

## **AURORA CONSURGENS Y LA GESTACIÓN DE LA NUEVA ICONOGRAFÍA ALQUÍMICA**

MARÍA PANDIELLO FERNÁNDEZ\*

**Resumen:** Aurora Consurgens contiene uno de los proyectos iconográficos alquímicos más complejos e icónicos. Más allá de consideraciones iconográficas, apuntaremos en este trabajo a los factores que han intervenido en la creación de este nuevo sistema imaginario en el siglo XV, subrayando la relación de esta obra con la literatura y producción cortesana

**Palabras clave:** manuscritos, alquimia, cultura de corte, historia de la ciencia.

**Abstract:** Aurora Consurgens contains one of the most complex iconography projects on alchemy. Beyond the iconographic considerations in this work, we will note the factors that have intervened in the creation of a new imagetic system in the XVth century, underlining the relation between this artifact and court's literature and visual imagery.

**Keywords:** manuscripts, alchemy, iconography, court's culture, history of science.

María Pandiello se licenció en Filología Románica por la Universitat de Barcelona y concluyó el máster en Historia del Arte Medieval en la Universidade Nova de Lisboa. Actualmente desarrolla su proyecto de Doctorado en Lisboa donde, a través del estudio de la *Crónica Geral de Espanha* de 1344 de la Academia das Ciências, estudia el libro cortesano como lugar de intersección entre el intercambio artístico y el artefacto de poder.

**Revista Sans Soleil** - Estudios de la Imagen, Vol 8, 2016, pp. 192-201.

**www.revista-sanssoleil.com**

**Recibido:** 06-10-2015.

**Aceptado:** 05-05-2016.

## INTRODUCCIÓN

Dentro del compendio de manuscritos alquímicos del siglo XV *Aurora Consurgens* ha recibido una particular atención, no sólo por su carácter pionero en materia de iconografía alquímica, ya que se trata de uno de los primeros manuscritos<sup>1</sup> que ofrece un proyecto imaginario contundente, sino por la capacidad sugestiva de sus imágenes. Sólo es necesario visualizar superficialmente el manuscrito para comprender la admiración que ha suscitado: desde la icónica visión del andrógino, pasando por luchas y coitos entre seres antropomorfos representando la luna y el sol, figuras humanas automutilándose o la imprescindible lucha entre el hombre y el dragón, han deleitado y estimulado la imaginación de muchos.

Sin embargo, esta atención no siempre ha desarrollado estudios sólidos sobre las circunstancias culturales que hayan podido favorecer la gestación de estas imágenes, se ha preferido, en la mayor parte de los casos, la interpretación subjetiva tanto de las imágenes textuales como ilustradas o el apunte iconográfico generalista. El valor de este manuscrito como pionero iconográfico y lo inédito de sus representaciones ha favorecido que observemos estas imágenes desde el estupor y no desde el análisis activo.

Insistir en lo enigmático del *Aurora Consurgens* y acentuar su condición de *rara avis*, obstaculiza cualquier intento de conocimiento activo, será necesario desmitificarlo intentando comprender la pertenencia de este tipo de manuscritos a una élite social y cultural determinada.

No me propongo en este trabajo exponer un conocimiento propiamente exhaustivo de esta obra, ni siquiera entrar en la iconografía de las imágenes que ha sido ya estudiada por Bárbara Obrist y Gabriele Mino. Sin embargo, sí es necesario dejar de estigmatizar el *Aurora Consurgens* insistiendo en su cualidad hermética. Para ello, parece imprescindible entender este manus-

crita desde el punto de vista estrictamente material, esto es, comprender el valor de un libro en el siglo XV, examinarlo desde un punto de vista codicológico y estilístico. Entender además las circunstancias sociales, artísticas, económicas, epistemológicas, filosóficas y espirituales que intervienen en la gestación de tales imágenes. Ciertamente, la idea de imagen en el contexto alquímico del siglo XV se origina desde unos parámetros que no podremos omitir y que intentaremos delimitar a lo largo de este estudio.

