

EL HUEVO Y EL CERO: DE LA NADA AL INFINITO. SOBRE LA IMAGEN SAGRADA, CON EJEMPLOS DE LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DEL HUEVO EN LOS GRABADOS DE ALQUIMIA, LEONORA CARRINGTON O SIGMAR POLKE

ROGER FERRER VENTOSA*
UNIVERSIDAD DE GIRONA

Resumen: En el artículo intentaremos esbozar una teoría de la imagen partiendo de aquella que más se ajusta a nuestra intención: la de tipo hermético y neoplatónico con carga sagrada, una imagen cuyo sentido se mantiene velado, para ser comprendida únicamente por quienes conozcan su código hermenéutico. A continuación, añadiremos algunas consideraciones sobre la imagen simbólica. Acabaremos con un caso práctico, el de la evolución del símbolo del huevo entre artistas que pueden ser incluidos en los de la escuela filosófica hermética, ya sea de manera explícita o indirecta; veremos diversas formas de reflexionar sobre el huevo: en libros de grabados de alquimia del Renacimiento y el Barroco, en ejemplos que siguen las pautas tipológicas del emblema, su influjo en una artista surrealista, Leonora Carrington, o también en un artista posmoderno que mezcla estilos, técnicas, materiales y también tipos de imagen: Sigmar Polke.

Palabras clave: Imagen sagrada, alquimia, hermetismo, neoplatonismo, símbolo, interpretación.

Abstract: In the article we are going to try to outline a theory of the image based on the one that best fits our intention: the one that is hermetic and neoplatonic with a sacred load, an image whose sense remains veiled, to be understood only by those who know its hermeneutic code. Then we will add some considerations about the symbolic image. We will finish with a practical case: the evolution of the symbol of the egg among artists who can be included in the ones of the hermetic philosophical school, either explicitly or indirectly. We will see different ways of reflecting on the egg: in books of alchemy illustrations from the Renaissance and the Baroque, in examples that follow the typological guidelines of the emblem, its influence in a surrealist artist, Leonor Carrington, or also in a postmodern artist that mixes styles, techniques, materials and also types of images: Sigmar Polke.

Keywords: Sacred image, alchemy, hermeticism, Neoplatonism, symbol, interpretation.

* Licenciado en historia del arte y en comunicación cultural. En la tesis doctoral está estudiando la relación entre el pensamiento mágico y la teoría del arte, con especial atención al papel de la imaginación, su lengua por imágenes y las imágenes con contenido sagrado. Los grabados de alquimia serían un ejemplo de este tipo de material gráfico. Universidad de Girona, con contrato FPU (FPU13/03280). El artículo ha sido, al menos parcialmente, fruto de las investigaciones realizadas dentro del proyecto Imágenes y contraimágenes, HAR2014-55271-P, financiado por el Ministerio de economía y competitividad.

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 8, 2016, pp. 88-107.

www.revista-sanssoleil.com

Recibido: 31-12-2015.

Aceptado: 22-03-2016.

Glorificar el culto de las imágenes
(mi grande, mi única, mi primitiva pasión)
Charles Baudelaire¹.

ONTOLOGÍA DE LA IMAGEN SAGRADA

Al final de *El asno de oro*, de Apuleyo, cuando su protagonista Lucio ha recuperado su forma humana tras su involuntario periplo metamorfoseado en asno, el narrador describe aquella parte de una iniciación misteriosa que podía revelarse a los legos. La información se comparte en un lenguaje y escritura especiales: “unos manuscritos escritos con caracteres ininteligibles, que unas veces abreviaban las palabras del texto con animales de toda especie, y otras protegían su lectura de la curiosidad de los profanos con complicados trazos apretados en forma de ruedas y espirales”².

El texto de Apuleyo ofrece de manera soslayada dos de las ideas básicas del hermetismo: la construcción de una lengua por imágenes y el uso de encriptaciones para ocultar el sentido de un libro a los que desconocen el sentido real de lo ofrecido, estrategia útil cuando se trata de religiones misteriosas, aún más cuando quien posee la hegemonía persigue al resto.

Las imágenes constituyen un sistema gráfico de comunicación, el sintético-figurativo, diferente al analítico-discursivo de la escritura alfabética. Pero nos ceñiremos a la lectura neoplatónica, con aquellas que aluden de una forma u otra a lo sagrado, tomadas como espacio abierto a lo trascendente³. En la concepción pagana o cristiana de la imagen, esta servía para poder expresar las verdades últimas, salvando las limitaciones de los textos: el analfabetismo o la fragmentación en diversos idiomas.

Si como la define Gómez de Liaño, la imaginación es la facultad por la cual lo conciente o sentiente-inteligente opera con representaciones⁴,

siguiendo y actualizando una comprensión del fenómeno que ya se encuentra en Giordano Bruno, entonces se entenderá el poder que tienen las imágenes como forma de comunicarse de la imaginación, imprescindible capacidad ya que es la que permite dominar el idioma de las imágenes, el apropiado para los mitos

La imagen de tipo sagrado o mítico es aquella tan próxima a la cosa verdadera en sentido espiritual que es, o puede llegar a ser, lo mismo⁵, idea que siempre puso nerviosos a los iconoclastas, y que es una de las razones de la destrucción de estatuas paganas, además de las razones crematísticas –hacerse con el oro, marfil o plata– o pragmáticas –aprovechar el material para construir otra cosa–; el temor a que el símbolo analógico fuera tomado por real atenazó al catolicismo, sobre todo ante la crítica iconoclasta de la Reforma⁶.

Y es que para la conciencia mítica-mágica la imagen no es solo una representación de la cosa; más que eso, se trata de la misma cosa, forma parte de su realidad, funciona como alter ego, hipóstasis o avatar; justo al contrario que en la teoría semiótica, signos e imágenes son la cosa misma. Se trata de una dimensión de la realidad. Un caso paradigmático lo encontraríamos en la teoría de las estatuas en el Egipto faraónico. Lo que le pase al cuerpo de la imagen le sucederá igualmente al cuerpo físico o al alma. O en la teoría estética del budismo tántrico tibetano, en la que los iconos son parte real del Buda y transmiten una presencia viviente⁷.

1. Citado en Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire* (Barcelona: Anagrama, Calasso, 2011), 19.

2. Apuleyo, *El asno de oro* (Madrid: Cátedra, 2010), 288.

3. Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos* (Madrid: Taurus, 1999), 187.

4. Impresión de Eduardo Vinatea Serrano, “Memoria, imaginación y sabiduría en Gómez de Liaño” (Tesis de licenciatura, Madrid, 2005), 371.

5. E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2 (Madrid: Debate, 2001), 177; Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica* (Madrid: Alianza editorial, 1995), 188. La imagen que ocupa el lugar de lo representado: Gombrich, *Imágenes simbólicas*, 124-125.

6. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, 151-152.

7. Robert A.F. Thurman, “El Tibet, el Buddhisme tibetà i el seu art” en *L'art sagrat del Tibet: saviesa i compassió*, Rhie, Thurman, *et al* (Barcelona: Fundació “la Caixa”, 1996), 49.

En las imágenes usadas según un código hermético, la imaginación crea imágenes mentales para fijar un objeto que proviene de los órganos de los sentidos o a la inversa⁸, es decir, espacio mediador, en su teoría del *pneûma*: la encarnadura material pasa a ser una manifestación del *pneûma*, el espíritu, vehículo aéreo, imprescindible para que el alma encarne en un cuerpo físico en su descenso a la materia; aplicado al arte, la obra constituye una comunicación de lo invisible, concreción de lo ideal plasmado en la figura artística.

