unas sales cristalizadas por el médico; el paciente mejoró ostensiblemente durante los días siguientes.¹²⁴⁵ Igualmente, se interesó por la fraternidad rosacruz; leyó las *Bodas alquímicas* de Andrade, en el 1786. Interpretó el emblema de la fraternidad con la rosa y la cruz como un símbolo de la unificación de los opuestos; según parece, los postulados rosacruceanos el estimularon para sus investigaciones alquímicas¹²⁴⁶. Jung estima que el *Fausto* de Goethe es la máxima expresión poética del esfuerzo del alquimista¹²⁴⁷.

Algunas décadas más adelante los simbolistas persistieron en la metáfora. La alquimia conforma uno de los campos que más le sirven a Charles Baudelaire como analogías o metáforas: «*Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m'has donné ta boue et j'en ai fait de l'or*»¹²⁴⁸, entre otros versos de fulgor alquímico, como el de la introducción, en el que une el luciferismo con el hermetismo.

Bonardel enjuicia que, a pesar de los innegables logros estéticos del simbolismo literario, sus artistas fallaron en lo espiritual al mezclar lo hermético con Prometeo y con Fausto, seguramente los dos grandes mitos de construcción de la Europa de la modernidad¹²⁴⁹. De ahí que Baudelaire hablara de Satán Trismegisto, quien transforma el oro en hierro y el paraíso en infierno. A mi juicio, cuando se habla de Baudelaire hay que tener presente que se dirige al mundo artístico, donde ese tipo de hipérboles y de malditismo goza de gran predicamento; no poetiza para una congregación espiritual o un colegio de adeptos herméticos, lo cual altera sus intenciones sin ninguna duda.

Uno de sus continuadores, Arthur Rimbaud, tituló una de las prosas en las que sustancializó su pensamiento estético, su segundo delirio, como «Alquimia del verbo», en los que canta a la sinestesia (cinco vocales, cinco colores), a las alucinaciones de gran

¹²⁴⁴ Meakin, 1995, p. 33.

¹²⁴⁵ Lachman, 2005 [2003], pp. 69-70.

¹²⁴⁶ Lachman, 2005 [2003], p. 71.

¹²⁴⁷ Jung, 2002 [1956], p. 529.

¹²⁴⁸ Baudelaire, 1961 [1857], p.220. Traducción propia: «Ya que de cada cosa he extraído la quintaesencia / tu me has dado tu mugre y yo la he convertido en oro».

¹²⁴⁹ Françoise Bonardel, «Esoterismo alquímico y hermenéutica de la cultura», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 117-154, p.148.

fuerza persuasiva, al uso personal de cualquier materia artística, sin importar su supuesta calidad, a la reinterpretación de lo encontrado, a los encantamientos...¹²⁵⁰.

Otro escritor que comparaba arte y la Gran Obra fue Balzac. En *La búsqueda de lo absoluto* describe al protagonista como alguien cuya configuración del cerebro y cráneo, sus protuberancias, delatan su espíritu de poeta¹²⁵¹. En el estilo de Balzac el interior y el exterior de la gente están hermanados. Las cualidades y los defectos de la psique se manifiestan en su fisonomía, como revelaría —desde el criterio del siglo XIX— la frenología.

Y también en novelistas en cierta medida influidos por Balzac —aunque fuera para establecer un prototipo de novela opuesto al del realismo— se detecta una lectura en esa clave. *El retrato de un artista adolescente* de Joyce o *La montaña mágica* de Mann tienen mucho de recorrido iniciático por los diversos colores de la transmutación. Están más interesados en mostrar un aprendizaje, cómo la personalidad se integra y acepta su contrapunto sombrío, su naturaleza con los dos géneros. Las crisis permiten mudar la vieja piel, deshacerse de aquellos rasgos de personalidad convertidos en una rémora. Las obras de Joyce o de Mann son en ese sentido alquímicas¹²⁵².

Incluso el paradigma de escritor de ficción más próximo a la mentalidad científica, Jules Verne, se servía de elementos herméticos para dotar de atmósfera a sus relatos, como en *Viaje al centro de la Tierra*. El grupo que explora las regiones intraterrestres da con una daga e inscripciones rúnicas hechas por un alquimista islandés, Arne Saknussemm, el primero en viajar a esa recóndita zona; de hecho, la expedición ha accedido a ella siguiendo indicaciones del alquimista en el siglo XVI.

¹²⁵⁰ Rimbaud, 1997 [1874], pp. 188-191. Como en otros aspectos de la filosofía oculta, Bachelard señaló la fraternidad que existía entre alquimia y poesía: Lepetit, 2014 [2012], p. 371.

¹²⁵¹ Recogido en Meakin, 1995, p. 38.

¹²⁵² Jung valoró de la siguiente manera el *Ulises* de Joyce: «*You are a spiritual exercise, an ascetic discipline, an agonizing ritual, an arcane procedure, eighteen alchemical alembics piled on top of one another, where amid acids, poisonous fumes, and fire and ice, the homunculus of a new, universal consciousness is distilled*»: citado en Meakin, 1995, p. 137. Traducción propia: «Eres un ejercicio espiritual, una disciplina ascética, un ritual agonístico, un proceso arcano, dieciocho alambiques alquímicos apilados uno encima de otro, donde aminoácidos, gases venenosos, hielo y fuego, el homúnculos de una nueva conciencia es destilado».



Daniel Teners el Joven, *Alquimista en el taller*, hacia 1640

Por lo que se refiere al teatro, Artaud defendió las analogías con la alquimia en *El teatro y su doble*, el texto en el que sintetizó su planteamiento de en qué consistía esa forma artística. El artista francés pensaba que existía una identidad esencial entre la ciencia de Hermes y el teatro, gracias a un proceso análogo al que en lo físico permitiría la obtención de oro, así como por no llevar en ellas mismas ni sus fines ni su realidad¹²⁵³; en mi opinión, con ello se refiere a su uso del lenguaje simbólico.

Otro de los gigantes del canon dramaturgico también ha sido vinculado a la Gran Obra. Citábamos a Patrick Harpur al referir la *nigredo* y demás fases por las que pasa un artista; el mismo autor se sirve de la metáfora para explicar simbólicamente el proceso creativo del teatro isabelino. La brillantez del dispositivo artístico presentado por Shakespeare y otros, su dominio y potencia de imágenes, sugiere cierta autoría colectiva de ese material. Sobre las imágenes en sus obras se pregunta Harpur: «¿No habrían estado hirviendo lentamente en secreto, en lo más hondo de la imaginación colectiva, e incubándose, bajo presión, en retortas privadas, antes de salir a la escena pública perfectamente acabadas?»¹²⁵⁴. De hecho, el dramaturgo ha sido juzgado frecuentemente en clave de la Gran Obra, y se ha conjeturado si no tendría conocimientos sobre ella, ya que obras como *La tempestad* o *Sueños de una noche de verano* dan pie a tales conjeturas.

En cuanto a la música, Según el guionista de cómics Alan Moore, entre los propósitos originarios de la ópera estaría unir en un todo deslumbrante diversas artes con fines de alquimia musical pero también conceptual¹²⁵⁵; a ese propósito, el *Orfeo* de Monteverdi viene inmediatamente a la cabeza. La ópera como obra de arte total de Wagner, permite

¹²⁵³ Artaud, 2015 [1938], p. 61.

¹²⁵⁴ Harpur, 2006 [2002], p. 236.

¹²⁵⁵ Moore, 2014 [2002], p. 126.

que algunos hayan encontrado puntos de unión entre el proceso de transmutación y la idea de germen en su estilo, con un acorde del que crece la opera entera, como el de mi en el «Preludio» de *Das Reingold*¹²⁵⁶. Precisamente Wagner destaca como uno de los artistas que han pretendido poseer un rasgo de trascendencia; las óperas wagnerianas permiten trazar esas analogías, aunque habría que esclarecer si lo buscó intencionadamente o si se trata de una similitud contextual o por propósitos y cosmovisiones similares.

En las artes visuales las comparaciones, metáforas y usos simbólicos han sido abundantes. El hecho de que la fotografía y la película requieran de un trabajo paciente de laboratorio —sobre todo en su fase analógica— facilitó la comparación, ya que la entrada en un laboratorio se hace inevitable para el revelado o el trabajo con los fotogramas.

Por lo que se refiere a la pintura se la compara por la cuestión técnica, en este caso el trabajo en taller y la elaboración de colores. Las similitudes entre cómo se desempeñaba en su lugar de trabajo un pintor clásico, sobre todo por lo que se refiere a cuando preparaba los pigmentos a partir de la materia base del mineral, no quedan tan lejos de los experimentos en el atañor, como ya se indicó en el apartado previo, de manera que no es preciso extenderse.

Con todo, y pese a la unión tradicional por el hecho de producir colores, el paralelismo más grande entre ambas prácticas en los artistas contemporáneos se halla en la vertiente más simbólica, como metáfora del hecho artístico. Se puede considerar a la alquimia como una metáfora del trabajo estético, en el taller como un laboratorio del alma, en el que sus estados se corresponden con las fases de la transmutación para obtener la piedra filosofal o el elixir de la larga vida, lo que metaforizaría la obra de arte; ambas artes estaban muy próximas tanto conceptualmente como en los talleres y laboratorios, con la faceta colorística como definitivo punto de unión¹²⁵⁷.

Entre los artistas del Renacimiento y del Barroco hay constancia del interés de varios (Arcimboldo o Spranger) por ella, sobre todo entre aquellos que estuvieron en la corte del rey Rodolfo II en Praga, tan atraído por este horizonte cultural, o pintores del renacimiento italiano, como Cellini, Parmigiano o Piero del Cosimo, sobre todo en los

¹²⁵⁶ Françoise Bonardel, «Esoterismo alquímico y hermenéutica de la cultura», en Faivre y Needleman (comp.), 2000 [1992], pp. 117-154, p.146. También Rafael Argullol traza analogías entre la ciencia de Hermes y el músico alemán, y piensa en él como fáustico alquimista a la búsqueda de la creación del homúnculo con su obra de arte total: Argullol, 2007 [1991], pp. 87-92.

¹²⁵⁷ Bäcklund, Jan y Wamberg, Jacob, «Introduction», en Wamberg (ed), 2006, pp. 9-20, p. 10.

manieristas¹²⁵⁸. Propone Lennep que el vínculo más estrecho de las artes visuales con la alquimia se produjo al inicio de la gran era de libros de grabados de esa materia en el XVI, justamente con el manierismo y su querencia por lo extravagante, lo insólito, los gabinetes de curiosidades¹²⁵⁹, una tesis que olvida el peso de la alquimia desde el XIX y el revival esotérico al insuflar de nueva sangre metafórica y simbólica al arte.

Es más, la alquimia, igual que la magia o la astrología, ha aparecido frecuentemente en el arte contemporáneo, asociado al núcleo experimentador y rupturista de las formas de arte herederas de la vanguardia, ya que muchas de ellas pueden acomodarse con facilidad al pensamiento mágico¹²⁶⁰, en oposición al positivismo, poco proclives al monismo cultural o a constituirse en iglesias centralizadas. De hecho, que estas variantes de pensamiento mágico hayan aparecido a menudo resulta lógico, teniendo en cuenta la hipótesis de esta tesis de que constituye parte consustancial al arte y al ser humano. Aún más cuando actúan como reacción.

El dadaísmo ya se había interesado enormemente por este contexto, Arp leyó con fruición a Böhme, mientras que Hugo Ball quería una alquimia de letras y palabras, según refirió en su diario de aquellos años, mientras estudiaba el Pseudo Dionisio. En los experimentos poéticos dadaístas intentó experimentar con ese propósito poético-alquimista rimbaudiano¹²⁶¹ de una forma muy singular, llevar mucho más allá aquello que ya había alumbrado Rimbaud, en este caso vaciando los sonidos de los conceptos, como salmodias que depuran las ideas hasta quedar únicamente lo fonético. Algunos de los fundadores del surrealismo surgieron de esa cantera, por lo que resulta lógico que compartieran rasgos de su manera de sentir el mundo. Por ejemplo en Ernst, quien no solo hizo un uso directo de símbolos alquímicos en su obra; además ofreció una similitud conceptual en las analogías con la creación artística¹²⁶².

El bagaje ocultista es una de las recurrencias en el *Segundo Manifiesto Surrealista*, en donde Breton esbozaba analogías entre los objetivos de los alquimistas y de los surrealistas. En este, como ya indicamos en el capítulo dedicado a la imaginación, Breton subrayó la semejanza entre arte surrealista y alquimia, ya que ambos artistas cabalgarían a lomos de la imaginación, en una liberación de la mente condicionada por siglos de domesticación racionalista; en ese manifiesto, André Breton exclamará si el imaginario

¹²⁵⁸ Aunque muchas veces no sea notorio en el cuadro o fresco. Szulakowska, 2011, p. 12.

¹²⁵⁹ Lennep, 1978 [1966], p. 257.

¹²⁶⁰ Pasi, 2010, p. 106.

¹²⁶¹ Choucha, 1991, 2015, pp. 47-48; Warlick, 2001, pp. 44-45.

¹²⁶² Warlick, 2001, p. 90.

de los libros de grabados y sus imágenes no será plenamente surrealista¹²⁶³. Algunos fragmentos de *L'art magique* de Breton se dedican a cuestiones alquímicas¹²⁶⁴.

En la siguiente generación de surrealistas, Wilfredo Lam también indagó en la práctica. La conocía tan bien y estaba tan interesado en ella que incluso llegó a abrir una biblioteca especializada en libros académicos a propósito de ella¹²⁶⁵. Justamente lo que más le atraía era el lenguaje visual hecho de símbolos, que estimulaban su imaginación.

Por seguir con otro de los artistas a los que se ha retornado en varias ocasiones en la tesis, Sigmar Polke ha sido uno de los artistas de las últimas décadas que más se ha referido al universo hermético, alquimia incluida. Citó a la Gran Obra tanto de manera simbólica, como conceptual o incluso material, como en su serie de imágenes de pepitas de oro captadas por un microscopio, del año 1990, o cuatro objetos de alfarería asiática, también de ese material, fundidos en el año 83, obras con un sentido de la sustancia plástica que entronca por completo con la alquimia. Uno de los motivos recurrentes de Sigmar Polke es el de «una cosa material o virtual que está y no se ve pero que de repente se descubre»¹²⁶⁶.

Para constatar el peso de lo alquímico, el artista tituló un mural para la instalación de Alemania de la Bienal de Venecia del 86 como *Athamor*, el horno de la transmutación del artista, una de sus instalaciones más rotundamente insertas en este campo conceptual, situada en el pabellón alemán de la Bienal de Venecia del año 86, de complejo y

¹²⁶³ Breton, 2002, p. 151 ; John F. Moffit, «Prólogo», en Sebastián, 1989, p. XXIV; Warlick, 2001, p. 32; Lepetit, 2014 [2012], pp. 221-222; Choucha, 1991, 2015, pp. 66-67.

Ello desmiente cierto punto de vista según el cual Breton se interesaría por lo esotérico sobre todo a partir de los 40. Sin embargo, su atracción no apareció de repente —las sesiones de escritura automática y de sonambulismo-espiritismo están ya al inicio de la corriente, tan temprano como el 25 de septiembre del 22. Breton estuvo siempre interesado pero por solo algunos de los aspectos (Bauduin, 2014, pp. 35 y 155-156) y en buena medida su conocimiento se debió a fuentes secundarias.

Esta misma investigadora intenta ubicar el interés de Breton en un punto medio: pese a la carga esotérica de sus textos, ello no debería implicar una lectura unidireccional que explicara a Breton enteramente a partir de su inclinación hacia el ocultismo, por lo que Bauduin recomienda evitar tanto el menosprecio de ese bagaje, como igualmente exagerarlo: Bauduin, 2014, pp. 11-12.

Otro surrealista, Dalí, utilizó las analogías con la práctica; el artista ampurdanés consideraba su vida como una obra alquímica; también se incluía en el linaje de Ramon Llull¹²⁶³ —aunque habría sido más apropiado hablar del Pseudo Llull.

¹²⁶⁴ Por ejemplo, Breton, 1991 [1957], pp. 165-168.

¹²⁶⁵ Lepetit, 2014 [2012], p. 229. Otro autor más o menos coetáneo, el artista y ocultista Ernest Gengenbach, en su *Adieu à Satan*, escribió lo siguiente referido al movimiento artístico: «*It involves rediscovering the secret of the Great Work, of proceeding to the alchemical re-creation of Man and the Universe*»: Lepetit, 2014 [2012], p. 29. Traducción propia: «Involucra el redescubrimiento del secreto de la Gran Obra, el proceso de la recreación alquímica del Hombre y del Universo». Un Gengenbach que intentó una insólita unión de surrealismo, demonismo y jesuitismo, que fue finalmente la tendencia que triunfó, tras la que renegó de su pasado surrealista, al que criticó en obras con un fondo más o menos autobiográfico como *Adieu a Satan* (1952).

¹²⁶⁶ Moure, 2005, p. 205.

sofisticado efecto. Pintó con pigmentos de cloruro de cobalto grandes murales que reaccionaban a la luz y la humedad mostrando efectos y graduaciones diferentes dependiendo del tiempo y de la cantidad de público. Además, cuando la prensa entró en el horno del alquimista (atanor) el día de la inauguración recibió un baño de confeti dorado.