La propia disciplina de la alquimia es un espacio vasto, hermético y ambiguo que no se comporta de una forma homogénea, es un organismo que se desarrolla relacionándose con su contexto cultural y adaptándose a distintos períodos y circunstancias geográficas. Este ha sido, por ejemplo, uno de los aspectos más criticados de la perspectiva junguiana, su insensibilidad a las metamorfosis históricas.

Así como la polaridad es uno de los ejes fundamentales de la práctica alquímica (la unión de los opuestos) también la disciplina se ha definido a sí misma a través de polaridades: es una ciencia y un arte como es meditativa y práctica. Algunos historiógrafos de la alquimia han querido incentivar este cisma, de una forma un tanto artificial, interpretando la historia de la alquimia en polaridades.

Así, trabajos como los de Mircea Eliade, J. Vann Lennep o particularmente Carl Jung han levantado una serie de reacciones, tal vez desproporcionadas, que llevan a algunos autores a izar la bandera de la ciencia como respuesta y antítesis a las corrientes espiritualizantes o místicas. En este contexto, surgen estudios como los de William R. Newman y Lawrence M. Principe donde existe un esfuerzo por desproveer a la alquimia de su aspecto místico y espiritual presentándola apenas como una proto-química.

Desde el punto de vista de la historia del arte, Bárbara Obrist ha dedicado bastantes páginas a desprestigiar a Carl Jung acusándolo de dejarse

1. Durante este período dos son los manuscritos que presentan grandes ciclos iconográficos: *El libro de la Santa Trinidad* y *Aurora Consurgens*.

llevar por una mitomanía protestante<sup>2</sup> negligenciando los aspectos políticos y culturales que rodean a la producción alquímica con una perspectiva ahistórica. Sin embargo, gracias a la obsesión del psicólogo por el estudio de la alquimia hoy conocemos el manuscrito aquí tratado. Es a través de un documento de siglo XVI llamado *Artis Auriferae*, recopilación de textos alquímicos, donde Jung encuentra la primera referencia del editor Waldkirch (yerno de Pietro Perna del que hablaremos más adelante) explicando por qué se ha mutilado parcialmente el texto del *Aurora Consurgens* en su primera edición. Sin duda, esta censura suscita algún interés en el psicólogo que encuentra en Zúrich un manuscrito que contiene este texto: “Sin embargo, desafortunadamente el texto está incompleto; le falta toda la primera sección. Pese a eso, la información es un comienzo. Muestra que existió una tradición de manuscrito, y esto despierta la esperanza de que un texto intacto con todo el contenido *íntegro*, pueda ser hallado”<sup>3</sup>, el texto mutilado genera en Jung la obstinación por encontrar una copia de este manuscrito que muestre su versión íntegra, lo encuentra en la copia de la biblioteca de París.

Uno de los aspectos más interesantes del arte, es precisamente su cualidad como elemento fluctuante y reflector del espectador. Paradójicamente Jung se esfuerza por reconstruir el manuscrito de *Aurora Consurgens*, sin embargo, se edita por su colaboradora Marie Louse Von Franz nuevamente de forma parcial, escogiendo en este caso el extracto inicial, que con toda seguridad, y por razones que veremos más adelante, satisface mucho más a los deseos de discurso simbólico de Marie y Jung.

Estas polaridades son en parte justificables con el propio objeto de estudio que es en sí mismo caleidoscópico pero también se debe a la complejidad de las fuentes en sí. El lenguaje pseudo-hermético, el se-

creto, el enigma y lo indecible es una de las características que sobrevive en la producción alquímica de cualquier periodo. El texto alquímico se define por un “doppio comando de celare e rivelare” (Crisciani, 2008) que filtra, a través del lenguaje, potenciales lectores responsables o meros intrusos. De esta forma el “non debent scribi in aperto” (Crisciani, 2008) forma parte de la propia estética del texto y la imagen alquímica generando un espacio que favorece la creación de imágenes singulares (cuando nos referimos a imágenes nos referimos tanto a las textuales como a las miniaturas). Esta singularidad permite, a su vez, la posibilidad de márgenes amplios para la proyección especulativa y simbólica personal (Jung- Vann Lennep).