Apuntaba Ernst Cassirer que la imagen en el estado de conciencia mítico adquiere un estatus de realidad substancial, parte del mundo de las cosas. Esa manera de experimentar lo real explica el enorme poder que le otorgan a los talismanes en el pensamiento mágico. Según Cassirer con el cambio de la conciencia mítica a la conciencia religiosa se experimentó una oscilación: antes se preguntaba por el contenido de verdad de la imagen para luego cambiar la pregunta y hacerlo por la existencia de lo reflejado en la imagen. Pero en su fase estética deja de ser considerada realidad empírica, entra en lo ilusorio, más como una expresión de la fuerza creadora del artista, ya no fuerza autónoma mágica⁹.

Por su parte, en otro de los textos fundamentales del hermetismo, el *Asclepio*, la humanidad, junto al cosmos, son las imágenes de Dios y proceden del bien¹⁰. Para el hermetismo, la imagen no es una parte del todo, sino que se trata de un reflejo que lo engloba metafóricamente por entero. Y no solo las imágenes cumplen esa función: cualquier entidad además de ser un pequeño fragmento es una imagen de todo el universo. Como es arriba es abajo.

8. Copenhaver ed., *Corpus hermeticum*, 283.

9. Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas. II. El pensamiento mítico* (México: Fondo Cultura Económica, 1971), 318-319.

10. *Asclepio* 10, Copenhaver ed., *Corpus hermeticum*, 206. Entre los pensadores cristianos, padres de la Iglesia como Clemente de Alejandría y Orígenes, consideraban el logos como la imagen de Dios.

Esta *forma mentis* sirve para sustentar la mentalidad mágica. Al estar todo relacionado y servir cualquier rincón de la naturaleza como indicio, todo lo visible puede servir para revelar las voluntades de los dioses, mostradas para el avisado ojo e intelecto del pronosticador. Para esta mentalidad los astros, las vísceras, los restos del té, lo que sea, funcionan como las letras de un alfabeto secreto con las que se comunican los dioses¹¹. La naturaleza como lengua por imágenes y el mago como filólogo y como poeta de ese idioma. Aún en pensadores del siglo XX podemos encontrar variaciones de la teoría de la imagen como microcosmos, como en la teoría de las imágenes que piensan de Walter Benjamin.

En el *Corpus hermeticum* se subraya la importancia de la visión divina cuando enfatiza que es la imagen de Dios la que atrae el alma hacia el conocimiento sagrado.

De manera que ésta es la imagen de dios, Tat; la he descrito para ti lo mejor que he sido capaz. Si tu visión de la misma es exacta y la comprendes con los ojos del corazón, cree, hijo mío, que hallarás la vía que conduce hacia las cosas de lo alto; o, más bien, será la propia imagen la que te mostrará el camino. Pues su visión tiene una propiedad especial: se apodera de quienes ya han tenido la visión y los atrae hacia sí, del mismo modo que dicen que el imán atrae hacia sí el hierro¹².

Más adelante del mismo texto hermético se apunta que “este dios, evidente a los ojos, puede ser visto en la mente, pues es incorpóreo y multiforme; o, mejor dicho, omniforme”¹³. Idea panteísta: el conjunto de lo existente es él, aunque no alcanza a englobarlo, agotarlo o delimitarlo. Además, el adepto se hace merecedor de su conocimiento aprendiendo el arte de la fijación y el desciframiento de las imágenes mentales, de manera que lo visual constituye el fundamento de la teoría del conocimiento supremo del hermetismo.

11. Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (Barcelona: Gedisa, 1989), 144-146.

12. *Corpus hermeticum* IV, 11, en Copenhaver ed., *Corpus hermeticum*, 129-130.

13. *Corpus hermeticum* V, 10, en Copenhaver ed., *Corpus hermeticum*, 133.

Una de las cualidades de Dios es que “aunque presenta imágenes de todas las cosas, <no se hace> presente a la imaginación. Pues existe imaginación tan sólo en las cosas engendradas. Llegar a ser no es más que imaginación”¹⁴. Las imágenes traducen el lenguaje de lo trascendental a un nivel comprensible a la razón, en forma de código alegórico; no obstante, la complejidad de lo divino impide que lo supremo pueda reducirse a figuras. Puede presentar imágenes de todas las cosas, *imago mundi*, pero no puede reducirse a ellas.

Como ya indicamos, en el *Asclepio* se indica que el Hombre y el Mundo son las dos imágenes de Dios: “el Pensamiento, padre de todas las cosas, vida y luz, engendró al hombre [al hombre primordial] a su imagen y le amó como a un hijo, puesto que, creado a imagen del Padre, era hermosísimo”¹⁵. De ahí que fuera tan valorado durante el periodo moderno la lengua de las imágenes, ya que implicaba acceder a la forma de comunicación más elevada. Imaginación también consistía en dominar dicha lengua de las imágenes. También resulta significativa de este fragmento la ontología que se deduce de lo imaginativo, que solo puede funcionar con las cosas engendradas, es decir, que parte de lo existente, un pensamiento que fundamenta la distinción entre imaginación y fantasía.

El *Corpus hermeticum* intenta demostrar la existencia del Dios herético arguyendo la belleza de los cuerpos humanos¹⁶, convertidos en infinidad de imágenes distintas, un acto creativo divino luego copiado por los pintores o escultores. El hermetismo en esto se sitúa en las antípodas del gnosticismo y se afilia a los parámetros de lo bello griego o incluso egipcio. Dios es el creador de los dioses celestes como “el hombre es artífice de los dioses que habitan en los templos”¹⁷, se afirma en el *Asclepio*.

14. *Corpus hermeticum* V, 1, en Copenhaver ed., *Corpus hermeticum*, 131.

15. *Corpus hermeticum*, I, 2, 12, en Xavier Renau Nebot ed., *Textos herméticos* (Madrid: Gredos, 1999), 81. En un texto gnóstico, *Primer Libro de Jeatú*, Jesús se define a sí mismo como imagen de la Luz y del Padre: Vinatea Serrano, “Memoria, imaginación y sabiduría en Gómez de Liaño”, 120.

16. *Corpus hermeticum* V, 5-6, en Copenhaver ed., *Corpus hermeticum*, 132.

17. *Asclepio*, 23, en Renau Nebot ed., *Textos herméticos*, 458.

Las estatus de las divinidades tienen doble naturaleza: divina y humana, y están animadas al ser divinas¹⁸, idea que guarda estrecha relación con la espiritualidad egipcia.

El argumento del hombre como artífice de dioses –en su forma de estatuas– es aducido por Trimegisto en el diálogo del *Asclepio* como prueba de la dignidad que poseen los humanos. Otra de las funciones del arte mencionada en el *Corpus hermeticum* es cumplir con un sentido de establecimiento de un memorial: “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”¹⁹.

No obstante, pese a la alta consideración hacia las imágenes, en el hermetismo también se es consciente de que su enorme poder puede suponer una amenaza para el ser humano. Las imágenes, los símbolos, el arte tienen la capacidad de revelar y orientar, pero también de desorientar. Transmiten una energía que guía o confunde. En el *Asclepio* se advierte del poder desorientador de ciertas imágenes con carga negativa.

No todos han alcanzado la verdadera comprensión, Asclepio. Se dejan engañar, persiguiendo, en un impulso ciego y sin la debida consideración de la razón, una imagen que engendra maldad en sus mentes y transforma al mejor de los seres vivos en una naturaleza bestial con hábitos brutales²⁰.

Para entender cabalmente el interés por la lengua de las imágenes hay que situar esa pretensión en una cultura que durante siglos dedicó grandes esfuerzos en encontrar la lengua de Adán, o lengua de Babel; dicha lengua habría derivado más adelante en el hebreo. Esa pretensión alentó muchos años las investigaciones filológicas²¹. En cuanto a las características de ese idioma adámico, durante siglos se creyó en un or-

18. *Asclepio*, 23, en Renau Nebot ed., *Textos herméticos*, 459.