La ironía transformadora de Polke no pretende denunciar las injusticias del presente, en el papel del intelectual desde la Ilustración, sino transmutar la realidad, coger sus partes y recombinarlas, a partir de una relación fluida, intuitiva, con la materia pictórica basada en la teoría del caos y de la semejanza. La estética de Polke contiene una patente cualidad emancipadora, es cierto, pero no solo en sentido político sino también hacia el sistema epistemológico de la modernidad:

transgredir y superar todos los condicionamientos epistemológicos y estéticos construidos y enquistados por la modernidad ilustrada desde el siglo XVIII en adelante (...) La alquimia pictórica de Polke, cuya factura reúne de hecho el concepto estético de *interacción* vigente hoy con el medieval de la *semejanza formal*, no se reduce como ejercicio libertario que es, a la contestación típica de la vanguardia moderna, sino que abarca a la Ilustración desde sus ya lejanos inicios y a sus perversiones dominadoras intrínsecas.¹²⁶⁷

Polke entendía que la desesperanza en la sociedad occidental era el estado de *nigredo* alquímico, una oscuridad previa a la purificación, la negra noche antes del alba, momento de la concienciación y el consiguiente cambio —político, por ejemplo¹²⁶⁸. Además, propone Szulakowska que el artista alemán, igual que su compañero de generación Beuys, aprovechó los registros de la alquimia para redimirse en cuanto a su conciencia nacional —tenía que ser muy difícil ser alemán en los años cincuenta o sesenta—, para recuperar poder, comprender las grandes atrocidades que había sufrido el mundo en las décadas precedentes y sanar la herida moral en la medida de lo posible. Las alegorías de la alquimia le sirvieron para mantener distancias respecto a una historia terrible, para con ello empezar a digerirla¹²⁶⁹. Las prácticas artísticas de Sigmar Polke o de Joseph Beuys porfiaban por una purificación de las heridas existentes en la Alemania posterior a la II Guerra Mundial. Pensó sus trabajos como acciones rituales cuyo objetivo consistía en redimir esa trágica historia¹²⁷⁰.

¹²⁶⁷ Moure, 2005, 307.

¹²⁶⁸ Szulakowska, 2011, p. 77.

¹²⁶⁹ Szulakowska, 2011, p. 69.

¹²⁷⁰ Szulakowska, 2011, p. 67.

Como final de este apartado, conviene de nuevo recurrir al surrealismo, con una artista de ese vivero artístico, tan fecundo en sus analogías con la ciencia de Hermes; el horizonte cultural alquímico resulta imprescindible para comprender a Leonora Carrington.



Leonora Carrington, *The House Opposite*, 1945

The House Opposite es una de sus obras en la que se vislumbra un trasfondo alquímico, con una casa que metaforiza los procesos de transmutación que se efectúan en cada ser humano, vasija en la que se produce la Gran Obra. Carrington presenta el conjunto según la iconografía del altar medieval cristiano, que cede sus formas al estilo de Carrington; según refiere Aberth, le gustaba mucho el estilo sienés de Sassetta, Francesco di Giorgio o Giovanni di Paolo: «that lent an aura of solemnity and sanctity to the ordinary kitchen table and also facilitated the incorporation of compositional conventions gleaned from her fascination with trecento»¹²⁷¹.

En general rompe con los postulados de la pintura que se derivó del Renacimiento, la verosimilitud de lo visual, la perspectiva aérea, la unidad de tema, la progresiva incorporación del naturalismo en la representación de los cuerpos y del espacio. En lugar de seguir con la estética del Renacimiento o el barroco, la artista prefirió inspirarse en la estética medieval, con una corporalidad que rompe con cualquier atisbo naturalista, la combinación de múltiples puntos de vista, o la simultaneidad de escenas que remite a la tradición de los sarcófagos de la Antigüedad o los altares de la Edad Media.

En una de las escenas de *The House Opposite*, en el extremo diestro para quien contempla la obra, Leonora Carrington colocó un ser astral de cuya cabeza surge un tubo que va a parar a una niña que duerme; el peculiar ser sana a la niña, como se deduce por

¹²⁷¹ Aberth, 2004, p. 68. Traducción propia: «que prestó un aura de solemnidad y santidad a la ordinaria mesa de cocina y también facilitó la incorporación de convenciones de composición espigadas de su fascinación con el *trecento*». Sobre su gusto por el gótico sienés: *Ibid.*, p. 19.

la escena contigua, más allá de la pared, sueño dentro del sueño; se ve a la misma niña sentada en la cama; contempla los trabajos de una diosa del bosque, lo que, consiguientemente, suscitará un resultado benéfico en la durmiente, sanada por el ser onírico feérico.

El nexo de este breve apartado ha sido las frecuentes analogías entre arte y alquimia; pero otra práctica que ha merecido muchas analogías con la química sagrada ha sido la cocina. No sólo se compara a la alquimia con el arte. Existen de la misma manera similitudes entre la Gran Obra y el arte de la elaboración de alimentos¹²⁷². En *The House Opposite* este triángulo de referencias queda expuesto. La pintora surrealista establecía la ya comentada analogía entre pintar —con su técnica de temple al huevo— y la transmutación alquímica, producida en el vaso de operaciones en forma ovoide, según se verá en el último subapartado.

Chadwick comenta sobre la comparación entre ellas:

*She has related alchemical processes to those of both painting and cooking, carefully selecting a metaphor that unites the traditional woman's occupation as nourisher of the species with that of the magical transformation of form and colour that takes place in the artist's creative process, nourishing the spirit*¹²⁷³.

Carrington muestra la cocina como un espacio fundamental en el que se produce la transformación de la materia en elementos nutritivos para los habitantes de la casa. La obra intenta remitir a la iconografía sagrada, pero traslada a la cocina el espacio de lo sacro¹²⁷⁴.

La pintura contiene una lectura en clave feminista apuntada por algunas de las estudiosas; constituye uno de los pocos lugares en el que la mujer podía mandar en la cultura de la época; ese espacio, en la lectura alquímica de la artista, pertenece a la mujer; de hecho, no aparece ni un solo hombre. Carrington invierte la estima de espacios; si la

¹²⁷² Meakin, 1995, p. 135.

¹²⁷³ Recogido en Aberth, 2004, pp. 68-69. Traducción propia: «Ella ha explicado procesos alquímicos en ambos, pintando y cocinando, metáfora cuidadosamente escogida que une la tradicional ocupación de la mujer como quien nutre a la especie con aquella de la transformación mágica de la forma y del color que tiene lugar en el proceso creativo del artista, alimentando al espíritu». Insiste en ello en: Chadwick, 1994, p. 25.

¹²⁷⁴ Aunque se ha escogido como primera lectura trazar las similitudes con la búsqueda alquímica y de este con la pintura al preparar los colores, eso no agota otras posibles analogías contenidas en el cuadro. La gran obra como el cocinar, en el que la habilidad de la persona que cocina marca la diferencia entre el desastre culinario y un plato exquisito y sustancioso o una destilación no venenosa.

cocina se considera habitualmente como lugar de opresión femenina, para ella pasa a ser zona de contestación y de poder¹²⁷⁵.

Carrington concebía la cocina como un laboratorio alquímico de transformación de los alimentos. De hecho, en muchos de sus trabajos muestra el espacio doméstico como el lugar de la magia, iguala la alquimia con la pintura o con la investigación culinaria¹²⁷⁶. La cocina como espacio alquímico queda reflejada en la obra, con las tres macbethianas hechiceras que cocinan en una gran olla, según la iconografía clásica de la brujería. Con todo, en general los elementos que aparecen no son los tradicionales vinculados a la alquimia, ya que «*Carrington rarely used any traditional alchemical symbols, preferring to formulate her own signs from the contents of her life-history. (...) Carrington's approach to the occultist tradition was unique*»¹²⁷⁷.

En la pintura se adivina la huella del pensamiento de Jung, con cada una de las fases del proceso de individuación reflejado en las figuras, ordenado el cuadro como una secuencia compuesta de varias escenas cuyo fin es la construcción de la personalidad femenina —la propia artista. La casa de *The House Opposite* es la mente pero también el cuerpo de una mujer, quizá la propia artista, y a su vez representación del mundo, según la idea del micro y del macrocosmos; el símbolo de la casa como la personalidad —mundo ha sido uno de los más utilizados durante la historia del arte¹²⁷⁸.

7.3 Dos estudios de caso. 7.3.1 ¿Dónde ha ido la belleza? *Sacrificio*, de Andrei Tarkovski.

A continuación se proponen dos estudios de caso muy diferentes para explorar posibles formas de relacionar el arte con el universo alquímico: en primer caso, una película de Andrei Tarkovski, cuyo peso de la Gran Obra no viene por un uso directo de esas fuentes sino como consecuencia del interés y del conocimiento de la espiritualidad por parte del artista; en el segundo apartado la manera de encararlo será muy diferente, partiendo de un símbolo que aparece con frecuencia en la gramática de la Gran Obra, se comentará

¹²⁷⁵ Aberth, 2004, p. 9.

¹²⁷⁶ Aberth, 2004, p. 64.

¹²⁷⁷ Szulakowska, 2011, p. 95. Traducción propia: «Carrington raramente empleaba un símbolo alquímico tradicional; prefería formular sus propios signos, extraídos de su historia vital [...] El planteamiento de Carrington respecto a la tradición ocultista fue único».

¹²⁷⁸ Por ejemplo, se puede constatar en Warburg, según el cual la casa simbolizaba el macrocosmos en la cosmología de los indios americanos: Warburg, 2008 [1923], p. 13.

algunos de sus significados en ese universo, y se lo mostrará en obras de claro peso alquímico.

Así pues, se comenzará por una película de Andrei Tarkovski, *Sacrificio*, ya incorporada al discurso al mostrar el matrimonio sagrado alquímico como motivo iconográfico no dual. El filme del cineasta ruso servirá para entender el sustrato de la práctica, su corazón, la cosmovisión que la alienta y en la que adquiere sentido. No han quedado constancia —hasta donde se me alcanza— de que el director supiera de la Gran Obra en ella misma, pero sí hay múltiples pruebas de su indudable interés por la filosofía oculta, la mística cristiana, el yoga, etc., pruebas diseminadas por sus escritos, diarios, así como en sus obras. Para nuestro propósito en la tesis, nos interesaremos en los aspectos de relato antes que en los puramente audiovisuales, aunque *Sacrificio* sea un prodigio no solo en la ordenación diegética y en su profundidad conceptual sino también en su riqueza de lo sensible.

Como el título indica, la película supone una reflexión sobre esa idea que se encuentra en el núcleo del pensamiento mágico en sus muchas variantes, tanto de la cosmoteosofía, del chamanismo o también del cristianismo en sus muchas variantes; el misterio central de la religión cristiana de hecho radica en la entrega de la energía divina pero también humana en beneficio colectivo.

La [película ya empieza](#) significativamente con un fragmento de *La pasión según san Mateo*, de Bach, como banda sonora y un plano inicialmente fijo sobre la *Adoración de los reyes magos* de Leonardo, en la que un rey anciano obsequia con una copa al niño. Se trata obviamente del gran motivo cultural sobre la idea del sacrificio en un entorno cristiano en dos de sus grandes monumentos artísticos. En ese demorado pero revelador inicio de la película el espectador entiende que el metraje siguiente versará sobre ese tema.

Tras el plano con la *Adoración de los reyes magos* se pasa a un [plano de una marina escandinava](#); significativamente, los dos árboles en el eje vertical de la adoración pasan a la plantación de uno en la «realidad» de la narración cinematográfica. Un hombre maduro, casi anciano, Alexander, lo planta ayudado por su hijo. Un árbol que ocupará el último plano del filme. ¿El árbol alquímico? Se trata de uno de los grandes motivos de la ciencia de Hermes, ya sea en idea como gráficamente¹²⁷⁹.

El problema reflejado en la trama es tanto personal como social, la idea de la correspondencia entre el micro y el macrocosmos; en el plano colectivo, el protagonista

¹²⁷⁹ Algunos enlaces con imágenes para ilustrarlo: S. Trismosín, [Splendor Solis](#), XVI. Anónimo, [Speculum Veritatis](#), s. XV. J. D. Mylius, [Philosophia reformata](#), 1622. J. D. Mylius, [Anatomia auri](#), 1628.

discursea que la civilización progresa técnicamente, pero esa mejora la pone al servicio del mal. La innecesaria civilización supone una pérdida de espíritu y una carencia de armonía. Mientras Alexander lo desgrana, se ven planos bellísimos de una arboleda, con la hierba y las hojas agitadas por un viento bien audible, sonido que sirve de contrapunto a la disquisición melancólica. Al mismo tiempo, Alexander sufre una crisis personal, el patente fracaso de su matrimonio; desorientado, confiesa entender a Hamlet.

La película expone diversas visiones —si es que no toda su trama lo es—, como la primera visión, tenida por el protagonista cuando se ve sorprendido por su hijo pequeño, lo empuja sin percatarse, y el niño cae entre la hierba, por lo que le sale un poco de sangre por la nariz. Entonces Alexander se desvanece; [tiene una visión](#) de un mundo en ruinas, con los utensilios de la civilización estropeados y el agua que disuelve dicho mundo. El planteamiento estético del director ruso tiende claramente hacia una teoría del arte visionaria.

La *dissolutio* alquímica eliminará la decrepitud del mundo con agua y sangre. La transmutación empieza con dicha *dissolutio*, sumergir las cosas en el agua para que las disgregue. Para transmutar hay que disolver, una de las dos acciones reflejadas en el lema alquímico de *solve et coagula*. De hecho, ya ha aparecido en forma de agua de mar, que se ha escuchado durante toda la primera secuencia, al estar ambientada en la costa. La alquimia opera y se justifica según los cuatro elementos de la filosofía presocrática — tierra, agua, fuego, aire— que también son cuatro propiedades: caliente, frío, seco y húmedo. Y pocos cineastas le han prestado la atención a los cuatro elementos prestada por el cineasta. En palabras de Robinson: «*No other filmmaker uses rain, water, fire or flight in the same, idiosyncratic, hypnotic and profound way as Andrei Tarkovsky...*»¹²⁸⁰. Esa fase de final cósmico y personal de la materia es el de la *nigredo*, unas tinieblas del alma que sumen en la melancolía. Para superar el miedo, la tristeza, la melancolía, la desconfianza, antes hay que experimentarlos, disolverse en ellos. Solo a partir de ella puede transmutarse lo viejo y aparecer lo nuevo.

En esa primera secuencia ya interviene Otto, el cartero. Este personaje es particularmente interesante, ya que cumple el rol de Hermes en la obra: traslada los mensajes de la gnosis o conocimiento sagrado a los personajes, primero en una reflexión sobre el [eterno retorno](#), luego [explicándoles que recopila casos](#) en los que se ha manifestado el misterio cósmico, como el de la madre en cuya fotografía aparece su hijo

¹²⁸⁰ Robinson, 2006, p. 155. Traducción propia: «Ningún otro cineasta utiliza la lluvia, el agua, el fuego o el vuelo en la misma, idiosincrática, hipnótica y profunda manera que Andrei Tarkovski».

muerto muchos años atrás, precisamente en una guerra mundial. Capanna también apunta la naturaleza de mensajero de Otto¹²⁸¹. Más adelante, Otto el cartero le explicará a Alexander que conoce un método para revertir esa fase de muerte cósmica. Otto desempeña el rol de Hermes psicopompos, o cuanto menos de Hermes como guardián de la gnosis, el conocimiento de lo sagrado trascendente y misterioso.

De hecho, como aplicación anecdótica del sistema por correspondencias, los ocho personajes principales y prácticamente únicos del filme resultan equivalentes a los siete principales de la alquimia y de la astrología clásica, más el andrógino o piedra filosofal resultante, sin duda encarnado por el hijo. Los ocho personajes se reúnen para agasajar a Alexander, que cumple años. Aunque los roles mudan durante el filme —una ambigüedad y mutación de signo también paradigmática de la proteica Gran Obra—, en general cada uno de los personajes puede relacionarse con un dios griego, según la identificación en la cosmología clásica con los siete astros y planetas principales, el Sol, la Luna, Júpiter, Mercurio, Venus, Marte y Saturno.

Justo entonces, en un encuentro que desenmascara los problemas vitales de la mayoría de ellos, se hace notar la crisis de ese universo. Se hace notar la crisis de ese mundo. El espíritu sopla, todo tiembla, lo [volátil aéreo hace notar su presencia](#) en esos dragones contemporáneos llamados aviones, y la crisis en lo macrocósmico estalla con virulencia máxima: una guerra mundial. ¿Existe una manera más extrema de mostrarlo en nuestra cultura? ¿Quién de vosotros ha hecho esto?, [recita Alexander el *Macbeth*](#) de Shakespeare. A lo que Alexander se contesta, variando sobre el dramaturgo, que han sido los señores: en una cosmovisión mágica, ellos serían los siete planetas rectores principales, grandes gobernantes cósmicos, los arcontes en el gnosticismo de la Tardo Antigüedad.

El temor a la destrucción colectiva sume a los personajes de la película en un horror manifestado de diversas maneras. Alexander se sumirá en un sueño de aniquilación, de muerte pero también de resurrección: [camina por un barro](#) en el que se hunde hasta los tobillos, tierra y agua se mezclan, agua que disuelve pero que igualmente otorga nueva vida a la tierra; el barro está lleno de monedas de oro que, madrugadoras, anuncian al sol del mediodía que llegará; la *nigredo* empieza a ser sustituida por la albedo, la nieve que, significativamente, cubre el paisaje. Además, el personaje reza y suplica un cambio en ese ambiente apocalíptico. Si así sucede, él renunciará a todo, a la relación con su hijo, a familia y amigos, a los frutos de su trabajo en la casa y el resto de las riquezas.

¹²⁸¹ Capanna, 2003, p. 250.

Todo es significativo en la película, un dominio del símbolo poético perfecto de un cineasta en su madurez máxima. Tras ese sueño, la primavera empieza a apuntar. El mensajero hermético Otto llega con un mensaje: todavía se puede revertir la muerte cósmica, aún hay una esperanza de regeneración; la clave la tiene la criada de la casa, María. Otto le aconseja acostarse con ella. Bajo la lógica del pensamiento mágico que ocupa *Sacrificio*, tiene mucho sentido: la unión dará nueva energía e iniciará un nuevo ciclo; ahora bien, desde la lógica causal de la razón constituye una locura, no es sensata, como se ríe Alexander. Sin embargo, finalmente decide ir. La *coniunctio* renovará el cosmos y permitirá que el nuevo rey disponga de flamante energía.

La casa de María — una iglesia abandonada, por cierto—, forma parte de uno de los motivos predilectos del léxico tarkovskiano, como en *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979) o en *Nostalgia* (*Nostalghia*, Andrei Tarkovski, 1983); el espacio de la transmutación siempre ocurre en una casa que amenaza ruina, la pintura desconchada, aunque en este caso está mejor que la habitación de los deseos de *Stalker* o que la casa de Domenico en *Nostalgia*. María casi no tiene posesiones, es cierto, pero el espacio está limpio, ordenado, las paredes bien encaladas y con una mano de pintura, al menos las del interior, no así la fachada.