Otro obstáculo que impide una comprensión exacta del artefacto alquímico se debe a las posteriores ediciones de los textos medievales, algunos editores entre los siglos XVI y XVIII no han titubeado en la intervención sobre algunos textos, omitiendo algunos extractos, acrecentando otros o variando sensiblemente algunos pasajes. La intervención sobre estos textos ha inculcado, además, una perspectiva mística-simbólica renacentista frente a la filosófica y científica medieval original.

Desde el punto de vista textual no es posible crear un corpus sistemático de literatura alquímica y tampoco desde el punto de vista iconográfico es posible definir la imagen alquímica (Obrist, 1982), la alquimia es una práctica que se remonta desde a Alejandría hasta su declive en la Europa del siglo XVIII, a lo largo de toda esta producción cabe suponer que los medios de representación se han visto afectados por contextos culturales y políticos determinados así como herramientas pictóricas y lenguajes diversos.

Sí es posible, sin embargo, comprender un fenómeno visual que se genera en un espacio y tiempo determinados, así como afiliar estas experiencias artísticas a otras semejantes.

2. “Jung projette le mythe protestant de la quête solitaire, intérieure et immédiate du croyant, sur l'alchimiste” (Obrist, 1982, p.19)

3. La búsqueda de Jung de la Aurora consurgens – Aksel Haaning

## EL TEXTO DE AURORA CONSURGENS.

Actualmente se conocen diecisiete manuscritos que contienen el texto de *Aurora Consurgens* doce de ellos provienen de una tradición escrita latina en cuanto otros tres son traducciones al alemán y checo. Siete son los manuscritos miniados, de los cuales consideraremos los tres primeros en este estudio<sup>4</sup>.

*Aurora Consurgens* es un manuscrito originalmente concebido en dos partes con subcapítulos cada uno. Estas dos partes han sido consideradas independientes por la tradición historiográfica posterior debido a una temprana intervención de los editores Pietro Perna y su yerno Waldkirch. En 1572 el editor Perna ofrece en su catálogo un vastísimo número de manuscritos alquímicos, como editor interesado en disolver el carácter hermético de la literatura alquímica, se propone divulgar los textos en esta materia y hacerla accesible. Para el editor, la ciencia saturniana debe ser examinada con cierta suspicacia, por ello, pretende incentivar su conocimiento a modo de identificar posibles charlatanes. Escoge, para esta edición, la segunda parte y omite la primera por su naturaleza escandalosa que “*totam fere sacrosanctam Scripturam*” (Ed. Waldkirch, 183).

Las copias de este manuscrito nos informan que efectivamente esta dicotomía no existía en el texto original, varían poco textualmente y revelan una estructura sólida, consistiendo efectivamente en dos grandes segmentos. Aunque se trate de un documento que ha sido concebido de forma global, las intervenciones de Perna tuvieron como consecuencia que ambos textos hayan tenido trayectorias diversas. Chiara Crisciani y Michela Pereira (2008) han apuntado las consecuencias que ha tenido esta primera intervención editorial: “la sua scelta editoriale non è rimas-

ta comunque priva di conseguenze storiografiche ed esegetiche. Finora infatti le due parti sono state considerate dagli storici come due testi autonomi e diversissimi, da considerare separatamente: come tali hanno anche conosciuto una diversa diffusione e fortuna interpretativa” (Crisciani; Pereira, 2008, p.8).

Como vimos, Marie Franz, colaboradora de Jung, también procedió a considerar los textos de forma aislada eligiendo sin embargo el extracto que tanto escandalizaba al editor sueco. La colaboradora de Jung, mantiene la idea de autoría de Santo Tomás<sup>5</sup> e interpreta el texto como un delirio febril y lúcido en la agonía del santo. Poco le interesa a la discípula junguiana la segunda parte del texto, por su carácter enciclopédico y poco dado al lenguaje analógico de la primera parte.