19. *Corpus Hermeticum* III, 4, en Renau Nebot ed., *Textos herméticos*, 115.

20. *Asclepio* 7, en Copenhaver ed., *Corpus hermeticum*, 203.

21. Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, 315-317.

denamiento de las lenguas que partiría de lo ideográfico, tipo de lengua que se hallaría en los orígenes, para evolucionar hasta las alfabéticas.

Se intentaba recuperar una sabiduría antigua —o pretendida sabiduría antigua— que se expresara mediante una lengua universal que sobrepasara los límites impuestos por el lenguaje icónico-textual, y que se manifestara en un doble movimiento contradictorio: que tuviera un código secreto conocido por los iniciados, pero que al mismo tiempo su producción poseyera un sentido diáfano para comunicar sus postulados²².

Las imágenes gozaron de un estatus privilegiado para conseguir el propósito: cualquier lego podía fascinarse por su poder de atracción, al tiempo que podían esconder sentidos ocultos. 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 misterios²³. En algunos de los grandes textos de magia el contenido valioso puede manifestarse no de forma directa, sino por subterfugios metafóricos. Se especulaba con que la posible lengua de los dioses del mito de Babel fuera la egipcia o al menos fuera una por imágenes degradada luego en los jeroglíficos, grabado sagrado, etimológicamente; los jeroglíficos transmitirían así un conocimiento sacro difundido de manera encubierta por fábulas y por mitos²⁴.

La voluntad de investigar en una primigenia lengua universal, una ur-lengua, se tradujo en la era moderna con la invención de lenguas artificiales con esa misma intención, como la *Steganographia*²⁵ o diversas criptografías; con ellas, las élites supranacionales podían comunicarse,

idéntico papel que luego ocuparon las matemáticas²⁶. En los tratados de criptografía de Trithemius, *Steganographia* y *Polygraphia*, había todo un trasfondo de magia demoníaca, pese a las negaciones del autor²⁷. Con todo, aplicadas al autor de la *Steganographia* o *Escenografía*, esas palabras no parecen más que una excusa para protegerse, al menos de acuerdo al juicio de Walker: “I believe, then, that Trithemius’ *Steganographia* is partly a treatise on cryptography in which the methods of encipherment are disguised as demonic magic”²⁸ (‘Creo que la *Steganographia* de Trithemius es en parte un tratado de criptografía en el que los métodos de encriptación están disfrazados como magia demoníaca’). En su capítulo tercero la *Steganographia*, Trithemius se ocupa de la magia, no de la criptografía, como en los dos previos; se sirve de las imágenes de una manera cercana a lo emblemático, con el dibujo de figuras arquetípicas dotadas de atributos.

Agamben recoge un caso de uso similar de la magia y de la imagen. En la Roma de los Antoninos se celebraban dos funerales cuando fallecía el Emperador: uno el del cuerpo y otro de una figura de cera, *in corpore et in effigie*. Se trataba de una duplicación y no una mera sustitución de la imagen²⁹. En esa práctica resuena de fondo las creencias espirituales del Egipto faraónico.

La imagen aglutina un poder pneumático enorme y sin relación con lo verbal. En uno de los libros de magia más célebres de la historia, *Clavicula Salomonis*, el poder taumáturgico se concentraba en el propio objeto o en las imágenes, de manera que incluso a un analfabeto le podían resultar útiles: “the magical material was valued for its practical presence and per-

22. Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, 134-136.

23. Pseudo Dionisio, *Sobre la jerarquía celestial*, II, 5, en Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita* (Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1990), 129-131.

24. Cfr. Cap. 11 de Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación*.

25. O “arte de escribir en cifra”, Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, 348. Un arte que, comprensiblemente, era básico conocer si uno defendía postulados heterodoxos. Trithemius destacó como la figura máxima en dicho arte.

26. Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación*, 115.

27. D.P. Walker, *Spiritual & Demonic Magic, from Ficino to Campanella* (University Park: Pennsylvania University Press, 2003), 87.

28. Walker, *Spiritual & Demonic Magic, from Ficino to Campanella*, 89.

29. Ruvituso, “La dimensión estética del poder soberano en Giorgio Agamben”, 116.

formance”³⁰ (‘el material mágico fue evaluado por su presencia práctica y rendimiento’).

La investigación en la imagen como medio de comunicación universal no fue exclusiva ni del Renacimiento ni de los medios herméticos, ni desde luego de la magia de origen no cristiano. El catolicismo intentó aprovechar las ventajas cognitivas y la potencia, especialmente en la catequización de nuevos territorios con idiomas muy diferentes a los europeos. Las órdenes religiosas que se dedicaban a ello fueron las que exploraron más maneras de hacer comprensible su mensaje.

La compañía de Jesús destacó en ese empeño; utilizó métodos similares a los herméticos para difundir su doctrina. Los jesuitas cumplían con el ideario contrarreformista, tal y como fue formulado en la sesión XXV de Trento y su imperialismo del icono³¹. Se requiere agitar lo imaginativo mediante un lenguaje visual con el que predicar los valores de la Contrarreforma jesuita, con un método, los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio³².

En el ámbito español, obviamente fue sobre todo entre los indígenas americanos donde más decididamente se puso en práctica. Bartolomé de las Casas informó sobre ello:

Acaece algunas veces olvidarse algunos de algunas palabras o particularidades de la doctrina que se les predica de la doctrina cristiana, y no sabiendo leer nuestra escritura, escribir toda la doctrina ellos por sus figuras y caracteres muy ingeniosamente, poniendo la figura que correspondiera en la voz y sonido a nuestro vocablo: así como si dijésemos amén, ponían pintada una como fuente, y luego un maguey, que en su lengua frisaba con amén, porque llámalo *ametl*, y así de todo lo demás. Yo he visto mucha parte de la doctrina cristiana escrita por sus figuras e imágenes, que leían por ellas como yo la leía por nuestra letra en una carta, y esto no es artificio de ingenio poco admirable³³.

30. Federico Barbierato, “Magical literature and the Venice Inquisition from the sixteenth to the eighteenth centuries”, en *Magic, Alchemy and Science 15th-18th centuries. The influence of Hermes Trismegistus. Vol. 1*, Gilly y Heertum ed. (Firenze: Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia y Biblioteca Philosophica Hermetica Ámsterdam, 2002), 160.

31. Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, 379.

32. Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, 147.

33. Bartolomé de las Casas, *Apologética Historia Sumaria*, recogido en Geertrui van Acker, “Dos alfabetos amerindios nacidos del diálogo entre dos mundos”, *La “découverte” des langues et*

Dependiendo del alfabeto, se empleaban dos métodos: o incluir herramientas u objetos que tuvieran una forma similar a la letra, o bien incluir animales o cosas conocidas por los indígenas cuya inicial o la fonética del nombre del animal o cosa fuera la letra referida en la correspondiente lengua americana de los indígenas que estaban siendo catequizados³⁴. Y, por supuesto, se siguió catequizando en Europa sin dejar de utilizar imágenes³⁵.

Los experimentos llevados a cabo con los indígenas americanos o en los países asiáticos parecieron probar la teoría de la lengua adámica por imágenes, como afirmaron cuando se dio a conocer en Europa que algunas de las lenguas indígenas americanas eran ideográficas; ellos pensaban que aquellas gentes estaban en un estadio más primitivo, algo que creyeron confirmar por la filología; por esta razón, los misioneros frecuentemente utilizaron la estrategia de predicar con soporte en pinturas³⁶.

De hecho, al menos en el caso americano, el hecho de que algunas culturas amerindias ya tuvieran previamente formas pedagógicas basadas en imágenes facilitó la tarea. Según explica César Chaparro Gómez, en culturas amerindias como las del valle de México las imágenes servían como útil para afianzar la memoria. El maestro colocaba dibujos y los alumnos cantaban historias o mitos vinculados a cada imagen³⁷.