La criada se niega inicialmente. En un diálogo revelador, Alexander se pregunta [dónde ha ido a esconderse la desaparecida belleza](#). Esa sería la pregunta que inicia el proceso, o la que se formula la materia prima una vez está en plena y amarga fase negra. Alexander consigue convencerla gracias a la confesión de la melancolía que siente, del dolor por esa disolución cósmica, así como al amenazar con su suicidio¹²⁸². Puede empezar [la hierogamia, el matrimonio sagrado](#) entre el azufre rojo y el mercurio blanco.

Cuando empieza la *coniunctio* entre María, madre del nuevo mundo, y Alexander, el viejo rey cansado, se vuelve a oír el viento que sopla, cristal y campanillas que titilan, dragones alados que cruzan el aire con sus escamas de metal. Entonces llega el amor metafísico con una escena de dos cuerpos que levitan abrazados. La levitación enfatiza el aspecto metafísico de esa *coniunctio*. Con ello, vuelve a hacerse presente lo que Kona denomina la tendencia de Tarkovski a revelar el infinito al mostrar lo finito¹²⁸³. Las imágenes del matrimonio sagrado aluden a la necesaria combinación de fuerzas opuestas,

¹²⁸² El matrimonio sagrado con la pareja volando constituye uno de los motivos predilectos en el corpus simbólico del cineasta ruso, ya que, además de en *Sacrificio*, aparece en *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972), en *Espejo* (*Zerkalo*, Andrei Tarkovski, 1974). El motivo del cuerpo levitante en Tarkovski: [Solaris](#) o en [Espejo](#) (la música no se corresponde). Amor y levitación en [Sacrificio](#).

¹²⁸³ Kona, 2010, sin número de página, [enlace directo](#).

exigida por cualquier proceso de creación, aún más si se trata de las formas supremas o arquetípicas; en el no dualismo alquímico el azufre y el mercurio de la pareja se unen para el proceso de la química mítica.

Entonces hay un cambio de escena. Se retorna a una visión sobrenatural. Se trata del [mismo plano de la primera visión](#), más o menos, edificio abandonado, lleno de basura y de cachivaches estropeados, un coche sin dueño, las puertas abiertas. Pero en esta ocasión, al contrario que en la primera, irrumpen decenas de personas que corren, la vida que regresa mientras copos de nieve o de ceniza, en cualquier caso blanca, se posan sobre las cosas, no en el sentido que dio James Joyce a la nieve en su «Los muertos», sino espacio de pureza, típico del lenguaje del cineasta.

La siguiente secuencia constituye un prodigio mítico de construcción cinematográfica. Al despertar, el protagonista siente que tiene que acabar el ritual para revertir definitivamente lo acontecido. El espectador todavía no ha visto la *rubedo*, la materia todavía no se ha llevado al rojo purificador y revitalizador. En *Sacrificio* se ha mantenido una especial atención al elemento tierra y agua, mientras que el viento ha aparecido con fuerza en momentos especiales, algunos de los cuales ya se han señalado; sin embargo, el fuego no se ha manifestado aún más que de manera metafórica, en los problemas con la luz, o solo en dosis homeopáticas, al fumar alguno de los personajes; su lugar se reserva para la culminación apoteósica de la trama, cuando Alexander, inmerso en un ritual, [quema su casa](#), el microcosmos, en una versión simbólica de su propio final; la hace arder para con ello acabar con lo viejo, transmitir mágicamente la energía a la naturaleza perfecta de su hijo, el *puer* divino, los jóvenes brotes del árbol cósmico.

Para subrayar que lo que está haciendo forma parte de un ritual, al menos para él, Alexander se viste con una túnica o kimono negro, en el que el diagrama de la polaridad perfecta, el *yin-yang* no dualista, está cosido a la espalda. El antiguo actor abandona la escena —acaba en una ambulancia que tanto puede llevarlo al manicomio como a un hospital—, con una destrucción de [seis minutos sin cortes en el plano](#) de lo que tardó décadas en construir y que tanto ama. Shiva Nataraja baila en su círculo de fuego cósmico, en ese plano prodigioso de una única toma¹²⁸⁴. El hecho de que Alexander queme la casa hace todavía más pertinente la interpretación en clave alquímica, por involuntaria que fuera para el cineasta, dado el peso que tiene el fuego en la práctica, sea metafórico, sea literal.

¹²⁸⁴ Minnis, 2011, pp. 422-423.

Cuando cambia de plano, vemos al hijo que, ajeno al drama, [descansa bajo el árbol con el injerto](#) del comienzo —nueva referencia a la vida que brota y al eterno retorno— con el que comenzó *Sacrificio*. Todas las referencias simbólicas de la obra están pensadas al milímetro, como ya se dijo, y todas se relacionan unas con otras. Para que la obra alquímica se complete, el final ha de unirse con el principio, según la célebre figura del [ouroboros](#) o serpiente-dragón que se muerde la cola. El nuevo rey ha permanecido casi todo el metraje desde que estalla el conflicto cósmico en su cama de niño, en el atañor; al dormir en la cama infantil o hervir en el horno se ha ido dorando hasta alcanzar el estado máximo de Naturaleza Perfecta.

Con ese final se revela el punto de vista de Tarkovski. Podríamos dudar sobre él; la película probaría su conocimiento de la tradición espiritual occidental, pero podría tratarse de una cosmovisión que hubiese enloquecido a Alexander hasta impulsarle a cometer ese sinsentido de la pira. *Sacrificio* acepta ser comprendida de esa manera como proceso hacia la demencia. Desde el punto de vista racional, de la cosmovisión mayoritaria en el mundo contemporáneo, lo que ha sucedido ha sido terrible, pero desde el criterio alquímico, desde el punto de vista del niño —también del mito—, no se entiende de tal manera. Cada ser humano tiene una responsabilidad hacia la vida¹²⁸⁵, y recibe nueva energía con el sacrificio personal. El niño-rey recibirá el regalo del padre: la belleza del paisaje y su participación místico con el entorno y la acción permiten contemplar dicha solución, el niño forma parte del flujo indestructible, inagotable e ilimitado de la vida en su proceso de autocomprensión.

Ese plano final, con el hijo-rey triunfante, igualmente inscrito en la tradición del significado mítico de la renovación cósmica, con un niño-héroe andrógino tras la locura y la muerte simbólica, deja entender que la consecuencia del matrimonio sagrado —no necesariamente el vínculo convencional marcado por la legislación—, junto a convertir la casa en una hoguera gigante, revierte en el pequeño, y que lo hace de una manera positiva, mediante el símbolo del árbol que vuelve a enraizar y a florecer, símbolo para el director de la fe¹²⁸⁶. Nueva energía reverdece el cosmos.

Un viejo libro alquímico del siglo XV da fe de la importancia que el léxico alquímico otorga al árbol. Como [ilustra una imagen](#) del *Lapis et sua operatione*, aunque puedan aducirse muchos otros ejemplos del código de la Gran Obra, de la unión del matrimonio

¹²⁸⁵ Kona, 2010, sin número de página, [enlace directo](#).

¹²⁸⁶ Tarkovski, 1991 [1986], p. 246.

sagrado surge el hijo filosófico, andrógino con la Naturaleza Perfecta, ser que trasciende la dualidad del mundo y que purifica la materia.

Todo ello, además, se muestra en *Sacrificio* con un plano de una belleza asombrosa, desmedida, con el niño bajo el sol, y la tierra, el aire, el mar del océano y el fuego de la luz solar unificados en un plano que se funde, no en negro, sino en una luz cada vez mayor. Por tanto, el relato mostrado no es de enajenación y destrucción sino de resurrección tras la aparente muerte, solo que se expresa de forma sutil, mediante elocuentes símbolos de complejidad formidable. Una ambigüedad buscada por Tarkovski; según sus propias palabras: «hay varias lecturas, lecturas diferentes, y ésta era mi intención: no quiero imponer a nadie una solución determinada, aunque por supuesto tengo mis propias ideas»¹²⁸⁷. Generoso también en ello, el cineasta dejó que cada espectador pudiera tomar una decisión sobre lo visto sin obligarle a aceptar la del director, con una ambivalencia de sentidos sobre lo que se ha visto, como ya señalara Capanna¹²⁸⁸.

Entre tales interpretaciones, es posible, argumentable, tan pertinente que se acomoda a la perfección, la lectura de *Sacrificio* en clave alquímica que se ha propuesto en este artículo. Antes de cerrarlo, se hace imprescindible volver a recordar que este ejercicio hermenéutico no se ha planteado como imposible interpretación definitiva sobre la obra, la última y definitiva palabra sobre ella, y que ni siquiera ha pretendido afirmar que Tarkovski empleara estas referencias de manera consciente, dado que no tenemos pruebas historiográficas que lo atestigüen. Lo que se ha intentado es ofrecer una interpretación en la que se ha acercado el código simbólico del corpus alquímico con la obra cinematográfica, para demostrar, esperamos que eso sí, que ambos comparten ideas fundamentales. Tal ha sido el objetivo de la presente reflexión.

7.3 Dos estudios de caso. 7.3.2 El huevo y el cero: de la nada al infinito.

En los mares fósiles donde mi doble se extravía y roza el
silencio, veo palpitar el huevo extraño, donde giran universos
de noche¹²⁸⁹.

¹²⁸⁷ Tarkovski, 1991 [1986], p. 245.

¹²⁸⁸ Capanna, 2003, p. 253.

¹²⁸⁹ Cattiaux, 1998, p. 166.

Para cerrar tanto el capítulo como el anexo, se estudiará el uso del huevo en los grabados, su representación en el lenguaje simbólico de la ciencia hermética y algunas de las razones sobre esa presencia.

En el siguiente apartado relacionaremos dos hechos que aparentemente están desconectados entre ellos: según parece, una forma de expresar a Dios en las culturas musulmanas es utilizando el huevo como símbolo¹²⁹⁰; además, en el sistema numérico europeo, la idea del cero fue cogida en préstamo igualmente de las culturas mahometanas. No obstante, es muy probable que esa lectura simbólica fuera asimismo una adaptación árabe de las ricas metafísica y matemática de la India.

Aparentemente, el cero carece de valor matemático, pero para mostrar que la cuestión es más compleja, no hace falta más que pensar en qué sucede si se le coloca un uno a su izquierda. Es decir, se puede colocar una hilera continua de ceros, que no tendrán ningún valor, pero en cuanto se coloca un número a su izquierda, el valor pasa a ser astronómico. Lo que ello sugiere es que el cero posee una potencia latente, no es meramente «nada».

En las metafísicas y mitologías sobre lo cósmico de raíz india el cero y el huevo tienen un papel central: Brahman, aquello latente divino, puede ser parcialmente explicado a partir del cero, que engloba en potencia a todo, como un huevo puede devenir una gallina, aunque no esté manifestada por el momento. La forma de adoración del dios Shiva, el *Shiva lingam*, se aproxima mucho a una figura con esa forma, e incluso en muchos casos lo es de manera directa; el *lingam* fálico y el *yoni* en forma de vulva se asocian con la energía creativa universal, la fuerza que todo lo transforma, energía extremadamente poderosa¹²⁹¹; el principio cósmico «masculino» y el «femenino» hacen una hierogamia para la generación universal.

Además, en la cosmogonía más común en el hinduismo, de la *prakriti* de la sustancia primordial indiferenciada, Uno sin segundo, se forma el Hiranyagarbha, «*collective aggregate of all individual souls*»¹²⁹², el huevo de oro del que sale el mundo manifestado¹²⁹³. El Dios de la Creación, Prajâpati, Señor de las criaturas, surge de allí en los orígenes cosmogónicos para realizar su cometido, ciclo tras ciclo de tiempo¹²⁹⁴.

¹²⁹⁰ Danton, 2000 [1996], p. 216.

¹²⁹¹ Casey, Jane, Parmeshwar Ahuja, Naman, Weldon, David, 2003, p. 23. Aunque, a decir verdad, esta lectura fálica del lingam provoca consternación en sus fieles: Eck, 2015 [1981], p. 78.

¹²⁹² Jung, 2002 [1956], p. 203 Traducción en el mismo libro: «agregado colectivo de todas las almas individuales».

¹²⁹³ Burckhardt, 1994 [1960], p. 151 y 155.

¹²⁹⁴ Recogido en Eliade, 1999 [1955], p. 85.

Otra cultura muy relacionada con las de la India, la tibetana, también incide en las metáforas sobre elementos de ontología cósmica o metafísica mediante un huevo. En uno de sus mitos se explica «que del vacío primordial emanó una luz azul que produjo un huevo, del cual se formó el universo. Otro relata que la luz blanca dio nacimiento a un huevo, del cual salió el hombre primordial»¹²⁹⁵. En un texto budista, el *Sutta vibhanga*, el Buddha metaforiza la situación de los que viven en la ignorancia ontológica: ellos viven como reclusos en un huevo. El Buddha ha roto la cáscara por ellos¹²⁹⁶. La superación de la ilusión del *Samsara*, la rueda de las existencias, se simboliza de esa manera.

Pero es que, más allá de su sentido mitológico o espiritual, el huevo y el cero también fecundan las reflexiones metafísicas e incluso matemáticas de la India. La idea de *shunya* resulta fundamental para la ontología tanto hinduista como budista, vacío no equivalente a la nada. Existe un sustrato previo a la manifestación, Brahman, que servirá para que todo lo manifestado surja, ocupe un espacio, se realice¹²⁹⁷. *Shunya* y el cero sirvieron tanto para sus propias meditaciones cosmológicas, pero también para su sistema numérico, incluso en el vocablo árabe *sifr*, que equivalía en esa lengua a *Shunya*, vacío, y de ahí fue romanizado y pasó a voces europeas¹²⁹⁸. El cero es la cifra definitiva en la que están de manera latente todas las cifras, pero sin estar de manera manifiesta ninguna de ellas, una idea muy propia del vedanta de la India y su Brahman.

El historiador de las matemáticas Georges Ifrah relaciona acertadamente el cero con dicho concepto, igual que con *bindu*, el punto, también herramienta para la meditación vedántica. Sin embargo, causa extrañeza que no mencione la idea de Brahman, que junto a la de *shunya* es esencial para comprender la vacuidad en sus variantes budista y vedántica¹²⁹⁹. Para la cultura sánscrita, el punto supremo o *parambindu*:

simboliza el universo entero no manifiesto, y constituye una representación de este antes de su transformación en mundo de las apariencias (...) ese universo increado está dotado de una energía creadora capaz de engendrarlo todo; es pues, con otras palabras, el punto causal cuya naturaleza es, por consiguiente, idéntica a la de la «vacuidad»¹³⁰⁰.

¹²⁹⁵ Eliade, 1984 [1962], p. 51.

¹²⁹⁶ Recogido en Eliade, 1999 [1955], pp. 84-85.

¹²⁹⁷ Ruiz Calderón, 2009, p. 227. El huevo como todo lo que surgirá: Eliade, 1984 [1962], p. 258.

¹²⁹⁸ Ifrah, 2008 [1994], pp. 1358-1363.

¹²⁹⁹ Ifrah, 2008 [1994], p. 1021 y ss.

¹³⁰⁰ Ifrah, 2008 [1994], p. 1021. Punto desde el que se desarrollará el cosmos, *axis mundi* en el centro de los cuatro elementos o de los cuatro puntos cardinales: Jung, 2002 [1956], pp. 52-53.

Además, la numeración sánscrita tenía implicaciones mitológicas o metafísicas que servían para reflexionar a quien lo deseara sobre tales cuestiones, puesto que los números tenían, además de su nombre específico, otros que remitían a ideas o personajes relacionados con la mitología y la metafísica vedántica o también con la budista. Ya hemos referido al cero o *shunya* (vacío)¹³⁰¹, pero también encontramos *agni* (fuego) para el tres, *veda* al cuatro —ya que hay cuatro vedas o escrituras sagradas para el vedanta—, *rasa* o sabor al seis —por seis sabores principales—, o *sarpa* o serpiente al ocho¹³⁰².

Obviamente meditar sobre lo existente a partir del huevo no se redujo a las religiones del subcontinente. En Grecia se menciona en diversos episodios mitológicos, con singulares creaciones de héroes o dioses que nacen de un huevo, con por ejemplo Cástor y Pólux, hijos de los amores de Zeus en forma de cisne y Leda. Con ello probablemente se aludía al nacimiento de la dualidad en el plano físico. La relación entre la cosmogonía y las reflexiones trascendentales aparece igualmente en la imagen hermética de los libros de grabados de alquimia.

Comenzaremos por uno de los más famosos, *La fuga de Atalanta*, publicada en 1618. En él, como en tantos otros libros alquímicos similares, Michael Maier presentó los procesos alquímicos mediante unos emblemas simbólico-alegóricos. Como ya se ha apuntado previamente, los grabados fueron realizados en el taller de Johann Theodor de Bry, aunque hay divergencias respecto a su atribución¹³⁰³.

El libro de grabados ofrece 50 emblemas en el que las imágenes se combinan con los textos para comunicar los saberes alquímicos al mismo tiempo que se velan. El lector debe conocer el código para entender su sentido (de ahí que sean alegóricos: existe una manera de descifrarlos) pero también tienen potencia enigmática y múltiples sentidos como en un símbolo, de manera que pueden inscribirse en cualquiera de las dos modalidades.

En concreto, presentamos el [octavo emblema](#), titulado *Accipe ovum de igneo percute gladio*, toma el huevo y golpéalo con una espada de fuego. De la etapa de *nigredo*, la putrefacción en que cualquier materia se sume en el caos disgregador ha de surgir el

¹³⁰¹ De hecho, todos los números tienen varios nombres en este método. Por ejemplo, el cero puede llamarse igualmente *bindu*, punto, como ya hemos indicado, *akasha* (éter), *kha* (cielo) o el más interesante de todos ellos, Ananta, una serpiente cósmica que ya ha aparecido en la tesis, en el capítulo sobre la imaginación, bajo el nombre de Sessa, y que consituty al mismo tiempo el infinito y el cero (Ifrah, 2008 [1994], p. 1025), dos significados de su nombre que sugieren la unión subterránea de ambos conceptos en las metafísicas védicas.