La primera parte del manuscrito, descartada por Perna, se trata de una introducción y seis parábolas, este fragmento se ha asociado a la “alquimia visionaria”. Por “alquimia visionaria” entendemos el uso de imágenes que permite crear analogías y metáforas para la traducción de algunos conceptos, este procedimiento existía ya en la producción alquímica griega y árabe y se trata del uso de la imagen como sistema de analogía que permita visualizar la obra alquímica. En este extracto introductorio hay tres líneas principales: en primer lugar el uso frecuente de las referencias bíblicas, en segundo lugar el aspecto puramente alquímico y el elogio de la ciencia, y finalmente referencias retomadas del *Cantar de los Cantares* del cual, a través de la imagen de la cópula, se establece el paralelismo con la *coniunctio*. Por un lado, el uso de la fraseología bíblica ayuda a dignificar el discurso alquímico, mientras que los pasajes del *Cantar de los Cantares* permiten visualizar de una forma cortesana procesos químicos a través de la cópula y el amor.

4. Enumero los manuscritos y la ubicación de las copias ordenándolos cronológicamente: Rh, en Zúrich, Zentralbibliothek, Codex Rhenoviensis 172 (1420-1430) parcialmente mutilado, R en Roudnice, Biblioteca Lobkowitz completo, excepto una página, VI Fd 26 (1450) L en Leiden, Bibliothek der Universiteit, Cod. Voss. Chym. F. 29 (1526) y sin ninguna falta.

5. La atribución a Santo Tomás de Aquino se debe a una tradición posterior, del siglo XVI, considerada falsa actualmente. En cambio, Chiara Crisciani y Michela Pereira no descartan la posibilidad de un autor clérigo, debido a la “cristianización” del discurso alquímico. (Crisciani; Pereira, 2008)

Los tres primeros capítulos se destinan a loar los poderes de la sabiduría (a veces llamada ciencia), su capacidad de proporcionar bienes ilimitados, la necesidad de la perseverancia en el camino de la ciencia y la indeseable presencia de los necios: “Divulgar a los que no son dignos de ella los arcanos de esta ciencia sería romper el sello celeste. En un cuerpo grosero el espíritu de esta Sabiduría rehusará entrar” (traducción de Nuria García Amat, p. 27, 1997)

Con aparente incoherencia las parábolas relatan un proceso de elevación espiritual, donde la sabiduría es encarnada por una mujer que sufre varias afrentas sin orden narrativo: “Mirando a lo lejos vi una gran nube que ensombrecía la tierra y que absorbía la nube que cubría mi alma. Las aguas, putrefactas y corruptas como estaban por el espectáculo de las profundidades infernales y por la sombra de la muerte, habían penetrado en mi alma: la tempestad me había engullido. Delante de mí se arrodillarán los habitantes del desierto, y mis enemigos lamerán la tierra que me pertenece. En mi carne no queda nada intacto, y el espectáculo de mi iniquidad ha trastornado mis huesos” (p.36, 1997). Motivada en este deseo de transcendencia por la búsqueda de la unidad (cópula) y de la creación de la obra, la unión en términos sensuales aparece descrita en la última parábola (llamada “La conversación de los dos amantes”). Aquí la alquimia aparece encarnada como una reina “negra” y “quemada” por el sol estableciendo un diálogo con su amante, ambos describen el encuentro amoroso: “A mi bien amado tiendo mis labios, él cierra los suyos contra mí, él y yo formamos un solo ser, ¿quién nos separará del amor? Nadie, ninguna fuerza. Nuestro amor es fuerte como la muerte” (p. 75-76, 1997)

La segunda parte es un crisol de varios textos “formalmente compilativo” (Crisciani; Pereira p. 11, 2008), no obstante, se puede considerar esta segunda parte como un ejercicio de erudición más que como una labor puramente enciclopédica, si bien existe un conocimiento profundo de la tradición alquímica también es visible que el uso de las fuentes es autónomo, así el texto aparece con innumerables comentarios personales. Aquí parece

evidente el afán erudito que permite al autor anónimo manipular con seguridad varias fuentes y que seguramente habrán convencido a Perna como objeto de edición. En esta segunda parte son más nítidas las relaciones entre la alquimia y la ciencia así como con la medicina.