En el ejemplo de Apuleyo que incluimos al principio del apartado, se mencionaba un código secreto que encriptaba el mensaje del texto. Igualmente el arte puede contener mensajes en clave, sólo completamente legibles para quien conozca el código de desciframiento. La situación en muchas de las culturas en las que se desarrollaron esas prácticas artísticas durante la

des écritures d'Amérique: actes du colloque international, Paris 7-11 septembre 1993 (1995), 410.

34. Acker, “Dos alfabetos amerindios nacidos del diálogo entre dos mundos”, 404.

35. Acker, “Dos alfabetos amerindios nacidos del diálogo entre dos mundos”, 413.

36. Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, 317-320.

37. César Chaparro Gómez, “El Atrio del Tabernáculo de Dios, un ejemplo de teatro de la memoria en la Rhetorica Christiana de Diego Valadés”, en *Los días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T., eds. (Barcelona: José J. de Olañeta, 2002) 123.

historia obligó a esconder el sentido de la obra para evitar represalias, lo que dificulta la pesquisa hermenéutica, de manera que incrementan las lecturas con sentidos diversos a los originales –cosa no necesariamente negativa.

Se camuflan los significados por miedo a la reacción religiosa ajena –persecuciones durante el medievo o el barroco–, para ocultar un sentido secreto sobre el que hay que mantener la cautela, como en los códigos específicos para grupos de personas, como el Nü Shu chino, gracias al cual dialogaban mujeres sin que fueran entendidas por el resto –que según parece pasó la friolera de más de mil quinientos años sin ser conocido fuera de sus límites–, o los modernos códigos para comunicar información política de espionaje. O también por simple espíritu lúdico.

A veces ese código inexpresable por los extraños se ha convertido en una traslación de lo desconocido, por ejemplo en las lenguas que indagan en el dialecto del futuro, como Zaum, hablado por vanguardistas rusos como Jlébnikov. Otra opción explora un inefable idioma angelical, uno de los objetivos más preciados de magos y herméticos, con ejemplos en diversos periodos históricos, como los de John Dee con Edward Kelly en la corte isabelino, o los de la Golden Dawn tres siglos después, todos ellos lenguajes quintaesenciados de las dimensiones espirituales. Esta búsqueda pudo inspirar a Kurt Schwitter en su *Ursonate* dadaísta³⁸.

Si se habla en términos generales –y por tanto reduccionistas y groseros–, la cosmovisión de la imagen como conexión con lo sagrado y como lenguaje universal decayó durante el siglo XVII. “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”³⁹. En la teoría del espectador de Hume y Locke, el lenguaje o la imagen representan algo del mundo, ya no son un microcosmos de la totalidad. Se incide en esa idea durante la Ilustración; las imágenes, como

las palabras, ya no tendrán ninguna relación interna, sagrada, con lo que representan.

La imagen pierde cualquier sentido trascendente capaz de revelar verdades últimas. Es otro más de los puntos del desencantamiento del mundo. “El lenguaje se retira del centro de los seres para entrar en su época de transparencia y de neutralidad”⁴⁰, lo que supone eliminar las bases del acto mágico. ¿Cómo podría influirse en algo si su nombre o su imagen no comparten sino que representan?

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. La ontología de la imagen renacentista y la teoría de las correspondencias, caracterizadas por las similitudes entre los elementos, las analogías entre ámbitos, seres, objetos, fueron sustituidas por una teoría de los signos, la semiótica, en cuya versión clásica de Saussure un concepto se relaciona con una imagen. Con la modernidad y las teorías semióticas se separaron al máximo la imagen signica del significado de la cosa, en un proceso de escisión y dualidad paralelo al de muchas otras áreas epistemológicas.

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. La ciencia se estableció socialmente como principal fuente de asunción del conocimiento, una disciplina que se sirve del lenguaje formal matemático. Con ello se pierde por tanto lo que Patrick Harpur denomina doble visión –la literal y la alusiva–, virtud recomendada encarecidamente por Patrick Harpur ya que, en caso contrario, se cae en la mentalidad literalista⁴¹. La tendencia epistemológica iconoclasta culminó y al tiempo claudicó con la revolución de Wittgenstein.

38. <https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM> [última consulta, 14-08-15].

39. Vinatea Serrano, “Memoria, imaginación y sabiduría en Gómez de Liaño”, 26.

40. Michael Foucault, *Las palabras y las cosas* (México: Siglo XXI, 1985), 62.

41. Harpur, *El fuego secreto de los filósofos*, 418.

Si comenzáramos el apartado con unas líneas sobre la imagen en *El asno de oro*, clásico literario de trasfondo hermético, acabaremos con otra obra que muestra trazas de esa cultura. En la utopía del siglo XVII *Ciudad del sol*, escrita por Campanella, se fabula con el viejo anhelo renacentista de la lengua por imágenes con sentido pedagógico. El personaje Sin, que en la ciudad ideal se encarga de las ciencias, mandó pintar murales y cortinas de la ciudad con dibujos de los astros, matemáticas, minerales, metales, bebidas, animales, hierbas, árboles o países del mundo, con las que ilustrar visualmente a los ciudadanos.

El conjunto sigue el ideal hermético con los frescos como lección, en una combinación de imagen y palabras, ya que los maestros las utilizan para instruir; además, las diversas representaciones se vinculan para con ello mostrar cómo opera la teoría de las correspondencias. El fin pedagógico de los murales se aplica desde los tres años de edad. Eso justo en la época en la que franciscanos y jesuitas catequizaban con imágenes, en la que se buscaban esotéricos sentidos a los jergológicos o en la que imágenes y versos se combinaban en los emblemas.

Pese a los cerca de quince siglos que los separan, ambos clásicos se hallan próximos en cuanto al sustrato cultural sobre el que se elevan.

LA IMAGEN SIMBÓLICA

Dedicaremos el próximo apartado a mencionar una de las características principales de la imagen con fuerza sagrada, su capacidad de manifestar algo diferente a lo en principio mostrado, de connotar algo diferente al sentido literal de lo que se ve. La imagen simbólica ha sido la más utilizada durante la historia, aún más si nos ceñimos a las imágenes con valencias míticas, ya que entonces la ambigüedad y polisemia del símbolo puede acercar al mundo inteligible o a lo etérico. “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”⁴².

42. Eliade, *Imágenes y símbolos*, 19.

Exponer las ideas básicas sobre el símbolo sería una tarea ciclópea que supera la extensión de un artículo. 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 que se refería al mismo infinito, 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.

En su estudio del símbolo, Gombrich distinguió dos formas de concebirlo, 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, y otro que llamó místico neoplatónico, cuyo origen es más religioso que perteneciente a la comunicación, con el símbolo como expresión de algo inefable y que nunca puede definirse por completo⁴³.

Principalmente, seguiremos las formas de utilizar la simbología en la teoría hermética-neoplatónica, para la cual las verdades últimas del mundo inteligible encarnan en los símbolos⁴⁴, así como en corrientes que la retomaron, como el Romanticismo o los pensadores cercanos al círculo de Eranos: Jung, Eliade, Kerenyi, Corbin, Durand. Este último en su *La imaginación simbólica* nos da la clave sobre la definición de símbolo más adecuada a nuestro propósito.

Para Durand el símbolo pertenece al ámbito de lo imaginario. La imaginación convierte las ideas en símbolos comprensibles para la intuición, así como lo que perciben los sentidos es convertido en símbolos que informan al espíritu. Gilbert Durand define el símbolo como un signo concreto que evoca algo ausente o imposible de percibir⁴⁵. La imaginación simbólica

43. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, 13 y 179.