¹³⁰² Ifrah, 2008 [1994], pp. 930-940.

¹³⁰³ Arola, 2008, p. 33. Sobre la atribución, véase capítulo sobre la lengua por imágenes o el dedicado al dualismo, con las posiciones de Lennep, Godwin y Klossowski de Rola, entre otros.

objeto de la pesquisa alquímica, la Gran Obra, que aparecerá gracias al Fuego Secreto, alegorizado por la espada¹³⁰⁴. Para Lennep, significa que el fuego permite la producción de oro en el vaso, ya que la espada alude al primero, mientras que el huevo simboliza al recipiente. En su opinión, se trata de uno de los grabados más bellos del libro¹³⁰⁵. La muerte de la vida vieja es condición necesaria en cualquier creación; para que la serpiente luzca la nueva piel, antes ha de desprenderse de la vieja. Como ocurre a menudo en los tratados de alquimia, la reflexión no se ciñe únicamente a las supuestas operaciones químicas, sino que tiene implicaciones filosóficas, cosmológicas o metafísicas.

La fuga de Atalanta descuella como un gran salto de calidad y de densidad de significado respecto al tratado medio alquímico. Su código de representación es más refinado —aunque de una manera más epidérmica que naturalista— mientras que la interpretación de los grabados se hace mucho más compleja. El sentido de los dibujos de tratados previos como el *Rosarium Philosophorum* era bastante sencillo una vez se comprendía qué se pretendía comunicar, con un descifrado más directo. En cambio, los símbolos de *La fuga de Atalanta* son más sofisticados, lo que complica la resolución de estos, se velan al tiempo que se eleva la calidad del dibujo, con un sentido que en ocasiones anuncia el absurdo dadaísta o surrealista. La obra derrocha un talento artístico e intelectual notorio; en ella se aúnan imágenes, versos y fugas musicales, simbología y química, episodios mitológicos con episodios de la transformación por el atamor.

Un poco con la misma intención que en ese emblema de *La fuga de Atalanta* aparece un huevo de plástico en la película que ya hemos comentado de *La montaña sagrada*, de Jodorowsky. Allí ponen al protagonista cuando hacen oro de su mierda, para que exude las impurezas hasta madurar y convertirse en piedra filosofal. Eres excremento, pero puede convertirte en oro, le dice el maestro¹³⁰⁶.

La relación entre alquimia y el huevo aparece como metáfora en el clásico teatral isabelino de Ben Jonson, *El alquimista*, ya comentado previamente. En la obra se traza la famosa igualación entre el alquimista con el estafador; la alquimia es un engaño para mentecatos, impulsada por organizaciones criminales que funcionan bien engrasadas para timar a ilusos clientes, ofuscados por sus deseos. Con todo, la mirada es subterráneamente amable con ellos, e incluso los pillos pese a ser medio descubiertos acaban saliéndose

¹³⁰⁴ Klossowski de Rola, 2004, p.102.

¹³⁰⁵ Lennep, 1978 [1966], p. 116.

¹³⁰⁶ Por la misma razón aparece uno en la sexta jornada de *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreuz*, hacia el final del proceso: Valentín Andreade, sin datos, pos. 17607 y ss.

más o menos con la suya, o como mínimo no entre grilletes y condenados a galeras, lo cual ya es mucho.

En ella, el dramaturgo se sirvió del huevo para explicar la teoría hermético-aristotélica de que los minerales crecían en el vientre de la Tierra y su destino era madurar hasta la conversión en oro:

SUTIL: No existe huevo que se asemeje tanto al pollo como los metales entre sí.

CEÑUDO: Eso es imposible. La naturaleza ha dispuesto el huevo para ese fin. Y el huevo es un polluelo *in potentia*.

SUTIL: Lo mismo decimos del plomo y los demás metales, que se tornarían oro con sólo darles tiempo¹³⁰⁷.

Por tanto, los minerales se gestarían en un vientre telúrico en el centro de la Tierra. En palabras de Eliade, «La alquimia no hacía sino acelerar el crecimiento de los metales»¹³⁰⁸, para que, de esa manera lo que tarda millones se transforme en pocos minutos, precipitando el desarrollo de minerales imperfectos a la fase de perfección: la plata y especialmente el oro¹³⁰⁹. El modelo mineral perfecto es el oro en su límite máximo de evolución; el resto de minerales son minerales en versiones inmaduras y que, por tanto, no se han hecho perfectos, pero todos tendrán ese destino final, incluso los de calidad más baja. La piedra filosofal debe pasar por todas las fases antes de mostrar su esplendor como Naturaleza Perfecta. «*The Philosophers' Stone is created from prima materia that passes through the nigredo stage of the lowest earthly strata in order to become purified*»¹³¹⁰.

Generalmente, al menos en un sentido más explícito, en los tratados de alquimia el huevo metaforiza al matraz o frasco donde suceden las modificaciones de la *prima materia*, debido a la similitud formal, a la figura ovalada del vaso de transformación¹³¹¹. Incluso algunos libros de grabados juegan casi únicamente con el dibujo de uno de ellos

¹³⁰⁷ Jonson, 1983 [1612], p.74; sobre el huevo como creación en potencia en la alquimia: Lennep, 1978 [1966], p. 212.

¹³⁰⁸ Eliade, 1990 [1956], p. 49. Según Jung, puede referirse al plomo o a Saturno: Jung, 2002 [1956], p. 54.

¹³⁰⁹ Eliade, 1990 [1956], p. 149 y ss.; Eliade, 1984 [1962], p. 47 y ss.; Haaning, Aksel, «The Philosophical Nature of Early Western Alchemy. The Formative Period. C. 1150-1350», en Wamberg (ed.), 2006, pp. 23-40, p. 30; Lennep, 1978 [1966], pp. 33-34.

¹³¹⁰ Wamberg, Jacob, «A Stone and Yet Not a Stone. Alchemical Themes in North Italian Quattrocento Landscape Imagery», en Wamberg (ed), 2006, pp. 41-82, p. 68. Traducción propia: «La Piedra filosofal se crea de la *prima materia* que pasa a través del estado de *nigredo* del estrato más bajo terrestre para ser purificada».

¹³¹¹ Lennep, 1978 [1966], pp. 78, 227-228 ; Dixon, 1981, p. 106 ; Warlick, 2001, p. 11; Fulcanelli, 2005 [1926], pp. 167-168. El huevo o matraz hace que se pueda hablar de dos vías: la seca, en el crisol, y la húmeda, en el matraz: García Font, 2000, p. 112; Fulcanelli, 2005 [1926], pp. 128-129.

y las operaciones que suceden en su interior, como *Anatomia auri*, de Johann Daniel Mylius, algunos sellos del *Opus medico-chymicum*, del mismo autor, o el anónimo *Donum Dei*¹³¹².

También puede colocarse el vaso o huevo filosófico en el atamor, en un platillo con arena o ceniza, o incluso al baño maría¹³¹³, operación que recibe su nombre de María la judía, legendaria alquimista de hacia el siglo I d.C. De Givry insiste igualmente en esa naturaleza de huevo cósmico poseída por el atamor, «matriz con forma de huevo, como el mundo, que es un huevo gigantesco»¹³¹⁴.

Mutus liber fue publicado en La Rochelle en 1677 por Altus, seudónimo según se cree de Jacob Saulat¹³¹⁵. El libro contiene imágenes sin acompañamiento textual. Su título completo ya da una impresión de aquello que encontrará el lector: *Le Livre muet, dans lequel toute la philosophie hermétique est représentée en figures hiéroglyphiques, consacré au Dieu miséricordieux, trois fois très bon et très grand et dédié aux seuls de l'art, par l'auteur dont le nom est Altus*¹³¹⁶. El *Mutus liber* descuella como una de las versiones más depuradas del intento hermético de traducirlo todo a un lenguaje por imágenes, al superar las limitaciones de sentido impuestas por el lenguaje verbal. De ahí lo de libro mudo, aunque su silencio sea en realidad bien elocuente.

En la [onceava lámina](#) del libro mudo, el adepto y su esposa están rezando ante el atamor. En su interior se ve el huevo filosófico. En el plano celestial sobre ellos, dos ángeles portan una vasija, el Huevo Filosófico, en cuyo interior está Hermes, el mercurio. Esa es la lectura adecuada, Hermes o el mercurio, como asigna Klossowski de Rola con Hermes-Mercurio, según delata el sombrero alado y el extraño caduceo¹³¹⁷; con ello se hace

¹³¹² Lenep, 1978 [1966], p. 54. En un códice del Vaticano comentado por Lenep, tres obispos y un Papa rodean el huevo filosófico, de cuyo interior surge un águila andrógina, bicéfala, con representaciones del sol y de la luna. Para ahondar en la misma imagen, indica el libro de grabados *Turba Philosophorum* que la materia de la alquimia es un huevo del que surge un ave que posee patas negras, plumas blancas y cabeza roja, cuya simbología resulta prístina: Lenep, 1978 [1966], pp. 227-228.

¹³¹³ Lévi, 2011 [1859], p. 219; Burckhardt, 1994 [1960], p. 153; García Font, 2000, p. 167; muchas referencias en Klossowski, por ejemplo al estudiar este mismo *Mutus liber*: Klossowski de Rola, 2004, pp.286-288.

¹³¹⁴ Recogido en Chadwick, 1994, p. 21, n. 29.

¹³¹⁵ Klossowski de Rola, 2004, p.270; Lenep, 1978 [1966], p. 130.

¹³¹⁶ El libro mudo, en el que toda la filosofía hermética está representada en figuras jeroglíficas, dedicado a Dios misericordioso, tres veces buenísimo y grandísimo, y dedicado a los únicos hijos del arte, por el autor, cuyo nombre es Altus. [traducción de Antonio Pérez, traductor del libro de Van Lenep] Lenep, 1978 [1966], p. 129.

¹³¹⁷ Klossowski de Rola, 2004, p.287. Pero Lenep lo identifica erróneamente con Júpiter: Lenep, 1978 [1966], p. 129. A decir verdad, no cabe imputar la equivocación a Lenep, ya que él indica que se está refiriendo al [segundo grabado](#), solo que en la edición han colocado como imagen otro grabado, el onceavo, que repite el mismo motivo de los adeptos, el horno y una imagen simbólica sobre el proceso que está sucediendo, pero cambiando la fase de la transmutación a la que alude. Sobre Júpiter con unos atributos iconográficos similares, puede servir la imagen del dios en la [Chymica vannus](#), atribuido a Joannes de

referencia a dicho elemento frío, húmedo y volátil mercurial, ya que lleva el gorro alado del dios y un bastón que podría remitir al caduceo. Además, lo es como andrógino, ya que incluye en la estampa un sol y una luna, es decir, la naturaleza perfecta de la piedra filosofal que, en cualquier proceso creativo, acopla ambos géneros —veladas alusiones metafóricas al azufre y al mercurio, el primero «masculino», activo y seco, el segundo «femenino», pasivo y húmedo, dos elementos que, a su vez, son simbólicos. Para Klossowski, con esa figura y la gran cantidad de detalles simbólicos se alude a la conversión del mercurio del sabio en un espejo de la naturaleza en el cual quedan reflejados los secretos de la realidad¹³¹⁸.

Y una vez más, ese código expresivo volvió a ser utilizado en el surrealismo que, se inspiró en la ciencia de Hermes de una manera muy fructífera. Ernst fue otro de los surrealistas con conocimientos alquímicos que lo utilizó como elemento figurativo, como en *La visión interior: el huevo* (1929). En *Huevos misteriosos* el uso de esa forma es más notorio, se trata de unas esculturas que efectuó tras años sin esculpir nada, fruto de unas vacaciones compartidas con Giacometti en Suiza. Ernst se aprovechó de unos cantos rodados, limados por efecto de la corriente de un río, y talló en ellas figuras o también formas abstractas¹³¹⁹. Además, el motivo es citado continuamente en sus tres novelas por imágenes, en especial en *La mujer 100 cabezas*. Dado el interés y el conocimiento de Ernst en alquimia, no extraña que aprovechara esas piedras ovulares, en un proceso de transmutación natural ejecutado por el tiempo y por el agua, en el papel de alquimistas.

Pero quien realmente mostró una fascinación más prolongada y profunda por la Gran obra fue quien fuera pareja de Ernst, Leonora Carrington, ya comentada en los apartados previos por este motivo. El influjo conceptual pero también formal, visual, del ocultismo, en la pintora fue todavía más intenso que en otros compañeros surrealistas¹³²⁰.

La autora surrealista tenía un gran dominio del conocimiento oculto o de la línea hermético-alquímica: «*Carrington was fully versed in a number of esoteric traditions and*

Monte-Snyders, cuyo Júpiter se muestra barbado, medio desnudo y con el rayo en la mano, que podría convertirse en tridente si se eliminase la parte inferior del mismo.

A pesar de ello, también podría tratarse de Neptuno, de hecho sería su representación habitual. Así lo considera Peradejordi, al seguir la iconografía clásica del dios, barbado, con el tridente y medio desnudo: Peradejordi (ed.), 1979, p. 96, algo que bien podría ser, aunque entonces se tendría que identificar el papel en este contexto Neptuno, probablemente referido al uso de agua en esa parte del proceso. Klossowski también considera que se trata del dios del mar: Klossowski de Rola, 2004, p.286.

¹³¹⁸ Klossowski de Rola, 2004, p.287. De hecho, para Jung el huevo podría remitir asimismo a la piedra filosofal, el hermafrodita de Naturaleza Perfecta (Jung, 2002 [1956], p. 54), como indicaría también esta onceava lámina.

¹³¹⁹ Warlick, 2001, pp. 128-130.

¹³²⁰ Chadwick, 1994, p. 14.

her work fluidly employed a vast repertoire of subjects and symbols»¹³²¹. Es más, la artista había tenido visiones que influyeron en su insólito estilo: «Well, ever since I was an infant, and I think this is common among many, many more people than you'd think, I had very strange experiences with all kinds of ghosts and visions and things that are generally condemned by orthodox religion»¹³²².

Ab Eo Quod, pintado por Leonora Carrington en 1956, está plagado de símbolos herméticos; se diría que cada milímetro de la superficie del óleo presenta uno, con el espacio pictórico colmado de ellos, en una trama de significados de diversas tradiciones, combinados con gran originalidad.



Leonora Carrington, *Ab Eo Quod*, 1956

El tema central de la pintura es los cambios de estado alquímicos, con el huevo que ocupa el centro compositivo. En la misma línea de alusión a la alquimia se inscribe la mesa cuadrada, espacio en el que se desarrolla el proceso, cuadrada para sugerir el elemento material, lo cual se subraya con el espíritu elemental de los bosques que se asoma por debajo del mantel. La mesa es uno de los motivos visuales y temáticos

¹³²¹ Aberth, 2004, p.97. Traducción propia: «Carrington estuvo completamente versada en un número de tradiciones esotéricas y su trabajo empleó fluidamente un vasto repertorio de temas y símbolos».

¹³²² Declaración de Carrington recogida en Aberth, 2004, p. 66. Traducción propia: «Bien, desde mi infancia, y creo que es corriente entre mucha, mucha más gente de lo que pensamos, tuvo insólitas experiencias con todo tipo de fantasmas y visiones de cosas que generalmente son condenadas por la religión ortodoxa».

preferidos por la pintora, que aparece en numerosas obras¹³²³, con un significado similar al lugar de la metamorfosis, del alimento que nutre a los seres, del huevo filosófico de la creación quintaesenciada, donde se produce la transmutación alquímica.

Como es habitual en la artista, crea un lenguaje pictórico que comunica «la interdependencia de todos los aspectos de los mundos fenoménico y psíquico»¹³²⁴, mediante un espacio que es a la vez físico, etérico y metafísico. Sobre ese espacio se ubica el huevo filosófico, regado por una rosa blanca, rosa alquímica que encarna las ideas de depuración, culminación y excelencia. La rosa como aquello ideal, la esencia de lo bello. En una obra tan incardinada en la cosmovisión hermético-neoplatónica de aromas mistericas, *El asno de oro*, Lucio no deja de ser un asno hasta que come la rosa consagrada a Isis. La gnosis lo redime. La perfección de la rosa intenta encarnar en el huevo.

El sentido de este resulta todavía más rico, como ya se ha ido apuntando. Aquí, a su simbolismo habitual en ciertas cosmogonías como representación del universo —huevo genésico que concentra el todo universal no diferenciado, sin que se haya manifestado la dualidad, microcosmos para referirse al macrocosmos¹³²⁵, incluso huevo cosmogónico—, se le suma un sentido específico para la alquimia, con el huevo como figuración del crisol alquímico¹³²⁶. Una vez seccionado en dos partes, se fragmenta la masa unitaria del interior y da inicio el mundo manifestado¹³²⁷.

En *Ab Eo Quod* se alude a la conjunción de contrarios, a los opuestos complementarios del no dualismo hermético; ambos principios resultan necesarios para la creación. Detrás de la silla hay una inscripción en latín; proviene de una traducción de Ficino de un pasaje pitagórico; Carrington lo conoció al hallarse en el *Psicología y alquimia* de Jung, de acuerdo con Hanegraaff¹³²⁸. Indica: «*Ab eo quod nigram caudal habet abstine, terrestrium enimdeorum est*», que podríamos traducir por: «Aléjate de lo que tenga un tallo negro, ya que pertenece a los dioses terrestres», es decir, los demonios.

Para confirmar esa lectura tanto dualista como no dualista, servirán las dos copas encima de la mesa o, sobre todo, los dibujos de la pared: uno con dos rostros unidos por

¹³²³ Entre muchas otras, en [Y entonces vimos a la hija del minotauro](#) (1953), [La silla, Daghdha Tuatá Dé Danann](#) (1954), [Lepidópteros](#) (1969), en el tríptico [Tomé my camino hacia abajo, como un mensajero, a las profundidades](#) (1977), obras de un gran arco temporal, con algunas de ellas destacadas como trabajos más relevantes de la artista.

¹³²⁴ Chadwick, 1994, p. 18.

¹³²⁵ La artista planteó en uno de sus escritos esa condición del huevo de unir micro y macro: recogido en Choucha, 1991, 2015, p. 141.

¹³²⁶ Dee, 1992, pp. 147-148, n. 99.

¹³²⁷ Eliade, 1984 [1962], p. 146.

¹³²⁸ Hanegraaff, 2014, p. 109.

el occipucio, con el rostro que mira hacia la derecha como una mujer y el de la derecha como un hombre barbado, manera tradicional de representar la no-dualidad en los libros de grabados alquímicos, como en cierta medida ya veíamos en el *Mutus liber*, con el adepto y la adepta trabajando en el horno; según el masón Pernety, en su diccionario sobre términos alquímico-herméticos, Jano con dos caras se refiere a la piedra filosofal, dada su condición de *rebis*, de tener doble naturaleza, ser dos cosas¹³²⁹.

Hay todavía otro dibujo con dos caras juntas, en este caso unidas por el cuello, una colocada a la manera habitual en los seres humanos, con los ojos por encima de la nariz y boca, mientras que la otra está a la inversa; dos maneras directas de aludir a la polaridad. Ambos conjuntos de caras y rostros, además, presentan la simbología más común para referirse a las fuerzas duales: el blanco y el negro, lo oscuro y lo claro. Este grupo bicéfalo recuerda mucho a la [cabeza mágica del Zohar](#) que Eliphas Lévi incluye en su *Historia de la magia*.

Otros elementos simbólicos son el animal que intenta coger uvas de un árbol (¿un carnero?), la comida y la bebida sobre la mesa, en concreto lo que da la impresión de ser vino y uvas, así como mariposas que revolotean alrededor de la mesa —símbolo tradicional del alma, por su naturaleza que metamorfosea—, mientras que debajo del mantel irrumpe en la escena un extraño personaje. ¿Referencia a los demonios de la inscripción? ¿Un ser elemental, quizá? Sea como sea, el cuadro incluye varios símbolos de vida: el vino, las mariposas, el huevo —alfa de la vida, origen simbólico de la existencia—, todos ellos símbolos de nacimiento y también de inmortalidad: un renacer a la visión del alma, un proceso de transformación junguiano que sería para ella, por influjo del psicoanalista, el objetivo real de la transmutación alquímica.

Como sucedía con la mesa, también con el huevo pueden sumarse diversas obras de la pintora surrealista en las que, de una manera u otra, aparecía un huevo como en [La silla](#), [Daghda Tuatá Dé Danann](#) (1954), casi el doble de *Ab Eo Quod*, dada la similitud formal, [Hierophante, para Dauphine](#), del mismo año, en la que hierofante del título luce un gorro con forma ovoide, tal vez para indicar que se trata de la persona encargada de lo sagrado, [¿Quién eres tu, Cara Blanca?](#) y [Monopoteosis](#) (ambas del 59) o [Quería ser pájaro](#) (1960). Como puede comprobarse, por esa época las obras de Carrington están literalmente plagadas de ellos o bien de objetos con forma ovoidal.

¹³²⁹ Recogido en Arola, 1999, p. 47. Más sobre Pernety: Meakin, 1995, p. 23; Hanegraaff, 2012, p. 241; García Arranz, 2017, p. 219, n. 358.

En cualquier caso, la pintura de Carrington intenta ir más allá de un desciframiento lógico, de una exégesis analítica; la artista recomendaba no intelectualizar la pintura, simplemente dejarse llevar por la visualidad de la obra y lo que ella concita, mantenerse en esa experiencia¹³³⁰.

7. 4 Colofón: Quintaesencia en la que se resume la ciencia de Hermes

En definitiva, la alquimia constituye un ejemplo precioso de unión no dual entre lo espiritual y lo físico; pese a la interpretación otorgada en el *revival* esotérico desde el siglo XIX, la Gran obra concierne a lo físico, se refiere a un estudio de la materia. La traslación a una dimensión física, de procesos químicos reproducibles en laboratorio, tiene que ser tenida en cuenta siempre, puesto que su elaborado código metafórico puede ser descodificado de esta manera, incluso en autores entre los más relevantes del canon alquímico, como Eiraneus Philalethes o Basilius Valentinus, según argumentan Newman y Principe¹³³¹.

Asimismo, pese a las reducciones de la Ilustración y el positivismo, o incluso a los apasionantes estudios de actuales historiadores de la ciencia como los citados Newman o Principe, la Gran Obra también comparte un conocimiento espiritual. Su no dualismo no piensa en términos de separación tajante entre ambos: hay que espiritualizar la materia y materializar el espíritu, o fijar lo volátil y volatizar lo fijo. Con una frase spinoziana, el pintor alquimista Louis Cattiaux indica: «Todo es espíritu, todo es materia, según que el Único se dilate o se condense»¹³³².

Por ello, se la estudie como química de la era previa a la Ilustración o como arte sagrado destilado por Hermes, en ambos casos, y desde la perspectiva de la historia del arte y de las creaciones visuales, lo que resulta evidente observando esa producción es que los grabados de alquimia merecen muchísima más atención a su estilo, gramática y semántica del que han gozado hasta la fecha presente. En Maier, Khunrath o Fludd (y sus grabadores) hay un terreno no virgen pero poco hollado listo para nuevas exploraciones.

¹³³⁰ Hanegraaff, 2014, p. 101.

¹³³¹ Lawrence M. Principe y William R. Newman, «Some Problems with the Historiography of Alchemy», en Newman y Grafton, 2001, pp. 385-432, p. 406-407.

¹³³² *El mensaje reencontrado* I, 58, Cattiaux, 2011 [1946], p. 12. Lo de espiritualizar la materia lo parafrasea Artaud en medio de unas páginas de su *Heliogábalo* llenas de alusiones alquímicas: Artaud, 1981 [1934], p. 57.

Para finalizar el anexo, se citará a un clásico literario del siglo XX de la calidad de Thomas Mann, con su *La montaña mágica*. En esa novela, el considerado defensor de lo irracional, Naphta —aunque en ocasiones defienda más lo superrracional que lo irracional—, da algunas de las claves, con una definición de la alquimia que tiene en cuenta valores más profundos y de una gama mucho más extensa que una satisfacción de los deseos de riqueza material:

En un lenguaje un poco más sabio, esa palabra significa depuración, transmutación, transustanciación, y, en una forma más elevada, mejora; por consiguiente, el *lapis philosophorum*, el producto andrógino del azufre y del mercurio, la *res bina*, la *prima materia* bisexuada, no eran nada más ni nada menos que el principio de la transmutación, del desarrollo hacia una forma superior por influencias exteriores; una pedagogía mágica, si usted quiere¹³³³.

Con Thomas Mann se pone el broche de oro al anexo.

¹³³³ Mann, 1969b [1924], p. 736.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias (filosofía, tratados de magia, astrología o alquimia, grimorios, libros de emblemas, antropología, etc.)

Abul-Casim Maslama Ben Ahmad, *Picatrix. El fin del sabio y el mejor de los dos medios para avanzar*. Madrid: Editora nacional, 1982.

Adorno, Theodor W., «Tesis contra el ocultismo», en *Minima moralia*. Madrid: Taurus, 1987 [1951].

--- *The Stars Down to Earth and Other Essays on the Irrational in Culture*, New York: Routledge, 2002.

Agamben, Giorgio, *Ninfas*, Valencia: Pre-Textos, 2010 [2007]

--- *Estancias*. Valencia: Pre-textos, 1995 [1977].

Agrippa, Enrique Cornelio, *Filosofía oculta. Magia natural*. Madrid: Alianza editorial, 1992 [1531].

--- *Three Books of Occult Philosophy*. Woodbury: Llewellyn Publications, 2006 [1531].

Agustín de Hipona (San Agustín), *Obras completas II. Las confesiones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.

--- *Obras completas XVII. La ciudad de Dios II*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1988.

--- *Obras completas XXXI. Escritos antimaniqu coastos (2º)*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1993.

Anónimo, *El evangelio de Santo Tomás [Evangelio de la infancia de Tomás]*, [sin datos], recogido en <http://escrituras.tripod.com/Textos/EvTomas.htm#>, [última consulta 23-8-17].

Aristóteles, *Acerca del alma*, III, 427a-429a. [*Acerca del alma*. Madrid: Gredos, 1978, pp. 222-229].

--- *Aristotelous peri poietikes = Aristotelis ars poetica = Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos, 1974.

Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013 [1960] [e-book].

Baruss, Imants, *Alterations of Consciousness. An Empirical Analysis for Social Scientists*. Washington, D.C.: American Psychological Association, 2003.

Benjamin, Walter, *Calle de dirección única (Obras, libro IV / vol. 1)*. Madrid: Abada, 2010 [1928], pp. 23-90.

--- *Imágenes que piensan (Obras, libro IV / vol. 1)*. Madrid: Abada, 2010 [1925], pp. 249-390.

--- *El origen del «Trauerspiel» alemán (Obras, libro I / vol. 1)* Madrid: Abada, 2010 [1916, 1925], pp. 217-459.

Böhme, Jakob, *De signatura rerum. Signos de la alquimia eterna*. Barcelona: Creación y realización editorial, 1998 [1621].

Bruno, Giordano, *Mundo, magia, memoria (edición de Ignacio Gómez de Liaño)*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007.

Bruno, Giordano, «On Magic», en Bruno, Giordano, *Cause, Principle and Unity. And Essays on Magic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 105-142.

Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy*. New York: Vintage Books, 1977 [1621-1651].

Camillo, Giulio, *La idea del teatro*. Madrid: Siruela, 2006.

Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas. II. El pensamiento mítico*. México: Fondo Cultura Económica, 1971 [1964]

--- *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo Cultura Económica, 1975.

--- *Filosofía de la Ilustración*. México: Fondo Cultura Económica, 1975 [1932].

Cattiaux, Louis, *El mensaje reencontrado*. Barcelona: Herder, 2011 [1946].

Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia literaria*, London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1977 [1817].

Colli, Giorgio (ed.), *La sabiduría griega. Diónisos, Apolo, Eleusis, Orfeo, Museo, Hiperbóreos, Enigma*. Madrid: Trotta, 1995 [1977].

Copenhaver (ed), *Corpus hermeticum*. Madrid: Siruela, 2000.

Crowley, Aleister, *Magick*. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.

Dante, *The convivio*, <https://digitaldante.columbia.edu/library/the-convivio/book-02/#01>. [Última consulta 7-8-17].

Dee, John, *La mónada jeroglífica*. Barcelona: Obelisco, 1992.

Eckhart, Maestro, *El fruto de la nada*. Madrid: Siruela, 2006.

Edwards, David, *Dare to Make Magic*. London: Rigel Press, 1971.

- Empédocles, Anaxágoras, Leucipo, Demócrito, *Los filósofos presocráticos. Obras II*. Barcelona: RBA / Gredos, 2007 [1982].
- Feyerabend, Paul, *Tratado contra el método*. Madrid: Tecnos, 1992 [1975].
- *The Tyranny of Science*. Cambridge: Polity Press, 2011 [1996].
- Ficino, Marsilio, *El libro dell'amore*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1987 [1484].
- *Tres libros sobre la vida*. Madrid: Asociación española de neuropsiquiatría, 2006 [1489].
- Filón de Alejandría, *Obras completas. Volumen I*. Madrid: Trotta, 2009.
- Foucault, Michel, «The Prose of Acteon», en Foucault, Michel, *Essential Works of Michel Foucault. 1954-1984. Vol. 2. Aesthetics, Method and Epistemology*. New York: The New Press, 1998, pp. 123-135.
- *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1985 [1966].
- *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 2010 [1969].
- Freud, Sigmund, *Lo siniestro. (El hombre de arena: Hoffmann)*. Buenos Aires: López Crespo, 1976 [1919].
- «Introducción del narcisismo», en *Obras completas. Vol. 14*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993 [1914], pp. 1-19. Recogido online, en <https://psicovalero.files.wordpress.com/2014/11/sigmund-freud-introduccion-del-narcisismo-1914-t14.pdf> [última consulta, 21-8-17].
- Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*. Barcelona: Debolsillo, 2005 [1926].
- Giovio, Paolo, *Ragionamento di monsignor Paolo Giovio sopra i motti e disegni d'arme et d'amore che comunemente chiamano imprese*. Milano: G. Daelli, 1863 [1559].
- Goffman, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1981 [1959].
- Hillman, James, *El sueño y el inframundo*. Barcelona: Paidós, 2004 [1979].
- Hobbes, Thomas, *Leviatán*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1984 [1651].
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 2001 [1969].
- Hume, David, *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Tecnos, 1992 [1738].
- Jung, Carl Gustav, *Psicología y alquimia. Obra completa, volumen 12*. Madrid: Trotta, 2005 [1944].
- *Mysterium Coniunctionis. Obra Completa, Volumen 14*. Madrid: Trotta, 2002 [1956].
- *Alchemical Studies. The Collected Works, vol. 13*. London: Routledge, 1976 [1967].

- *Memories, Dreams, Reflections* (A. Jaffe ed.). New York: Vintage, 1965 [1961].
- Kircher, Athanasius, *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Siruela, 2001.
- Lao Zi, *Tao Te King*. Madrid: Siruela, 2004.
- Lévi, Eliphas, *La ciencia de Hermes*. Barberà del Vallès: Humanitas, 2010.
- Macrobio, *Comentario al "Sueño de Escipión" de Cicerón*. Madrid: Gredos, 2003 [ebook].
- Maillard, Chantal, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- Martino, Ernesto de, *El mundo mágico*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2004 [1948].
- Mascaró, Joan (ed.), *Bhagavad Gita*. Palma de Mallorca: Moll, 1988.
- Mauss, Marcel, *Ensayo sobre el don*. Buenos Aires: Katz, 2009 [1924].
- Montaigne, Michel de, *Ensayos completos* (3 vol.). Barcelona: Orbin, 1985.
- Narby, Jeremy, *The Cosmic Serpent*. New York: Jeremy P. Tarcher / Putnam, 1998.
- Nock, A. D., y Festugière A.-J. (eds), *Corpus hermeticum: edizione e commento*. Milano: Bompiani, 2005, [1945].
- Nussbaum, Martha C., *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*. Madrid: A. Machado libros, 2005 [1992].
- Panikkar, Raimon, *Mite, símbol, culte*. Barcelona: Fragmenta, 2009.
- *El ritme de l'èsser. Les Gifford Lectures*. Barcelona: Fragmenta, 2012.
- *L'experiència vèdica*. Barcelona: Fragmenta, 2014.
- Paracelso, *Selected Writings* (Princeton : Princeton University Press, 1973).
- *Textos esenciales*. Madrid: Siruela, 2001.
- Peradejordi, Jordi (ed.), *Cuatro tratados de alquimia*. Barcelona: Vision libros, 1979.
- Pico della Mirandola, Giovanni, *Discurs sobre la dignitat de l'home*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2004 [1496].
- Platón, *Diálogos I (Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipis menor, Hipis mayor, Laques, Protágoras)*. Madrid: Gredos, 2003.
- *Diálogos III (Fedón, Banquete, Fedro)*. Madrid: Gredos, 1986.
- *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Madrid: Gredos, 1988.
- *Diálogos VI (Filebo, Timeo, Critias)*. Madrid: Gredos, 1992.
- *Diálogos IV. La república*. Madrid: Gredos, 1992b.
- *Laws. Volume II, Books 7-12*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1926.

- Plotino y Porfirio, *Enéadas I (Libros I-II) y Vida de Plotino*. Madrid: Gredos, 1992.
- Plotino, *Enéadas II (III-IV)*. Madrid: Gredos, 1985.
- *Enéadas III (Libros V-VI)*. Madrid: Gredos/RBA, 2009.
- Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia) VI. Isis y Osiris. Diálogos píticos*. Madrid: Gredos, 1995.
- Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1990.
- Renau Nebot, Xavier (ed), *Textos herméticos*. Madrid: Gredos, 1999.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*. Barcelona: Círculo de Lectores / Fondo de cultura económica de España, 2005 [1819, 1844, 1859].
- Schreber, Daniel Paul, *Memorias de un enfermo de nervios*. México: Sexto piso, 2008 [1903].
- Steiner, Rudolf, *El arte y la ciencia del arte*. Buenos Aires: Epidauro editorial, 1986.
- *Cómo se alcanza el conocimiento de los mundos superiores*. Madrid: Editorial Rudolf Steiner, 2015 [1905].
- *La leyenda del templo y la leyenda dorada*. Buenos Aires: Antroposófica, 2006.
- Swedenborg, Emanuel, *Del Cielo y del Infierno*. Madrid: Siruela, 2002 [1758].
- Tales, Anaximandro y Anaxímenes de Mileto; Pitágoras y los primeros pitagóricos; Alcmeón de Crotona; Jenófanes; Heráclito y Parménides, *Los filósofos presocráticos I (edición de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá)*. Madrid: Gredos, 1981.
- Tres iniciados, *El Kybalion*. Málaga: Sirio, 2012.
- Tritemio, Juan, *La esteganografía*. Madrid: Tritemio, 2015 [1500].
- Turner, Victor, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.
- Weber, Max, *Ensayos sobre sociología de la religión*, Madrid: Taurus, 1983.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza, 2014 [1921].
- Zambrano, María, *De la aurora*, Madrid: Tabla rasa, 2004 [1986].
- *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela, 2004 [1992].

**Fuentes primarias artísticas, libros de emblemas, obras en las que lo tomado
haya sido el dispositivo visual**

- Alciato, *Emblemas (edición y comentarios de Santiago Sebastián)*. Madrid: Akal, 1993 [1531].

- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2015 [1938].
- Ball, Hugo. *La huida del tiempo (un diario)*. Barcelona: Acantilado, 2005 [1914-21].
- Bataille, Georges, *Lascaux o el nacimiento del arte*. Madrid: Arena libros, 2013 [1955].
- Blake, William, *Libros Proféticos I*. Vilaür: Atalanta, 2013.
- Libros Proféticos II*. Vilaür: Atalanta, 2014.
- Milton a Poem and the Final Illuminated Works: The Ghost of Abel, On Homer's Poetry [and] On Virgil, Laocoön*. *Blake's Illuminated Books. Volume 5*, Princeton: Princeton University Press, 1998b.
- *Songs of innocence and of experience*. *Blake's Illuminated Books. Volume 2*, London: Tate Gallery, 1991.
- *The Continental Prophecies*. *Blake's Illuminated Books. Volume 4*, Princeton: Princeton University Press, 1998c.
- *The Early Illuminated Books*. *Blake's Illuminated Books. Volume 3*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Brea, José Luis, *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2007.
- *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal, 2010.
- Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor libros, 2002.
- *L'art magique*. Paris: Phébus, 1991 [1957].
- Brook, Peter, *La Puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba, 1994.
- Cattiaux, Louis, *Escritos completos – volumen I. Física y metafísica de la pintura*. Tarragona: Arola editors, 1998.
- Cellarius, Andreas, *Harmonia macrocosmica seu Atlas universalis et novis...* Amstelodami : apud Joannem Janssonium, 1661.
- *The Finest Atlas of the Heavens. Harmonia Macrocosmica of 1660*. Hong Kong [etc.]: Taschen, 2006.
- Chagall, Marc, *Mi vida*. Barcelona: Acantilado, 2012 [1922].
- Clottes, Jean y Lewis-Williams, David. *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona: Ariel, 2001 [1996].
- Coomaraswamy, Ananda K., *La danza de Siva: ensayos sobre arte y cultura india*. Madrid: Siruela, 2006.
- Croll, Oswald, *Basilica chymica*. Francofurti : impensis Godefridi Tampachij, 1608.

- Ernst, Max, *Tres novelas en imágenes*. Vilaür: Atalanta, 2008.
- Fludd, Robert, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et minoris metaphysica, Physica atqve technica Historia... [Texto impreso] / Authore Robert Fludd alins de Fluctibus... Oppenheimii* : Hironimus Gallery, 1617.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 2012 [1989].
- Gell, Alfred, *Art and Agency: Essays and Diagrams*. London / New Brunswick: Athlone Press, 1999.
- Giedion, Siegfried, *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid: Alianza editorial, 1988 [1964].
- Groenen, Marc, *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona: Ariel, 2000 [1997].
- Jiménez, José, *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos / Alianza, 2002.
- Khunrath, Heinrich, *Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae christiano-Kabalisticum, divino-magicum nec non physico-chymicum tertriumum catholicon, Hanoviae* : excudebat Guilielmus Antonius, 1602.
- Kleist, Heinrich von, «Sobre el teatre de titelles», en *Sobre el teatre de titelles i altres escrits*. Girona: Accent, 2011 [1810], pp. 86-96.
- Klossowski de Rola, Stanislas (ed.), *El juego áureo*. Madrid: Siruela, 2004.
- Lynch, David, *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*. Barcelona: Mondadori, 2008 [2006].
- Maier, Michael, *La fuga de Atalanta*. Vilaür: Atalanta, 2007 [1617].
- Malévich, Kazimir, *La luz y el color*. Madrid: Lampreave, 2013.
- Miró, Joan, *Escritos y conversaciones*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2000.
- Moore, Alan, *Ángeles fósiles*. Madrid: La Felguera, 2014 [2002].
- Mylius, Johann Daniel, *Opus medico-chymicum*. Francofurti : Luc. Iennis, 1618.
- *Basilica philosophica continens lib. tres*. Franof : ap. L. Ienis, 1618b.
- Nancy, Jean-Luc, *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza 2000 [1872].
- Nitsch, Hermann, «Postulados y descripciones del proyecto o.m.», en Nitsch, Hermann [et altri], *Hermann Nitsch. El teatre d'orgies i misteris*. Palma de Mallorca: Casal Solleric / Ajuntament de Palma, 1996, pp. 11-21.
- Ripa, *Iconologia*. Madrid: Akal, 2007.
- Rodley, Chris (ed.), *David Lynch por David Lynch*. Barcelona: Alba, 1998.

- Ruiz, Javier (ed.), *Libro del juego de las suertes*. Madrid: Miraguano, 1983 [1473].
- Santiago Bolaños, M^a Fernanda, *Mirar al dios. El teatro como camino de conocimiento*. Madrid: Biblioteca nueva, 2005.
- Schneider, Pierre, *Petite histoire de l'infini en peinture*. Paris : Hazan, 2001.
- Sebastián, Santiago, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*. Madrid: Tuero, 1989.
- Sini, Carlo, *I segni dell'anima: saggio sull'immagine*. Roma: Laterza, 1989.
- *Figure dell'enciclopedia filosofica. Vol. 6: Le arti dinamiche: filosofia e pedagogia*. Milano: Jaca Book, 2005.
- Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 1991 [1986].
- Taussig, Michael, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.
- Vasari, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002 [1550, 1568].
- Yeats, W.B., *Essays on Symbolism / Ensayos sobre simbolismo*. San Lorenzo del Escorial: Langre, 2005

Fuentes secundarias, general

- Acker, Geertrui van, «Dos alfabetos amerindios nacidos del diálogo entre dos mundos», en *La "découverte" des langues et des écritures d'Amérique: actes du colloque international, Paris 7-11 septembre 1993*, Paris: A.E.A., 1995, pp. 403-420.
- Alvar, Jaime; Blánquez, Carmen; Wagner, Carlos G. (eds.), *Héroes, semidioses y daimones*. Madrid: Ediciones clásicas, 1992.
- Anderson, Benedict, *Comunitats imaginades: reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme*. València: Afers / Universitat de València, 2005 [1983].
- Anglo, Sydney (ed.), *The Damned Art. Essays in the Literature of Witchcraft*. London: Routledge & Kegan Paul, 1977.
- Argullol, Rafael, *El fin del mundo como obra de arte: un relato occidental*. Barcelona: Acantilado, 2007 [1991].
- Arola, Raimon, *Los amores de los dioses. Mitología y alquimia*. Barcelona: Alta Fulla, 1999.
- *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de occidente*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, editor, 2002.

Asprem, Egil, *Arguing with Angels. Enochian Magic & Modern Occulture*. Albany: Sunny Press. State University of New York, 2012.

Ball, Phillip, *La invención del color*. Barcelona: DeBolsillo, 2009 [2001].

Barkun, Michael, *A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America*. Berkeley: University of California press., 2003.

Battistini, Matilde, *Astrology, Magic, and Alchemy in Art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2007 [2004].

Berger, Adriana, «Cultural Hermeneutics: The Concept of Imagination in the Phenomenological Approaches of Henry Corbin and Mircea Eliade», en *The Journal of Religion*, Vol. 66, Nº. 2, 1986, pp. 141-156.

Blenkinsopp, Joseph, «In the Beginning», *Creation, Un-Creation, Re-Creation*. Londres: T&T Clark International, 2011.

Brann, Noel L., *Trithemius and Magical Theology: a Chapter in the Controversy over Occult Studies in Early Modern Europe*. Albany: State University of New York Press, 1998.

Bremmer, Jan N., «The Birth of the Term ‘Magic’», en Bremmer, Jan N y Veenstra, Jan R (eds.), *The Metamorphosis of Magic from Late Antiquity to the Early Modern Period*. Leuven: Peeters, 2002, pp. 1-11.

Brewer, John, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000 [1997].

Brockman, C. Lance, «Catalyst for Change: Intersection of the Theater and the Scottish Rite», en Hoyos, Arturo de y Morris, S. Brent, *Freemasonry in Context. History, Ritual, Controversy*. Oxford: Lexington Books, 2004.

Broek, Roelof van den y Heertum, Cis van (ed), *From Poimandres to Jacob Böhme: Gnosis, Hermetism and the Christian Tradition*. Amsterdam: Bibliotheca Philosophica Hermetica, 2000.

Burckhardt, Titus, *Alquimia. Significado e imagen del mundo*. Barcelona: Paidós, 1994 [1960].

Byrne, Susan. *El Corpus Hermeticum y tres poetas españoles: Francisco de Aldana, fray Luis de León y San Juan de la Cruz*. Newark, Delaware: Juan de la Cierva, 2007.

Calasso, Roberto, *La locura que viene de las ninfas*. Madrid, Mexico: Sexto Piso, 2008 [2005]

Carretero Pasín, Ángel Enrique, «La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea», en *Política y sociedad*, vol. 43, 2, 2006, pp. 107-126.

- Castillo Martínez, A. y Roger Castillo, L., «Aplicaciones prácticas de la filosofía en la construcción renacentista: platonismo y hermetismo», en Carmen Andrade [et alt.] (ed.), *Jornadas Internacionales Conmemorativas del 80 Aniversario del Instituto Eduardo Torroja de Ciencias de la Construcción. Madrid. 12-14 de Noviembre de 2014*. Madrid: Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja y CSIC, 2014.
- Choucha, Nadia, *Surrealism & the Occult*. Oxford: Mandrake, 1991, 2015.
- Clark, Kenneth, *La rebelión romántica*. Madrid: Alianza, 1990 [1973].
- Coccia, Emanuele, *Filosofía de la imaginación: Averroes y el averroísmo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007 [1995].
- Colli, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona: Tusquets, 2000 [1975].
 --- *Filosofía de la expresión*. Madrid: Siruela, 2002.
- Coomaraswamy, Ananda K., *El Vedanta y la tradición occidental*. Madrid: Siruela, 2001.
- Corbin, Henry, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*. Barcelona: Destino, 1993 [1958].
 --- *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*. Madrid: Siruela, 1996 [1979].
 --- *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Madrid: Siruela, 2000 [1984].
- Culianu, Ioan P., *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela, 1999 [1984].
- Culianu [Couliano en la edición], Ioan P., *Más allá de este mundo. Paraísos, purgatorios e infiernos: un viaje a través de las culturas religiosas*. Barcelona: Paidós, 1993 [1991].
 --- [Couliano en la edición], *Experiencias del éxtasis*. Barcelona: Paidós, 1994 [1984].
- Danton, Ted, *El caso del profesor Culianu*. Madrid: Siruela, 2000 [1996]
- De Camp, Lyon Sprague, *Lovecraft (biografía)*. Madrid: Alfaguara, 1978 [1976].
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994 [1992].
- Delgado, Manuel, *La magia. La realidad encantada*. Barcelona: Montesinos, 1992.
- Dodds, E.R., *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza, 1985 [1951].
- Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1971 [1964].
- Eamon, William, «Astrology and Society», en Dooley, Brendan (ed.), *A Companion to Astrology in the Renaissance*. Leiden: Brill, 2014, pp. 141-191.

Eccher, Danilo (ed.), *L'ombra della ragione. L'idea del Sacro nell'identità europea nel XX secolo / Shadow of Reason. Exploring the Spiritual in European Identity in the 20th Century*. Milano: Charta, 2000.

Eck, Diana L, *Darsan. La visión de la imagen divina en la India*. Barcelona: Sans Soleil ediciones, 2015 [1981].

Eco, Umberto, *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992 [1990].

Eliade, Mircea, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: F.C.E., 1976 [1951].

--- *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona: Labor, 1984 [1962].

--- *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza, 1990 [1956].

--- *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 1995 [1949].

--- *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1999 [1955].

--- *Técnicas del yoga*. Barcelona: Kairós, 2008 [1948].

Eliade, Mircea y Culianu [Couliano en la edición], Ioan P., *Diccionario de las religiones*. Barcelona: Paidós, 1992 [1990].

Evans-Pritchard, E.E., *Brujería, magia y oráculos entre los azande*. Barcelona: Anagrama, 1976 [1937].

Faivre, Antoine, «Vis imaginativa», en Faivre, Antoine, *Theosophy, Imagination, Tradition*. Albany, NY: State University of New York Press, 2000, pp. 99-136.

Faivre, Antoine y Needleman, Jacob (comp.), *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*. Barcelona: Paidós, 2000 [1992].

Faivre, Antoine; Bonardel, Françoise [et altri], *20 clés pour comprendre l'ésotérisme*. Paris : Albin Michel, 2013

Festugière, A.-J. *La révélation d'Hermès Trismégiste*. París: Les Belles Lettres, 1981.

--- *La esencia de la tragedia griega*. Barcelona: Ariel, 1986 [1969].

Flor, Fernando R. de la, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1996.

Forshaw, Peter, «Magical Material and Material Survivals: Amulets, Talismans, and Mirrors in Early Modern Europe», en Boschung, Dietrich, y Bremmer, Jan N. (eds.), *The Materiality of Magic*. Paderborn: Fink Wilhelm GmbH, 2015, pp. 357-381.

--- (ed.), *Lux in Tenebris. The Visual and the Symbolic in Western Esotericism*. Leiden / Boston: Brill, 2017.

Fundación rosacruz, *Hermetismo y rosacruz. Los misterios egipcios y su influencia en la espiritualidad europea*. Catálogo de la exposición. Valencia: Fundación Rosacruz, 2004.

García Arranz, José Julio, *Simbolismo masónico. Historia, fuentes e iconografía*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.

García Font, J., *Alquimia. Corpus Symbolicum*. Barcelona: MRA, 2000.

García Mahiques, Rafael, *Iconografía e iconología. Volumen 1. La historia del arte como historia cultural*. Madrid: Encuentro, 2008.

--- *Iconografía e iconología. Volumen 2. Cuestiones de método*. Madrid: Encuentro, 2009.

Garin, Eugenio, *La revolución cultural del Renacimiento*. Barcelona: Crítica, 1981 [1967].

--- *El zodiaco de la vida. La polémica astrológica del Trescientos al Quinientos*. Barcelona: Península, 1981 [1976].

Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1995 [1973].

Gilly, Carlos y Heertum, Cis van (eds.), *Magic, Alchemy and Science 15th-18th centuries. The influence of Hermes Trismegistus. Vol. 1*. Firenze: Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia y Biblioteca Philosophica Hermetica, Ámsterdam, 2002.

Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1989 [1986].

--- *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona: Península, 2003 [1989].

Glazenapp, Helmuth von, *La filosofía de la India*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007 [1948, 1958].

Godwin, Joscelyn, *Robert Fludd. Hermetic Philosopher and Surveyor of two Worlds*. London: Thames & Hudson, 1979.

Gómez de Liaño, Ignacio, *El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*. Madrid: Taurus, 1992.

--- *La mentira social: imágenes, mitos y conducta*. Madrid: Tecnos, 1989.

Granhölm, Kennet, *Dark Enlightenment: the Historical, Sociological, and Discursive Contexts of Contemporary Esoteric Magic*. Boston / Leiden: Brill, 2014.

Greene, Maxine, *Liberar la imaginación: ensayos sobre educación, arte y cambio social*. Barcelona: Graó, 2005.

Hadot, Pierre, *Plotino o la simplicidad de la mirada*, Barcelona: Alpha Decay, 2004 [1987].

Hanegraaff, Wouter J., «The Emergence of the Academic Science of Magic: The Occult Philosophy in Tylor and Frazer», en Molendijk, Arie, y Pels, Peter, *Religion in the Making: The Emergence of the Sciences of Religion*. Leiden / Boston / Köln: Brill, 1998.

--- «Forbidden Knowledge: Anti-Esoteric Polemics and Academic Research», en *Aries* 5.2, 2005, pp. 225-254.

--- «The Trouble with Images: Anti-image Polemics and Western Esotericism», en Hammer, Olav y von Stuckrad, Kocku, *Polemical Encounters. Esoteric Discourse and Its Others*. Leiden / Boston: Brill, 2007, pp. 107-136.

--- *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

--- «From Imagination to Reality: An Introduction to Esotericism and the Occult», en Almquist, Kurt y Belfrage, Louise (eds.), *Hilma Af Klint: The Art of Seeing the Invisible*. Stockholm: Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, 2015, pp. 59-71.

--- «How Hermetic Was Renaissance Hermetism?», *Aries – Journal for the Study of Western Esotericism*, 15 (2015b), pp. 179-209.

--- *Western Esotericism. A Guide for the Perplexed*. London / New York: Bloomsbury, 2016 [2013].

Harner, Michael, *Cave and cosmos: shamanic encounters with another reality*, Berkeley: North Atlantic Books, 2013.

--- *La senda del chamán (así curan los chamanes)*. Valencia: Ahimsa editorial, 2000 [1980].

Harpur, Patrick, *El fuego secreto de los filósofos*. Vilaür: Atalanta, 2006 [2002].

Harris, Marvin, *Vacas, cerdos, guerras y brujas*. Madrid: Alianza, 2003 [1974].

Jameson, Fredric, *Las semillas del tiempo*. Madrid: Trotta, 2000 [1994]

--- *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1991.

--- *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia-ficción*. Madrid: Akal, 2007 [2005].

Janowitz, Naomi, *Icons of Power. Ritual Practices in Late Antiquity*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2002.

Kerenyi, Karl, *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Barcelona: Herder, 1998 [1976, 1994].

Kieckhefer, Richard, «The Specific Rationality of Medieval Magic», en *The American Historical Review*, vol. 99, n. 3, 1994, pp. 813-836.

Klibansky, Raymond; Panofsky, Edwin; Saxo, Fritz, *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza, 1991 [1964].

Kottak, Conrad Phillip, *Introducción a la antropología cultural*. Madrid: McGraw-Hill, 2007 [2004].

Kripal, Jeffrey J., *Roads of Excess, Palaces of Wisdom. Eroticism & Reflexivity in the Study of Mysticism*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 2001.

--- *Mutants and Mystics: Science Fiction, Superhero Comics, and the Paranormal*. Chicago: University of Chicago Press, 2015 [2011] [e-book].

Lachman, Gary, *A Dark Muse. A History of the Occult*. New York: Thunder's Mouth Press, 2005 [2003] [e-book].

--- *The Quest for Hermes Trismegistus*. Edinburgh: Floris Books, 2011 [e-book].

Lasheras Corrucho, José Antonio y González Echegaray, Joaquín (eds.), *El significado del arte paleolítico*. Ministerio de cultura / Museo de Altamira: Madrid, 2005.

Lévi, Eliphas, *Historia de la magia* (adaptación y notas, A.E. Waite). Barcelona: Humanitas, 2011 [1859].

Lovecraft, H.P., *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*, Madrid: Valdemar, 2010b.

Loy, David, *No-dualidad*. Barcelona: Kairós, 2010 [1988].

Lucas, Ana, *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1992.

Luttikhuisen, Gerard, P., «The Demonic Demiurge in Gnostic Mythology», en Auffarth, Christoph y Stuckenbruck, Loren T. (eds.), *The Fall of the Angels*. Leiden-Boston: Brill, 2004, pp. 148-160.