44. Eugenio Garin, *La revolución cultural del Renacimiento* (Barcelona: Crítica, 1981), 149.

45. Gilbert Durand, *La imaginación simbólica* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1971), 12.

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 agote⁴⁶; 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. Sostiene Fernando R. de la Flor que sumerge al receptor en una deriva infinita de posibles significados⁴⁷. En ellos, el significante se despliega con brillantez, mientras que los significados se difuminan, buscan 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 reducen el símbolo al signo, con un dominio de lo signico sobre lo simbólico; aconseja superar el riesgo constante a la psicologización excesiva de lo simbólico, así como 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 saber⁴⁸.

Un ejemplo lo encontraríamos 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. Jung en cambio 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”⁴⁹, con el arquetipo como el sentido espiritual, una forma dinámica que excede a cualquier individuo.

En la teoría hermética de la imagen simbólica, esta 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.

El símbolo no solo representa –conduce lo sensible de lo representado a lo significado –, como sucede con la alegoría, sino que también es epifanía, aparición de lo inefable en el significante⁵⁰, cualquier cosa particular puede devenir símbolo de una idea⁵¹, encarnarla, tal y como sucede en la lectura neoplatónica, en la que el símbolo puede devenir forma sagrada; desde esa tradición, pero con nuevas variantes como la del Romanticismo, actúa con fuerza epifánica, una aparición de lo infinito en lo finito de la obra, epifanía de un misterio⁵².

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 síntoma, arqueológica, en la que domina el pasado biográfico o sociológico, un símbolo que enmascara las pulsiones; o bien la amplificadora, que se proyecta al futuro escatológicamente en lugar de al pasado, en la que se busca un orden esencial, en la que se produce una

46. Eliade, *Imágenes y símbolos*, 15; Durand, *La imaginación simbólica*, 21.

47. Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, 281-284.

48. Durand, *La imaginación simbólica*, 93 y ss.

49. Recogido en Durand, *La imaginación simbólica*, 72.

50. Durand, *La imaginación simbólica*, 14.

51. Harpur, *El fuego secreto de los filósofos*, 312.

52. Durand, *La imaginación simbólica*, 15.

epifanía, el descubrimiento de lo esencial pese a las transformaciones de lo existente, con exegetas como Heidegger o Eliade.

Lo misterioso del símbolo también impregnó al místico Jacob Böhme. En su discurrir no dualista 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 seres invisibles y sin cuerpo físico de lo suprasensible que solo pueden resultar accesibles al ser humano si adquieren una forma visual, generalmente un talismán simbólico. Así, el ser humano puede comprenderlos⁵³. 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 entiende por la mediación de la figuración eterna”⁵⁴. Para Böhme, la figura, la forma y el símbolo se definen por el modelo al que sirven, mediadores del mundo espiritual en el material, o en la concepción no dual de Böhme, tanto del mundo celestial como del infernal a la materia o lo concreto. Un no dualista contemporáneo, Raimon Panikkar, defiende formas de comprensión de lo real que integran el símbolo, que sirve para una aproximación simbólica a la realidad⁵⁵.

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 inmediato⁵⁶. 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”⁵⁷; sobre todo en las de este tipo, añadiríamos. No poseen un significado identificable y han de leerse según la inspiración del momento y la intuición de cada cual⁵⁸; 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 antigua⁵⁹.

El símbolo tiene información cifrada oculta en la gran obra del mundo⁶⁰. 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 supraracional, no en exclusiva a su nivel consciente⁶¹ o a la razón. En la mística sufi–y en otras escuelas– se distingue entre alegoría y símbolo por su pertenencia a lo racional o a lo supraracional: 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”⁶².

El neoplatonismo consideró que gracias a la psique se accede a una comprensión de lo inteligible gracias a los símbolos. A diferencia de los conceptos, un símbolo logra unir el espíritu con la vida, aporta significación a la

57. Ernst Gombrich, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979), 209.

58. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, 159.

59. Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, 136 y 172.

60. Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, 262.

61. Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, 273.

62. Henry Corbin, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi* (Barcelona: Destino, 1993), p. 26.

53. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, 177.

54. Isidoro Reguera, *Objetos de melancolía (Jacob Böhme)* (Madrid: Libertarias, 1985), 219.

55. Raimon Panikkar, *El ritmo de l'èsser. Les Gifford Lectures* (Barcelona: Fragmenta, 2012), 435.

56. Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, 263.

existencia humana. Además, la imagen simbólica en cuanto tal posee más significados que cada uno de los conceptos y explicaciones que se dan. A diferencia de los sentidos que se expresan como signos, y de la razón, que lo hace como conceptos, 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”⁶³.

También uno de los grandes teóricos del símbolo, Creuzer, adaptó ideas neoplatónicas a su contexto. Creuzer editó en alemán a Plotino, lo que sin duda influyó en su estética⁶⁴. 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. De nuevo: la idea toma cuerpo.

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. 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 simbólica⁶⁵. Material más o menos objetivo, determina la vida del ser humano en sociedad, aún más cuanto menos sea consciente de la fuerza de símbolos y mitos para fijar una máscara en su persona.

Pese a compartir características, símbolo y alegoría evidencian asimismo algunas diferencias fundamentales, sobre todo a partir del 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 infinito⁶⁶. En cualquier caso, el uso de alegorías y personificaciones con fines artísticos es uno de los más practicados desde la Antigüedad hasta el Romanticismo.

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 la considera transitiva, es decir, por esa característica de explicarse gracias a otra cosa⁶⁷, definición que casi cita literalmente al Pseudo Plutarco y su: “muestra una cosa a través de otra”⁶⁸. Si el símbolo es ambiguo, la alegoría es explícita. La imagen alegórica constituye una imagen de fuerte contenido significativo, con una codificación que presupone la existencia de un código compartido entre emisor y receptores.

En cualquiera de ambas variantes, simbólica y alegórica, la ocultación-revelación constituye una cuestión fundamental. Ambas transmiten 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 la misma. El sentido de algo se divide en dos, uno superficial, aparente, y otro oculto⁶⁹, un conocimiento disimulado, agazapado en la imagen, presto a saltar sobre el receptor. La dialéctica entre comunicación y silencio es crucial en este tipo de imagen.

63. Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, 261.

64. Rafael García Mahiques, *Iconografía e iconología. Volumen 2. Cuestiones de método* (Madrid: Encuentro, 2009), 191-192.

65. Panikkar, *El ritmo de l'èsser*, 320.

66. Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, 166.

67. Vinatea Serrano, “Memoria, imaginación y sabiduría en Gómez de Liaño”, 279.

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

69. Vinatea Serrano, “Memoria, imaginación y sabiduría en Gómez de Liaño”, 274 y ss.

En mi opinión, Sigmar Polke en su *\$-Bild* (1971)⁷⁰ hace gala tanto recursos alegóricos como simbólicos. La alegoría política, en un sentido que debe mucho a Walter Benjamin y su elogio de la alegoría con fines en ese sentido, aparece muy a menudo en sus obras, de una manera disimulada o con rotundidad manifiesta, como en *\$-Bild*, en la que en una imagen en forma de huevo una mano gigante, cual titiritero, 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; sirve de fondo un diseño que remite al de un billete.

El huevo de la serpiente de la esclavitud de la vida contemporánea entrelazado con el mal en una combinación al tiempo directa y sofisticada. Tres o cuatro alegorías encadenadas para referirse al poder del dinero y su vinculación con el pecado original. Tomaremos de la obra de Polke únicamente esa forma ovalada en el que aparece una pobre figura antropomórfica agobiada por el poder omnipotente de la mano del Dios-dinero –imagen de larga trayectoria en el arte de Europa, no hace falta más que recordar tantas obras medievales– como excusa para reflexionar sobre el huevo y el cero. Lo haremos gracias a dos avatares de la imagen hermética tal y como la hemos ido definiendo en las páginas previas: los libros de grabados de alquimia y el surrealismo visionario de Leonora Carrington.