Manguel, Alberto y Guadalupe, Gianni, *Breve guía de lugares imaginarios*. Madrid: Alianza, 2004 [1980].

Martín Hernández, Raquel, *El orfismo y la magia* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.

Marvell, Leon, *The Physics of Transfigured Light. The Imaginal Realm and the Hermetic Foundations of Science*. Rochester: Inner Traditions, 2007, 2016.

Merkel, Ingrid, y Debus, Allen G., *Hermeticism and the Renaissance. Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*. Washington: Folger Books, 1988.

Miller, Patricia Cox, *Dreams in Late Antiquity. Studies in the Imagination of a Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1998 [1994].

Mithen, Steven, «El big bang de la cultura humana: los orígenes del arte y de la religión», en *Arqueología de la mente*. Barcelona: Crítica, 1998 [1996], pp. 163-197.

Molinuevo, José Luis, *Estéticas del naufragio y de la resistencia*. València: Institució Alfons el Magnànim – Diputació de València, 2001.

Morin, Edgar. *El método. El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra, 1994 [1986].

Mumford, Lewis, *El mito de la máquina*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2010 [1967].

Narby, Jeremy y Huxley, Francis (eds), *Chamanes a través de los tiempos: quinientos años en la senda del conocimiento*. Barcelona: Kairós, 2005 [2001].

Newman, William R., y Grafton, Anthony (eds.), *Secrets of Nature. Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001.

Newman, William R., y Principe, Lawrence M., *Alchemy Tried in the Fire. Starkey, Boyle, and the Fate of Helmontian Chymistry*. Chicago: Chicago University Press, 2002.

Nock, A. D., *Essays on Religion and the Ancient World*. Oxford: Clarendon Press, 1972.

Noegel, Scott, Walker, Joel y Wheeler, Brannon, *Prayer, Magic, and the Stars in the Ancient and Late Antique World*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2003.

O'Brien, Carl, «The Descent of the Demiurge from Platonism to Gnosticism», en Hallstrom, G. (ed.), *Människan i Universum: Platons Timaios och dess tolkningshistoria (Man's Place in the Universe: Plato's Timaeus and the History of its Interpretation)*. Åbo: Åbo Akademi University Press, 2009, pp. 1-16?¹³³⁴

--- *The Demiurge in Ancient Thought. Secondary Gods and Divine Mediators*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Ogden, C.K., *Opposition: a linguistic and psychological analysis*. Bloomington: Indiana University Press, 1967 [1932].

Oviedo Salazar, Mauricio, *Per Monstra ad Sphaeram*. En: *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, Volumen LVI, 146 (número extraordinario), 2017.

Pagel, Walter, *Religion and Neoplatonism in Renaissance Medicine*. London: Variorum Reprints, 1985.

¹³³⁴ Sin datos respecto a la edición original en el libro.

- Pardo, Carmen, *En el silencio de la cultura*. México D.F./ Madrid: Sexto Piso, 2016.
- Partridge, Christopher, *The Re-Enchantment of the West. Volume 1*. London / New York: T&T Clark International, 2004.
- *The Re-Enchantment of the West. Volume 2*. London / New York: T&T Clark International, 2005.
- Pasi, Marco, «The Influence of Aleister Crowley on Fernando Pessoa's Esoteric Writings», en Caron, Richard; Godwin, Joscelyn; Hanegraaff, Wouter J; y Vieillard-Baron, Jean-Louis (eds.). *Esotérisme, gnosés & imaginaire symbolique. Mélanges offerts à Antoine Faivre*, Louvain: Peeters, 2001, pp. 693-711.
- «Theses de magia», en *Societas Magica Newsletter*, 20, 2008, pp. 1-8.
- «The Modernity of Occultism: Reflections on Some Crucial Aspects», en Hanegraaff, Wouter J. y Pijnenburg, Joyce (eds.), *Hermes in the Academy: Ten Years' Study of Western Esotericism at the University of Amsterdam*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009, pp. 59-74.
- «Varieties of Magical Experience: Aleister Crowley's Views on Occult Practice», en *Magic, Ritual, and Witchcraft*, vol. 6 n. 2, 2011, pp. 123-162.
- *Aleister Crowley and the Temptation of Politic*. Durham: Acumen, 2014 [1999].
- Piechowski-Jozwiak, Bartłomiej; Boller, François; and Bogousslavsky, Julien, «Universal Connection through Art: Role of Mirror Neurons in Art Production and Reception», en *Behavioral Sciences*, vol. 7, 2, 2017, pp. 1-9.
- Pimpaneau, Jacques; Pimpaneau, Sylvie, *Sombras da Ásia*. [Lisboa]: Fundação Oriente, [2013].
- Priani Saisó, Ernesto, *Magia y hermetismo*. Barcelona: Azul editorial, 1999.
- Puigarnau, Alfonso, *Estética neoplatónica. La representación de la luz en la Antigüedad*. Barcelona: PPU, 1995.
- Quignard, Pascal, *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula, 2005 [1994].
- Rancière, Jacques, *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del estante, 2005 [2001].
- *Le destine des images*. París: La Fabrique, 2003.
- Reguera, Isidoro, *Objetos de melancolía (Jacob Böhme)*. Madrid: Libertarias, 1985.
- Rendueles, César, *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- Roger Castillo, Luis Gonzaga, *Currículum y plan de estudios en las escuelas neoplatónicas*. Granada, 2017 [tesis doctoral].

- Ruiz Calderón, Javier (ed), *Vedantasara. La esencia del Vedanta*. Madrid: Trotta, 2009.
- Rutkin, H. Darrel, «Astrology» en Park, Katharine y Daston, Lorraine, *The Cambridge History of Science, vol. 3. Early Modern Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 541-561.
- Ruvituro, Mercedes, «La dimensión estética del poder soberano en Giorgio Agamben», *Diánoia*, LVIII-71 (2013), pp. 105-125.
- Sales i Coderch, Jordi, *Estudis sobre l'ensenyament platònic. I. Figures i desplaçaments*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- Sánchez, Pere, «Ramon Llull i l'alquímia». *L'avenç*, 238 (1999).
- Sloterdijk, Peter, *Temperaments filosòfics. De Plató a Foucault*. Girona: Edicions de la ela geminada, 2011 [2009],
- Snell, Bruno, *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Barcelona: Acontilado, 2007 [1946].
- Starobinski, Jean, «El imperio de lo imaginario», en *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*, Madrid: Taurus, 1974 [1970], pp. 137-199.
- Toulmin, Stephen, *The Return to Cosmology. Postmodern Science and the Theology of Nature*. Berkeley: University of California Press, 1985 [1982].
- Turner, Robert, *Elizabethan Magic. The Art and the Magus*. Longmead: Element Books, 1989.
- Turró, Salvio, *Descartes. Del hermetismo a la nueva ciencia*. Barcelona: Anthropos, 1985.
- Valentí Bohigas, Lluís. *Les ombres* [parte de tesis doctoral, sin datos de las otras partes], 1994.
- Vázquez Hoys, Ana M^a; Muñoz Martín, Óscar, *Términos de magia y religión en el mundo antiguo*. Madrid: Universidad nacional de educación a distancia, 1995.
- Venzi, Fabio, *Freemasonry: The Esoteric Tradition*. Addlestone: Lewis Masonic, 2016.
- Verdú Vicente, Francisco Tomás, *Astrología y hermetismo en Miguel Servet* [tesis doctoral]. Valencia, 2003.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel, 1985.
- Versluis, Arthur, «What is Esoteric? Methods in the Study of Western Esotericism», en *Esoterica*, IV, 2002, pp. 1-15.

Vidal Auladell, Felip, «La inflación de lo emocional en la actividad publicitaria. ¿Constituye un cambio de paradigma?», en *Pensar la publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, vol. 6, nº2, 2012, pp. 173-197.

--- «La (co) creación ficcional de la autenticidad vivencial como valor de marca en la Web 2.0: el caso *Bench*», en Klaus, Z., Cuenca, J. y Rom, J. (eds.) *Breaking the Media Value Chain*. Barcelona: Universidad Ramon Llull, 2013, pp. 283 - 292.

--- «El discurso sobre la *experiencia* en la *publicidad de la significación* ¿En qué consiste «tener» una *experiencia*?», *Pensar la publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, y Valladolid, Universidad Complutense de Madrid y Universidad de Valladolid, vol. 7, núm. 2, 2013b, pp. 217 – 237.

--- *El valor de la experiencia en la publicidad de la significación* [tesis doctoral]. Madrid: E-Prints Complutenses, 2014¹³³⁵.

Vinatea Serrano, Eduardo, *Memoria, imaginación y sabiduría en Gómez de Liaño* [tesis doctoral]. Madrid, 2005.

Walker, D.P., *Spiritual & Demonic Magic, from Ficino to Campanella* University Park: Pennsylvania University Press, 2003 [1958].

Wallis, R.T., *Neoplatonism*. London: Duckworth, 1972.

Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto piso, 2008 [1923].

Warnock, Mary, *Imagination*. Londres: Faber & Faber, 1976.

Webster, Charles, *De Paracelso a Newton. Magia en la creación de la ciencia moderna*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988 [1982].

Westman, Robert S., y McGuire, J.E., *Hermeticism and the Scientific Revolution*. Los Angeles: The William Andrews Clark Memorial Library, University of California, 1977.

Wind, Edgar, *Los misterios paganos del renacimiento*. Barcelona: Barral 1972 [1968].

Yates, Frances A., *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Barcelona: Ariel, 1983 [1964].

--- *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974 [1966].

--- *La filosofía oculta en la época isabelina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982 [1979].

--- *Theatre of the World*. London: Routledge, 1987 [1969].

Znamenski, *The Beauty of the Primitive: Shamanism and the Western Imagination*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.

¹³³⁵ <http://eprints.ucm.es/27692/>

Fuentes secundarias artísticas: Artistas, escritores, obras

Aberth, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*. Aldershot, Hampshire: Lund Humphries, 2004.

Adalia Martín, Ricardo, «Una ventana a la esperanza. Eclipse imaginaria entre el cine de Béla Tarr y Pedro Costa», en *Derivas y ficciones aparte. Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?*, 17, 2013, pp. 28-47.

Anati, Emmanuel (ed.), *Prehistoric Art and Ideology*. BAR International Series 1872. Oxford: Archaeopress, 2008.

Andrés-Suárez [et altri], *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum, 1997.

Arasse, Daniel, *Anselm Kiefer*. London: Thames and Hudson, 2001.

Arcq, Tere, Engel, Peter [et alt.], *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. Vilaür: Atalanta, 2015.

Arellano, *Una lectura en imágenes de El gran teatro del mundo, de Calderón: los diseños de Remedios Varo*, Pamplona: Griso – Universidad de Navarra, 2009.

Arola, Raimon, *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII*. Madrid: Siruela, 2008.

Azara, Pedro, *Imagen de lo invisible*. Barcelona: Anagrama, 1992.

---, *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid: Siruela, 1995.

Báez Rubí, Linda, «Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombach», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXII, núm. 97, 2010, pp. 157-194.

Balsach, Maria-Josep, *Joan Miró*. Barcelona: Galaxia Guttenberg, 2007.

Bauduin, Tessel, M., «Introduction: Occulture and Modern Art», en *Aries*, 13, 1, 2013, pp. 1-6.

--- *Surrealism and the Occult*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

--- «The Occult and the Visual Arts», en Partridge, Christopher (ed.), *The Occult World*. [Sin datos]: Routledge, 2014b, p. 429-447.

Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México D. F.: Fondo de cultura económica, 1981 [1937].

Belting, Hans, *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007 [2001].

--- *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009 [1990].

Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. (eds.), *Los días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2002.

Blistène, Chatéigne (y otros), *Un teatro sin teatro*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 2007.

Boehm, Gottfried, & Mitchell, W.J.T., «Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters», en *Culture, Theory and Critique*, 50:2-3, 2009, pp. 103-121.

Bowra, *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus, 1972 [1969].

Bozal, Valeriano, *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la segunda guerra mundial*. Madrid: Siruela, 2004.

Bredekamp, Horst, *Botticelli, La Primavera. Florencia como jardín de Venus*. México, D.F.: Siglo veintiuno editores, 1995 [1988].

--- *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal, 2017 [2010].

Calvo Serraller, Francisco; Bango Torviso, Isidro G. [et altri], *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*. Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Fundación amigos del Museo del Prado, 2006.

Capanna, P., *Andrei Tarkovski: El ícono y la pantalla*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.

Casas, Quim, *David Lynch*. Madrid: Cátedra, 2010 [2007].

Casey, Jane, Parmeshwar Ahuja, Naman, Weldon, David. *Presència divina. Arts de l'Índia i els Himalàies*. Barcelona, Milán: Casa Àsia, 5 Continents Editions, 2003.

Chadwick, Whitney, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*. México D.F.: Consejo nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones era, 1994.

Chevrier, Jean-François, *L'hallucination artistique*. París: Arachnéen, 2012.

Chion, Michel, *David Lynch*. Barcelona: Paidós, 2003 [2001].

Cirlot, Lourdes y Manonelles, Laia (coor.), *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y de la espiritualidad*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015.

Decter, Jacqueline, *Messenger of Beauty. Life and Visionary Art of Nicholas Roerich*. Rochester, Vermont: Park Street Press, 1997 [1989].

Didi-Huberman, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009 [2002].

--- *Ninfa moderna: essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard, 2002.

--- *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004 [2003].

--- *Ante la imagen*. Murcia: Cendeac, 2010 [2004].

Dixon, Laurinda S., «Bosch's Garden of Delights Triptych: Remnants of a "Fossil" Science», en *The Art Bulletin*, 63, 1, 1981, pp. 96-113.

Dixon, Laurinda S., & Ten-Doesschate Chu, Petra, «An Iconographical Riddle: Gerbrandt van den Eeckhout's *Royal Repast* in the Liechtenstein Princely Collections», en *The Art Bulletin*, LXXI, 4, 1989, pp. 610-627.

Domènech Tomàs, Marc; Yvars, J.F. [et altri], *Torres-García. Darrere la màscara constructiva*. Girona: Fundació Caixa Girona, 2007.

Fernández Polanco, Aurora, «Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades», en Bozal, Valeriano (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Boadilla del Monte: A. Machado Libros, 2005, pp. 119-150.

Ferrer Ventosa, Roger, «Nosotros los zombis. El monstruo en la era del capitalismo avanzado», en *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, Vol 7, 2015, pp.144-158.

Flor, Fernando R. de la, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza editorial, 1995.

--- *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. Madrid: Akal, 2012.

Fowkes, K. A., *The Fantasy Film*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010.

Gombrich, E. H., *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979 [1960].

--- *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento, 2*. Madrid: Debate, 2001 [1972, 1984].

--- *El legado de Apeles. Estudios sobre arte del Renacimiento, 3*. Madrid: Debate, 2000 [1976].

González, Ángel, *Pintar sin tener ni idea: y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millán, 2007.

Gorostiza, Jorge; Pérez, Ana, *David Cronenberg*. Madrid: Cátedra, 2003.

Guillén, Esperanza. *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2007.

Hanegraaff, Wouter J., «A Visual World: Leonora Carrington and the Occult», en *Abraxas: International Journal of Esoteric Studies*, 6, 2014, pp. 101-112.

- Hernández de la Fuente, David, *Lovecraft: una mitología*, Madrid: ELR ediciones, 2005.
- Houellebecq, Michel, *H.P. Lovecraft: contra el mundo, contra la vida*, Madrid: Siruela, 2006.
- Hutchison, Alice L., *Kenneth Anger. A Demonic Visionary*. London: Black Dog Publishing, 2004.
- Hutchinson, John (ed.), *Hilma af Klint*. Dublin: The Douglas Hyde Gallery, 2005.
- Jaramillo, Erika, «Eine idee schlägt wurzeln (una idea hecha raíces)», en *Revista Sans Soleil*, 8, 2016, pp. 137-144.
- Jaritz, Gerhard (ed.), *Angels, Devils. The Supernatural and Its Visual Representation*. Budapest: Central European University Press, 2011.
- Jousse, Thierry, *El libro de David Lynch*. Madrid / París: Cahiers du cinema – Prisa innova, 2008.
- Klossowski de Rola, Stanislas, *Alchemy. The Secret Art*. London: Thames and Hudson, 1973.
- Kona, P., «The Spiritual Cinema of Andrei Tarkovsky», en *Offscreen Film Journal*, Vol. 14, N. 12, 2010, en la dirección http://offscreen.com/view/spiritual_cinema_tarkovsky [última consulta 22-8-17].
- Kris, Ernst; Kurz, Otto, *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2010 [1979].
- Kuspit, Donald, *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*. Madrid: Akal, 2003 [1993].
- Lenep, Jacques van, *Arte y alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*. Madrid: Nacional, 1978 [1966].
- Lepetit, Patrick, *The Esoteric Secrets of Surrealism. Origins, Magic and Secret Societies*. Rochester / Toronto: Inner Traditions, 2014 [2012].
- Lewis-Williams, David, *La mente en la caverna: la conciencia y los orígenes del arte*. Madrid: Akal, 2005 [2002].
- Llamazares y Sarasola, *El lenguaje de los dioses: arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Suramérica*. Buenos Aires: Biblos, 2004.
- Martínez, Noemí, *Ana Mendieta: restablecer el vínculo con la naturaleza*. Madrid: Envida, 2009.
- Martínez Luna, Sergio, «La antropología, el arte y la vida de las cosas», en *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 7, n. 2, 2012, pp. 171-196.

Meakin, David, *Hermetic Fictions. Alchemy and Irony in the Modern Novel*. Bodmin: Keele University Press, 1995.

Mellén, Isabel, «Cartografías conceptuales de la emblemática», en *Revista Sans Soleil – Estudios de la imagen*, vol. 8, 2016, pp. 145-163.

---«*Amorum Emblemata*. Un tratado hermético sobre el amor», en Vaenius, Otto, *Amorum Emblemata*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2016b, pp. 7-51.

Menéndez, Mario (coord.); Mas, Martí; Mingo, Alberto, *El arte en la Prehistoria*. Madrid: UNED, 2010.

Minnis, S., «Andrei Tarkovsky (1932-1986)», en E. Mazur (ed.), *The Encyclopedia of Religion and Film*. New York: ABC – Clio, 2011, pp. 419-423.

Mitchell, W.J.T., *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil ediciones, 2017 [2005].

Moure, Gloria, *Sigmar Polke. Pinturas, fotografías y films*. Barcelona: Polígrafa, 2005.

Moxey, Kerith, «Los estudios visuales y el giro icónico», en *Revista Estudios Visuales*, 6, 2009, pp. 7-27.

Nicoll, Allardyce, *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*. Barcelona: Barral, 1977 [1963].

Palau i Fabre, Josep, *Quaderns de l'Alquimista*. Barcelona: Proa, 1997.

Pandiello Fernández, María, «Aurora Consurgens y la gestación de la nueva iconografía alquímica», en *Revista Sans Soleil – Estudios de la imagen*, vol. 8, 2016, pp. 192-201.

Panofsky, Erwin, *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. Madrid: Cátedra, 2004 [1946].

--- *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 2008 [1962].

Pasi, Marco, «Coming Forth by Night», en Vaillant, Alexis (ed), *Options with Nostrils*. Rotterdam: Sternberg Press – Piet Zwart Institute, 2010, pp. 103-111.

--- «Hilma af Klint, esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna», en *Boletín de arte*, n. 35, 2014, pp. 43-59.

Pedrero Santos, Juan A., *James Whale. El padre de Frankenstein*. Madrid: Calamar, 2011.

Praz, Mario, *Imágenes del barroco (estudios de emblemática)*. Madrid: Siruela, 1989 [1934, 1964].

Raine, Kathleen, *Ocho ensayos sobre Blake*, Vilaür: Atalanta, 2013 [1991].

Rhie, Marylin M., Thurman, Robert A.F. *et al*, *L'art sagrat del Tibet: saviesa i compassió*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1996 [1991].

Rimbach-Sator, Friedemann, «Matthäus Merian the Elder – the alchemists' artist». 2017, [inédito].

Robinson, J. M., *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. Kent: Crescent Moon, 2006.

Salabert, Pere, *Spahiros. Geografía del amor y la imaginación*. Barcelona: Laertes, 2005.

Sánchez Pérez, Carlos, «Frankenstein o el moderno teurgo: la recepción de la magia hermética en la obra de Mary Shelley», en *Studia Philologica Valentina*, Anejo 1, 2017, pp. 189-198.

Sanchidrián, José Luis, *Manual de arte prehistórico*. Barcelona: Ariel, 2005 [2001].

Saxl, Fritz, *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza, 1989 [1957].

Schama, Simon, *Los ojos de Rembrandt*. Barcelona: Areté, 2002 [1999].

Schaub, T. H., *Pynchon: la voz de lo ambiguo*. Buenos Aires: Tres Tiempos, 1985 [1981].

Zsulakowska, Urszula, *Alchemy in Contemporary Art*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2011

Taylor, René, *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid: Siruela, 2006 [1992].

Thomas, Rachael & Thorne, Sam (eds.) *As Above So Below. Portals, Visions, Spirits & Mystics*. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2017.

Tomezzoli, Andrea, «Giambattista Tiepolo», en Pellegrini, Franca (ed.), *Tiepolo Canaletto Piranesi e altri. Incisioni venet del Settecento*. Padova: Il Poligrafo, 1997, pp. 70-71.

Tuchman, Maurice (org), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles: Abbeville Press Publishers, 1987.

Versluis, Arthur; Irwin, Lee; Richards, John y Weinstein, Melinda (eds.), *Esoterism, Art, and Imagination*. Minneapolis: New Cultures Press, 2008.

Wamberg, Jacob (ed.), *Art & Alchemy*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2006.

Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza, 2005 [1932].

--- *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

Warlick, M.E., *Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth*. Austin: University of Texas Press, 2001.

Weiwei, Ai; Smith, Karen; Ulrich Obrist, Hans; & Fibicher, Bernard, *Ai Weiwei*. London: Phaidon Press Ltd., 2009.

Wheelock Jr., A. K., *Vermeer & the art of painting*. New Haven: Yale University Press, 1995.

Wilkinson, Richard H., *Magia y símbolo en el arte egipcio*. Madrid: Alianza, 2003 [1994].

Yarza Luaces, Joaquín, *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos, 1987.

Zecchi, Stefano, *L'artista armato. Contro i crimini della modernità*. Milano: Mondadori, 1998. Wilson, Colin, *El poder de soñar. Literatura e imaginación*. Barcelona: Luis de Caralt, 1965 [1962].

Zuloaga, Yolanda de, *Creatividad y no dualidad en el arte. Una aproximación transdisciplinar* [tesis doctoral]. Barcelona, 2013.

Novelas, poemarios o relatos citados

Apuleyo, *El asno de oro*. Madrid: Cátedra, 2010.

Artaud, Antonin, *Heliogábalo, o el anarquista coronado*. Barcelona: Argonauta, 1981 [1934].

Balzac, Honoré de, *Seraphita*. Barcelona: Seix Barral, 1977 [1835].

--- *La búsqueda del absoluto*. Barcelona: Destino, 1989 [1834].

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal; Les Épaves ; Bribes ; Poèmes divers ; Amoenitates Belgicae*. Paris: Garnier Frères, 1961 [1857].

--- *Edgar Allan Poe*. Madrid : La balsa de la Medusa, 1988.

--- *Ouvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1976.

Bécquer, Gustavo Adolfo, «El beso», en *Leyendas*. Barcelona: Crítica. 2001 [1871].

Bulwer Lytton, Edward, *Zanoni o el secreto de los inmortales*, Madrid: Valdemar, 2015 [1842].

Calasso, Roberto, *Ka*. Barcelona: Anagrama, 1999 [1996].

--- *La Folie Baudelaire*, Barcelona: Anagrama, 2011 [2008].

--- *El rosa Tiepolo*. Barcelona: Anagrama, 2009 [2006].

Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, Madrid: Cátedra, 1982 [1635].

--- *La vida es sueño*. Barcelona: Círculo de lectores, 1990 [1636].

- *El mágico prodigioso*. Madrid: Cátedra, 1985 [1637].
- Calvino, Italo, *Les ciutats invisibles*. Barcelona: Empúries, 2012 [1978].
- Campanella, Tommaso, *La ciudad del sol*. Madrid: Tecnos, 2007 [1602, 1623].
- Chambers, Robert W., *El rey de amarillo. Relatos macabros y terroríficos*. Madrid: Valdemar, 2014 [1895-1897].
- Chaucer, Geoffrey, *Contes de Canterbury*. Barcelona: Quaderns Crema, 1998.
- Clarke, Susanna, *Jonathan Strange y el señor Norrell*. Barcelona: Círculo de lectores, 2006 [2004].
- Colonna, Francesco, *Sueño de Polífilo*. Barcelona: Acantilado, 2013 [1499].
- Daumal, René, *El monte análogo*. Buenos Aires: Troquel, 1993 [1939-1944].
- DeLillo, Don, *Submundo*. Barcelona: Seix Barral, 2012 [1997].
- Dick, Philip K., *Valis*. Barcelona: Minotauro, 2007 [1981].
- Dostoiévski, Fedor, *El idiota (2 vol.)*. Madrid: Alianza, 2009, 2006 [1868].
- *Els germans Karamàzov*. Barcelona: Grans Èxits Universals, 1996 [1875].
- Foix, J. V., *Obres completes. I. Poesia*. Barcelona: Edicions 62, 1974.
- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*. Barcelona: Plaza & Janés, 2001 [1967].
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Fausto*. Madrid: Abada / Universidad Autónoma de Madrid, 2010 [1808, 1832]
- Goytisolo, Juan, *La Cuarentena*. Ed. Mondadori, Barcelona, 1991.
- Harpur, Patrick, *Mercurius o el matrimonio de cielo y tierra*. Vilaür: Atalanta, 2015 [1990].
- Hesíodo, *Teogonia*. Barcelona: Adesiara, 2012.
- *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*. Madrid: Gredos, 1983.
- Hölderlin, Friedrich, *Hiperió*. Barcelona: Columna, 1993 [1799].
- Homero, *Odisea*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- *Himnes*, París: Les belles lettres, 2004.
- Ibáñez, Andrés, *El mundo en la era de Varick*. Madrid: Siruela, 1999.
- Jonson, Ben, *El alquimista*. Barcelona: Icaria, 1983 [1610, 1612].
- Joyce, James, *Retrato del artista adolescente*. Barcelona: Lumen, 1986 [1916].
- «Los muertos», en *Dublínenses*, Barcelona: Salvat 1972 [1914].
- Kafka, Franz, *El desaparecido [América]*. Madrid: Cátedra, 2000 [1927].
- Keats, John, *Odas y sonetos*. Madrid: Hiparión, 2006.

- Kubin, Alfred, *La otra parte. Una novela fantástica*. Madrid: Siruela, 1988 [1909].
- Le Guin, Ursula K., *Un mago de Terramar*. Barcelona: Minotauro 2000 [1968].
- Lewis, C. S., *The Magician's Nephew (The Chronicles of Narnia, Book 1)*. Sydney /Toronto/ Auckland/ London/ New York: Harper Collins, 2010 [1955] [edición electrónica].
- Lloyd, John Uri, *Etidorhpa or the End of Earth*. S.d.: Amazon Media, 2016 [1895].
- Lovecraft, H.P., *Narrativa completa / Vol. 1*, Madrid: Valdemar, 2008.
 --- *Narrativa completa / Vol. 2*, Madrid: Valdemar, 2010.
- Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*. Madrid: Cátedra, 1994
- MacDonald, George, *Fantastes*, Vilaür: Atalanta, 2014 [1858].
- Mann, Thomas, *La montaña mágica. Vol. 1*. Barcelona: Círculo de lectores, 1969 [1924]
 ---*La montaña mágica. Vol. 2*. Barcelona: Círculo de lectores, 1969b [1924].
- Marlowe, Christopher, *La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto*. Madrid: Cátedra, 1993 [1604].
- Maupassant, Guy de, «La cabellera», en *Contes*. Barcelona: Diari de Barcelona, 1990.
- Meyrink, Gustav, *El Golem*. Barcelona: Tusquets, 1986 [1914].
 --- *El ángel de la ventana de occidente*. Madrid: Valdemar, 2006 [1927].
- Nerval, Gérard de, *Aurélia o El sueño y la vida / Las hijas del fuego*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
 --- *Obras esenciales II*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010.
- Ovidio, *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, 2005 [8 d.C.].
- Paz, Octavio, «Arte mágico», en *Obras completas IV*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2001, pp. 347-353.
 --- «Apariciones y desapariciones de Remedios Varo», en *Obras completas IV*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2001b, pp. 375-377.
- Pessoa, Fernando, *El regreso de los dioses*. Barcelona: Acantilado, 2006.
- Poe, E. A., *Eureka*. Madrid: Valdemar, 2002 [1848].
- Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. 3. El mundo de Guermantes*. Madrid: Alianza editorial, 1999 [1921-22].
- Pynchon, Thomas, *La subasta del lote 49*. Barcelona: Tusquets, 2016 [1966].
 ---*Mason y Dixon*, Barcelona: Tusquets, 2012 [1997].
- Quevedo, Francisco de, *Poesía varia*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Rimbaud, Arthur, *Prosa completa*. Madrid: Cátedra, 1997 [1874].

- Saer, Juan José, *El entenado*. Barcelona: Rayo verde, 2013 [1982].
- Shakespeare, William, *El sueño de una noche de verano / Noche de reyes*. Madrid: Espasa Calpe, 1996 [1596, 1623].
- *Hamlet*. Madrid: Cátedra, 1997 [1601].
- *El mercader de Venecia / Como gustéis*. Madrid: Catedra, 1998 [1599].
- *La tempestad*. Madrid: Catedra, 2003 [1611].
- Shelley, Mary, *Frankenstein, o el moderno Prometeo*. Madrid: Valdemar, 2013 [1818].
- Strindberg, August, *Inferno*. Madrid: Valdemar, 2001[1898].
- Valentin Andreade, Johann, *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreutz*. Amazon Media [ebook] [sin indicación del año].
- Welles, H. G., *La isla del doctor Moreau*. Madrid: Anaya, 2008 [1896].

Películas, cortos, documentales y series citados

- Abrams, J.J.; Lindelof, Damon / ABC: *Lost* (2004-2010).
- Anger, Kenneth: *Scorpio Rising* (1963).
- *Lucifer Rising* (1970-81).
- *Rabbit's Moon* (1950, 1979).
- Bergman, Ingmar: *Persona* (1966).
- *La hora del lobo (Vargtimmen)*, 1968).
- Branagh, Kenneth: *Frankenstein de Mary Shelley (Mary Shelley's Frankenstein)*, 1994).
- Broughton, Charles: *This is it* (1971).
- Buñuel, Luis: *Un chien andalou* (1929).
- Cimino, Michael: *El cazador (The Deer Hunter)*, 1978).
- Coppola, Francis Ford: *Apocalypse Now*, 1979.
- Corman, Roger: *La máscara de la muerte roja (The Masque of the Red Death)*, 1964).
- Cronenberg, David: *eXistenZ* (1999).
- Fellini, Federico: *Fellini 8 1/2 (Otto e mezzo)*, 1963).
- Fisher, Terence: *La maldición de Frankenstein (The Curse of Frankenstein)*, 1957).
- *Frankenstein creó a la mujer (Frankenstein Created Women)*, 1967).
- *El cerebro de Frankenstein (Frankenstein Must Be Destroyed)*, 1969).
- Fleming, Victor: *El mago de Oz (The Wizard of Oz)*, 1939).

Friedkin, William: *El exorcista (The Exorcist, 1973)*.

Gubert, Fabrice / Canal +: *Les Revenants (2012-)*.

Hitchcock, Alfred: *Vértigo / De entre los muertos (Vertigo, 1958)*.

Jarmusch, Jim: *Ghost Dog (1999)*.

--- *Stranger than Paradise (1984)*.

Jodorowsky, Alejandro: *La montaña sagrada (The Holy Mountain, 1973)*.

Jordan, Neil: *En compañía de lobos (The Company of Wolves, 1984)*.

Koester, Joachim, *Tarantism (2007)*.

Kounen, Jan: *Blueberry (2004)*.

Kubrick, Stanley: *2001: Una odisea del espacio (2001: A Space Odyssey, 1968)*.

Kurosawa, Akira: *Dodes' ka-den (1970)*.

Ledwidge, Ringan: video musical Massive Attack *Voodoo in my Blood (2016)*.

Lynch, David: *Cabeza borradora (Eraserhead, 1977)*.

--- *El hombre elefante (The Elephant Man, 1980)*.

--- *Twin Peaks. Fuego, camina conmigo (Twin Peaks. Fire, Walk with Me, 1992)*.

--- *Carretera Perdida (Lost Highway, 1997)*.

--- *Corazón salvaje (Wild at Heart, 1990)*.

--- *Rabbits (David Lynch, 2002)*.

--- *Inland Empire (2006)*.

--- *Terciopelo azul (Blue Velvet, 1986)*.

--- *Mulholland Drive (2001)*.

Lynch, David / Frost, Mark: *Twin Peaks (1990-2017)*.

McCarey, Leo: *Sopa de ganso (Duck Soup, 1933)*.

Mekas, Jonas: *Walden (1969)*.

Nolan, Jonathan; Joy, Lisa / HBO: *Westworld (2016-)*.

Proyas, Alex: *Dark City (1998)*.

Reininger, Lotte: *Papageno (1935)*.

Renoir, Jean: *Una salida al campo (Une partie de campagne, 1936)*.

Resnais, Alain: *Providence (1977)*

Rosellini, Roberto: *Alemania, año cero (Germania anno zero, 1948)*.

Rouch, Jean: *La caza del león con arco (La chasse au lion à l'arc, 1965)*.

Sang-soo, Hong: *En otro país (In Another Country, 2012)*.

Scott, Ridley: *Blade Runner (1982)*.

Sokurov, Alexander: *Fausto (Faust, 2011)*.

Svankmajer, Jan: *Flora* (1999).
 ---*Food (Jidlo)*, 1992).

Tarkovski, Andrei: *Andrei Rublev* (1966).
 ---*Solaris* (1972).
 ---*Espejo (Zerkalo)*, 1974).
 ---*Stalker* (1979).
 ---*Nostalgia (Nostalghia)*, 1983).
 ---*Sacrificio (Offret)*, 1986).

Tarr, Bela: *Las armonías de Werckmeister (Werckmeister harmóniák)*, 2000).

Trier, Lars von: *Europa* (1991).

Villeneuve, Denis: *Blade Runner 2049* (2017).

Wachowski brothers (ahora sisters): *Matrix (The Matrix)*, 1999).

Whale, James : *Frankenstein* (1931).
 --- *La novia de Frankenstein (Bride of Frankenstein)*, 1935).

Wegener, Paul / Galeen, Henrik: *El Golem (Der Golem, wie er in die Welt kam)*, 1920).

Weerasethakul, Apichatpong: *Tropical Malady (Sud pralad)*, 2004).
 --- *Syndromes and a Century* (2006).
 ---*El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas (Lung Bunmi Raluek Chat)*, 2010).

Wenders, Wim: *En el curso del tiempo (Im Lauf der Zeit)*, 1975).

Wilder, Billy: *El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard)*, 1950).

Weir, Peter: *El show de Truman (The Truman show)*, 1998).

Zulawski, Andrzej: *La posesión (Possession)*, 1981).

Cómic citados

Moore, Allan; Williams III, J. H., *Promethea* vol. 1 (# 1-6). Barcelona: Norma editorial, 2007 [1999-2000].

Moore, Allan; Williams III, J. H., *Promethea* vol. 2 (# 7-12). Barcelona: Norma editorial, 2007 [1999-2001].

Moore, Allan; Williams III, J. H., *Promethea* vol. 3 (# 13-18). Barcelona: Norma editorial, 2007 [2001-2002].

Moore, Allan; Williams III, J. H., *Promethea* vol. 4 (# 19-25). Barcelona: Norma editorial, 2008 [2002-2003].

Moore, Allan; Williams III, J. H., *Promethea* vol. 5 (# 26-32). Barcelona: Norma editorial, 2008 [2003-2005].