EL HUEVO COMO SÍMBOLO CÓSMICO EN EL ARTE ALQUÍMICO. CASO PRÁCTICO

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 símbolo⁷¹; además, en el sistema numérico europeo, la idea del cero fue cogida en préstamo

igualmente de las culturas mahometanas. No obstante, esa lectura simbólica fue 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 puede pasar a ser astronómico. Este simple ejercicio sirve para evidenciar que el cero posee una potencia oculta infinita.

En las metafísicas, mitologías o reflexiones sobre lo cósmico de raíz en la 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. Una de las formas 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 poderosa⁷²; el principio cósmico “masculino” y el “femenino” se unen en el proceso de generación universal. Además, el Dios de la Creación, Prajâpati, Señor de las criaturas, sale del huevo cósmico en los orígenes cosmogónicos para realizar su cometido, ciclo tras ciclo de tiempo⁷³.

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 univer-

70. <http://cajitadearistas.blogspot.com.es/2012/01/sigmar-polke.html> [última consulta 26-12-15]

71. Ted Danton, *El caso del profesor Culianu* (Madrid: Siruela, 2000), 216.

72. Jane Casey, Naman Parmeshwar Ahuja, David Weldon, *Presència divina. Arts de l'Índia i els Himalàies* (Barcelona, Milán: Casa Àsia / 5 Continents Editions, 2003), 23. Aunque, a decir verdad, esta lectura fálica del lingam provoca consternación en sus fieles: Diana L. Eck, *Darsan. La visión de la imagen divina en la India* (Barcelona: Sans Soleil, 2015), 78.

73. Eliade, *Imágenes y símbolos*, 85

so. Otro relata que la luz blanca dio nacimiento a un huevo, del cual salió el hombre primordial⁷⁴. 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 ellos⁷⁵. La superación de la ilusión del *Samsara*, la rueda de las existencias, se simboliza con ese romper el huevo.

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, un vacío que no es equivalente a la nada. Existe un sustrato previo a la manifestación, Brahman, que servirá para que todo lo manifestado surja, ocupe un espacio, se realice⁷⁶. *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 europeas⁷⁷. 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.

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 vedántica⁷⁸. 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

74. Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, 51

75. Recogido en Eliade, *Imágenes y símbolos*, 84-85

76. Javier Ruiz Calderón ed., *Vedantasara. La esencia del Vedanta* (Madrid: Trotta, 2009), 227.

77. Georges Ifrah, *Historia universal de las cifras* (Madrid: Espasa Calpe, 2008), 1358-1363.

78. Ifrah, *Historia universal de las cifras*, 1021 y ss.

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’⁷⁹.

Además, la numeración sánscrita tenía implicaciones mitológicas o metafísicas que servían para reflexionar a quien lo deseara, 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)⁸⁰, 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 ocho⁸¹.

Obviamente meditar sobre lo existente a partir del huevo no se redujo a las culturas índicas. 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 un 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. Maier fue otro de los pansofistas del XVI y XVII como Dee, Bruno, Fludd o Kepler, que buscaban una unión de todas las áreas del conocimiento y averiguar el saber inherente a la naturaleza; se basaban en

79. Ifrah, *Historia universal de las cifras*, 1021.

80. 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 constituye al mismo tiempo el infinito y el cero –Ifrah, *Historia universal de las cifras*, 1025–, dos significados de su nombre que sugieren la unión subterránea de ambos conceptos en las metafísicas védicas.

81. Ifrah, *Historia universal de las cifras*, 930-940.

la premisa de una correspondencia completa entre el micro y el macrocosmos⁸². Los grabados fueron realizados en el taller de Johann Theodor de Bry⁸³. Buena parte de los grabados los dibujaría el avezado Merian, mientras que para Joscelyn Godwin, la colaboración de J. T. de Bry probablemente se concentró en algunas de las figuras⁸⁴.

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, con el objetivo de hacerse entender entre los adeptos pero no entre los profanos⁸⁵. 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 emblema⁸⁶, titulado “Accipe ovum de igneo percute gladio”, “Toma el huevo y golpéalo con una espada de fuego”, uno de los grabados en los que Godwin percibe un aire surrealista⁸⁷, apreciación con la que difícilmente se podría estar en desacuerdo. De la fase de *nigredo*, la putrefacción en que cualquier materia se sume en el caos primordial disgregador, ha de surgir el objeto de la pesquisa alquímica, la Gran Obra, que aparecerá gracias al Fuego Secreto, alegorizado por la espada⁸⁸. 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 que ya ha cumplido su función. 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 puramente visual, epidérmica, que realmente 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 los mismos, se velan al tiempo que se eleva la calidad del dibujo, con un sentido que en ocasiones anuncia el absurdo dadaísta o surrealista.

Además, posee la mayor complejidad de su naturaleza emblemática. Los emblemas constituyen un fenómeno cultural mixto icónico-textual o logoicónico, en los que operan dos códigos: el icónico y el lingüístico⁸⁹, unas imágenes que frecuentemente iban acompañadas de dichos y proverbios para públicos cultos⁹⁰. 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 culto. En esta forma gráfica, la imagen tiende a una ambigüedad de posibles sentidos, mientras que lo verbal sirve para concretar, aclarar, significar⁹¹. Dotaron de un sentido simbólico más profundo esos grupos figurativos ya consolidados como la heráldica o los jeroglíficos renacentistas⁹².

Un tratadista del Renacimiento, el obispo Paolo Giovio, teorizó las características constituyentes que obligatoriamente debe poseer un emblema para serlo:

82. Joscelyn Godwin, “Introducción”, en *La fuga de Atalanta*, Maier, Michael (Vilaur: Atalanta, 2007), 20.

83. Stanislas Klossowski de Rola, *El juego áureo* (Madrid: Siruela, 2004), 72.

84. Joscelyn Godwin, “Introducción”, 34-35.

85. Eliphaz Lévi, *La ciencia de Hermes* (Barberà del Vallès: Humanitas, 2010), 33.

86. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Atalanta_Fugiens#/media/File:Michael_Maier_Atalanta_Fugiens_Emblem_08.jpeg [última consulta 26-12-15]

87. Joscelyn Godwin, “Introducción”, 44.

88. Klossowski de Rola, *El juego áureo*, 102.

89. Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, 22

90. Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios*, 98

91. Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, 322

92. Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, 105; Aurora Egido, “Prólogo”, en *Emblemas (edición y comentarios de Santiago Sebastián)*, Alciato (Madrid: Akal, 1993), 8.

una proporción adecuada entre el lema y la figura; situarse en una equidistancia entre el sentido diáfano y el excesivamente oscuro; el dibujo ha de ofrecer una vista interesante; 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 directo⁹³.

Igual que en la imagen jeroglífica, en la tradición hermética ha sido recurrente la conjunción de imagen emblemática y de arte mnemotécnico, como en la propia *La fuga de Atalanta*. Muchos de los libros de emblemas con formas alegóricas de procesos alquímicos resultan ejemplos posibles de ese lenguaje de las imágenes que vivió uno de sus episodios más potentes con dichos libros. “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”⁹⁴.

La relación entre alquimia y el huevo aparece como metáfora en el clásico teatral isabelino de Ben Jonson, *El alquimista*. En la obra se traza la famosa hermandad entre el alquimista con el estafador; la alquimia resulta un engaño para mentecatos; los timadores establecen 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 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 alquímica 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.

93. Gómez de Liaño, *El idioma de la imaginación*, 458

94. Jacques van Lennep, *Arte y alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias* (Madrid: Nacional, 1978), 125

CENÚDO: 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 tiempo⁹⁵.

En la gnoseología alquímica previa al pensamiento científico se creía que los minerales se gestaban en un vientre telúrico en el centro de la Tierra. Teóricamente, los adeptos abreviaban el proceso de la naturaleza; “la alquimia no hacía sino acelerar el crecimiento de los metales”⁹⁶, 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 oro⁹⁷. 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.

Generalmente, al menos en un sentido más explícito, en los tratados de alquimia el huevo metaforiza el vaso de la transformación, debido a la similitud formal, a la figura ovalada del vaso de transformación o incluso el horno, escribe Klossowski de Rola⁹⁸. Sin embargo, siempre que se estudia la alquimia y sus imágenes conviene no identificar sus propuestas únicamente con procesos químicos, tratados de manera simbólica y no científica, por supuesto, sino que incluyen asimismo un sentido metafórico sobre la psique⁹⁹.

95. Ben Jonson, *El alquimista* (Barcelona: Icaria, 1983), 74.

96. Eliade, *Herreros y alquimistas* (Madrid: Alianza, 1990), 49

97. Eliade, *Herreros y alquimistas*, 149 y ss.; Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, 47 y ss.; Aksel Haaning, “The Philosophical Nature of Early Western Alchemy. The Formative Period. C. 1150-1350”, en *Art & Alchemy*, Wamberg, Jacob ed., Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2006 30; Lennep, *Arte y alquimia*, 33-34.

98. Varias referencias, por ejemplo al estudiar este mismo *Mutus liber*: Klossowski de Rola, *El juego áureo*, 286-288.

99. Harpur, *El fuego secreto de los filósofos*, 222.

Mutus liber fue publicado en La Rochelle en 1677 por Altus, seudónimo según se cree de Jacob Saulat¹⁰⁰. 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* ('El libro mudo, en el que toda la filosofía hermética está representada en figuras jeroglíficas, consagrado a Dios misericordioso, tres veces buenísimo y grandísimo, y dedicado a los únicos hijos del arte, por el autor, cuyo nombre es Altus')¹⁰¹. El *Mutus liber* se trata de 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 imagen, onceava lámina del libro mudo¹⁰², el adepto y su esposa están rezando ante el atanor. En su interior se ve el huevo filosofal. De Givry señala la naturaleza de huevo cósmico del atanor, «matriz con forma de huevo, como el mundo, que es un huevo gigantesco»¹⁰³. En el plano celestial sobre ellos, dos ángeles portan una vasija, el Huevo Filosofal, en cuyo interior está Júpiter según Van Lennep¹⁰⁴, aunque más bien podría tratarse de una referencia al andrógino ya que incluyen un sol y una luna, es decir, la naturaleza perfecta de la piedra filosofal que, en cualquier proceso creativo, incluye 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.

100. Klossowski de Rola, *El juego áureo*, 270.

101. Traducción de Antonio Pérez, traductor del libro de Van Lennep: Lennep, *Arte y alquimia*, 129.

102. http://www.samaelgnosis.net/imagenes/alquimia/mutus_liber_negro/mutus_liber_08_n.gif [última consulta, 26-12-15]

103. Recogido en Whitney Chadwick, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación* (México D.F.: Consejo nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones era, 1994), 21, n. 29.

104. Lennep, *Arte y alquimia*, 129; sobre naturaleza perfecta (o piedra filosofal) como sol y luna en manuscritos alquímicos, Lévi, *La ciencia de Hermes*, 28.

No obstante, aún más acertada parece la identificación que realiza Klossowski de Rola con Hermes-Mercurio, como delata el sombrero alado y el extraño caduceo; con ello se hace 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. 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 realidad¹⁰⁵.

El proceso que se sugiere en la lámina del libro mudo tiene poco que ver con la mera obtención de oro, o no solo con esa adquisición. En *La montaña mágica*, de Thomas Mann, el considerado defensor de lo irracional, Naphta –aunque en ocasiones defiende 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 quiere¹⁰⁶.

Concluiremos este recorrido por algunas variantes sobre la utilización figurativa del huevo como símbolo en Leonora Carrington, autora surrealista con un gran dominio del conocimiento oculto o de la línea hermético-alquímica, como pocos otros surrealistas. “Carrington was fully versed in a number of esoteric traditions and her work fluidly employed a vast repertoire of subjects and symbols” (“Carrington estaba enteramente versada en varias tradiciones esotéricas y en su obra empleó con fluidez un vasto reper-

105. Klossowski de Rola, *El juego áureo*, 287.

106. Thomas Mann, *La montaña mágica. Vol. 2* (Barcelona: Círculo de lectores, 1969), 736

torio de temas y símbolos')¹⁰⁷. 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" ("Desde mi más tierna infancia, y pienso que es común entre muchas, muchas más personas de la que cabría creer, he tenido varias experiencias extrañas con todo tipo de fantasmas, visiones y cosas generalmente condenadas por la ortodoxia religiosa")¹⁰⁸.

*Ab Eo Quod*¹⁰⁹, pintado por Leonora Carrington en 1956, está plagado de símbolos herméticos; se diría que cada milímetro de la superficie del óleo presenta uno, con un espacio pictórico colmado de símbolos de diversas tradiciones en una combinación de gran originalidad. El influjo conceptual pero también formal, visual, del ocultismo, en la pintora fue todavía más intenso que en otros compañeros surrealistas¹¹⁰.

Como es habitual en la artista, crea un lenguaje pictórico que comunica «la interdependencia de todos los aspectos de los mundos fenoménico y psíquico»¹¹¹, mediante un espacio que es a la vez físico, etérico y metafísico. El tema central de la pintura es la transformación alquímica, 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 o el demonio que se asoma por debajo del mantel. La mesa es uno de los motivos visuales y temáticos preferidos por la pintora, que aparece en numerosas obras¹¹², con un significado similar al lugar de

la metamorfosis, del alimento que nutre a los seres, del huevo filosfal de la creación quintaesenciada, donde se produce la transmutación alquímica.

Sobre ese espacio entre físico, onírico y metafísico, se ubica el huevo filosófico, regado por una rosa blanca, rosa alquímica que encarna las ideas de depuración, conclusión y perfección. El sentido del huevo es todavía más rico. Ya hemos comentado su simbolismo habitual como representación del universo, elemento que concentra el todo, símbolo de la totalidad universal no diferenciada¹¹³, sin que se haya manifestado la dualidad, microcosmos para referirse al macrocosmos, incluso huevo cosmogónico. A ello se suma un sentido específico para la alquimia, con el huevo como figuración del crisol alquímico.¹¹⁴ Una vez seccionado en dos partes, se fragmenta la masa unitaria del interior y da inicio el mundo manifestado¹¹⁵.

Por esa época la pintora surrealista realizó varias obras en las que de una manera u otra aparecía un huevo como en *La silla, Daghdha Tuatá Dé Danann* (1954), casi el doble de *Ab Eo Quod*, dada la similitud formal, *El decimonoveno agujero* (1958), *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 pinturas de Carrington están literalmente plagadas de huevos o bien de objetos con esa forma.

En concreto 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;

107. Susan L. Aberth, *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art* (Aldershot, Hampshire: Lund Humphries, 2004), 97.

108. Declaración de Carrington recogida en Aberth, *Leonora Carrington*, 66.

109. <http://www.alchemydiscussion.com/attachment.php?id=440> [última consulta, 26-12-15]

110. Chadwick, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, 14.

111. Chadwick, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, 18.

112. Entre muchas otras, en *Y entonces vimos a la hija del minotauro* (1953), *La silla, Daghdha Tuatá Dé Danann* (1954), *Lepidopteros* (1969), en *La aromática cocina de la abuela de Moorhead*

(1975), 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.

113. Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, 258

114. John Dee, *La mónada jeroglífica* (Barcelona: Obelisco, 1992), 147-148, n. 99

115. Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, 146

Carrington lo conoció al leerlo en *Psicología y alquimia* de Jung, según Hanegraaff¹¹⁶. 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, a los demonios.

Para confirmar esa lectura tanto dualista como no dualista, servirán las dos copas encima de la mesa o, sobre todo, algunos de los dibujos de la pared, uno con dos rostros unidos por 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; el otro de los dibujos en la pared 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.

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, y 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 el objetivo real de la transmutación alquímica.

En cualquier caso, la pintura de Leonora 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 experiencia¹¹⁷.

Con Leonora Carrington se cierra un recorrido por las imágenes simbólicas de contenido sagrado, con diversas estaciones en el trayecto que han incluido los libros de grabados de alquimia, una de las obras de Sigmar Polke o también de una de las autoras surrealistas más interesante y con más dominio de la filosofía oculta. En el artículo se ha pretendido analizar la imagen sagrada, el uso del símbolo y uno de los infinitos casos prácticos que se puede extraer de la historia de la humanidad: el uso simbólico del huevo para explicar complejos procesos cósmicos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aberth, Susan L., *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*. Aldershot, Hampshire: Lund Humphries, 2004.
- Acker, Geertrui van, “Dos alfabetos amerindios nacidos del diálogo entre dos mundos”. *La “découverte” des langues et des écritures d’Amérique: actes du colloque international, Paris 7-11 septembre 1993*, Paris: A.E.A. (1995): 403-420.
- Agamben, Giorgio, *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- Barbierato, Federico, “Magical literature and the Venice Inquisition from the sixteenth to the eighteenth centuries”, en *Magic, Alchemy and Science 15th-18th centuries. The influence of Hermes Trismegistus. Vol. 1*, Gilly y Heertum ed., Firenze: Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia y Biblioteca Philosophica Hermetica Ámsterdam, 2002: 159-175.
- Benjamin, Walter, *Imágenes que piensan (Obras, libro IV / vol. 1)*. Madrid: Abada, 2010.

116. Wouter J. Hanegraaff, «A Visual World: Leonora Carrington and the Occult», *Abraxas: International Journal of Esoteric Studies*, nº 6 (2014): 109.

117. Hanegraaff, «A Visual World: Leonora Carrington and the Occult», 101.

- Blake, William, *The Continental Prophecies. Blake's Illuminated Books. Volume 4*, Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Casey, Jane, Parmeshwar Ahuja, Naman, Weldon, David. *Presència divina. Arts de l'Índia i els Himalàies*. Barcelona, Milán: Casa Àsia / 5 Continents Editions, 2003.
- Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas. II. El pensamiento mítico*. México: Fondo Cultura Económica, 1971.
- Chadwick, Whitney, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*. México D.F.: Consejo nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones era, 1994.
- Chaparro Gómez, César, "El Atrio del Tabernáculo de Dios, un ejemplo de teatro de la memoria en la Rhetorica Christiana de Diego Valadés", en *Los días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T., eds., Barcelona: José J. de Olañeta, 2002: 121-140
- Colli, Giorgio, *La sabiduría griega. Diónisos, Apolo, Eleusis, Orfeo, Museo, Hiperbóreos, Enigma*. Madrid: Trotta, 1995.
- Copenhaver, ed., *Corpus hermeticum*. Madrid: Siruela, 2000.
- Corbin, Henry, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*. Barcelona: Destino, 1993.
- Corbin, Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Madrid: Siruela, 2000.
- Culianu, Ioan P., *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela, 1999.
- Culianu [Couliano en la edición], Ioan P., *Más allá de este mundo. Paraísos, purgatorios e infernos: un viaje a través de las culturas religiosas*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Danton, Ted, *El caso del profesor Culianu*. Madrid: Siruela, 2000.
- Dee, John, *La mónada jeroglífica*. Barcelona: Obelisco, 1992.
- Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1971.
- Eck, Diana L., *Darsan. La visión de la imagen divina en la India*. Barcelona: Sans Soleil, 2015.
- Egido, Aurora, "Prólogo", en *Emblemas (edición y comentarios de Santiago Sebastián)*, Alciato, Madrid: Akal, 1993: 7-18.
- Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1999.
- Eliade, Mircea, *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza, 1990.
- Eliade, Mircea, *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona: Labor, 1984.
- Flor, Fernando R. de la, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza editorial, 1995.
- Foucault, Michael, *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1985.
- García Mahiques, Rafael, *Iconografía e iconología. Volumen 2. Cuestiones de método*. Madrid: Encuentro, 2009.
- Garin, Eugenio, *La revolución cultural del Renacimiento*. Barcelona: Crítica, 1981.
- Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1989.
- Godwin, Joscelyn, "Introducción", en *La fuga de Atalanta*, Maier, Michael, Vilaür: Atalanta, 2007: 9-59.
- Gombrich, E. H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento, 2*. Madrid: Debate, 2001.
- Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Gómez de Liaño, Ignacio, *El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*. Madrid: Taurus, 1982.
- Haaning, Aksel, "The Philosophical Nature of Early Western Alchemy. The Formative Period. C. 1150-1350", en *Art & Alchemy*, Wamberg, Jacob ed., Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2006.
- Hanegraaff, Wouter J., «A Visual World: Leonora Carrington and the Occult», *Abraxas: International Journal of Esoteric Studies*, nº 6 (2014): 101-112.
- Harpur, Patrick, *El fuego secreto de los filósofos*. Vilaür: Atalanta, 2006.
- Ifrah, Georges, *Historia universal de las cifras*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- Klossowski de Rola, Stanislas, *El juego áureo*. Madrid: Siruela, 2004.

- Lenep, Jacques van, *Arte y alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*. Madrid: Nacional, 1978.
- Lévi, Eliphas, *La ciencia de Hermes*. Barberà del Vallès: Humanitas, 2010.
- Lewis-Williams, David, *La mente en la caverna: la conciencia y los orígenes del arte*. Madrid: Akal, 2005.
- Panikkar, Raimon, *El ritmo de l'ésser. Les Gifford Lectures*. Barcelona: Fragmenta, 2012.
- Plotino, y Porfirio, *Enéadas I y II y Vida de Plotino*. Madrid: Gredos, 1992
- Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1990.
- Pseudo Plutarco, *Sobre la vida y poesía de Homero*. Madrid: Gredos, 2008.
- Reguera, Isidoro, *Objetos de melancolía (Jacob Böhme)*. Madrid: Libertarias, 1985.
- Renau Nebot, Xavier, ed., *Textos herméticos*. Madrid: Gredos, 1999.
- Ruiz Calderón, Javier ed., *Vedantasara. La esencia del Vedanta*. Madrid: Trotta, 2009.
- Ruvituro, Mercedes, “La dimensión estética del poder soberano en Giorgio Agamben”. *Diànoia*, nº LVIII-71 (2013): 105-125.
- Sebastián, Santiago, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*. Madrid: Tuero, 1989.
- Thurman, Robert A.F., “El Tibet, el Buddhisme tibetà i el seu art” en *L'art sagrat del Tibet: saviesa i compassió*, Rhie, Marilyn M., Thurman, Robert A.F. et al, Barcelona: Fundació “la Caixa”, 1996.
- Vinatea Serrano, Eduardo, “Memoria, imaginación y sabiduría en Gómez de Liaño”, Tesis de licenciatura, Madrid, 2005.
- Walker, D.P., *Spiritual & Demonic Magic, from Ficino to Campanella* University Park: Pennsylvania University Press, 2003.
- Wind, Edgar, *Los misterios paganos del renacimiento*. Barcelona: Barral, 1972.

OBRAS LITERARIAS CITADAS

- Apuleyo, *El asno de oro*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Calasso, Roberto, *La Folie Baudelaire*, Barcelona: Anagrama, 2011.
- Campanella, Tommaso, *La ciudad del sol*. Madrid: Tecnos, 2007.
- Jonson, Ben, *El alquimista*. Barcelona: Icaria, 1983.
- Mann, Thomas, *La montaña mágica. Vol. 2*. Barcelona: Círculo de lectores, 1969.