## LAS IMÁGENES DE AURORA CONSURGENS

Hemos tenido ocasión de señalar anteriormente que uno de los intereses que reside en este códice es la aparición de un sistema iconográfico inédito hasta la fecha y que podríamos considerar como una primera tentativa de explorar un lenguaje alquímico en términos pictóricos. Este sistema iconográfico gozó de cierta popularidad posteriormente, todos los manuscritos ilustrados que contienen el *Aurora Consurgens* lo conservan casi intacto. Ello sólo puede indicar el impacto de estas imágenes en el receptor así como la relación indisoluble entre este tratado y su programa visual. La gran acogida que tiene este proyecto artístico llega a su clímax con un manuscrito que incluso omite la parte textual conservando apenas las imágenes<sup>6</sup> (Ms 6. Ferguson Collection). Más allá del *Aurora Consurgens* este programa visual aparece también prácticamente adaptado en otro tratado, se trata de *Splendor Solis* (Harley MS. 3469) datado de 1582 y que conoce una lujosa edición ilustrada de claro corte aristocrático o real. Vemos, en este caso, como dos canales semióticos (texto e imagen) concebidos en principio en un mismo artefacto, divergen en un punto del camino codicológico para independizarse y conquistar un territorio emancipado.

Hemos decidido, en este estudio, considerar apenas tres manuscritos ilustrados siendo uno de los principales objetivos tratar de comprender la aparición de esta nueva iconografía y las causas que motivan la necesidad de nuevas representaciones pictóricas. Estos manuscritos son los más antiguos

6. Este manuscrito también contiene imágenes de *Pretiosissimi Donum Dei, Rosarium Philosophorum* y dibujos de Petrus Bonus.





que se conocen hasta ahora: R, Rh, y L, como ya han sido denominados anteriormente. Rh (siglo XV) es, tal vez, el manuscrito más conocido e icónico en parte gracias a la íntegra digitalización proporcionada por la biblioteca de Zúrich, infelizmente, el manuscrito, como sabemos, está mutilado. L (siglo XVI) es el códice más completo, sus miniaturas están íntegramente reproducidas en el artículo de Crisciani y Pereira (2008), aquí encontramos también reproducciones parciales de R.

No es el propósito aquí establecer contenidos iconográficos pero utilizaremos dos imágenes para ilustrar los mecanismos de la imagen que desarrollaremos más adelante.

La primera de ellas se trata de una miniatura situada en el margen inferior del folio 18 (R). Una rueda astrológica encierra, en su interior, una mujer que, a su vez, extrae algo de su vagina, el incipit de este capítulo reza: “Sciendum est primo quod haec scientia divina astronomiae vocabulo utitur”, no existe a

lo largo del capítulo una sola referencia a la acción de la mujer. En cambio, la embriología es una de las imágenes recurrentes en los textos alquímicos para describir los procesos del trabajo de laboratorio, de la misma forma que muchos recipientes son asociados, por analogía, al útero. Un ejemplo extraído del propio texto que además relaciona los elementos (astrología) con la embriología: “Los filósofos dan testimonio de estas tres operaciones: el agua protege al feto durante tres meses en la matriz; el aire lo alimenta durante los tres meses siguientes, y el fuego lo guarda en los últimos tres meses” (p.48, 1997).

Otra imagen reseñable es la mujer coronada de tez roja que alimenta, con sus senos, a dos ancianos. (fl.20 en el manuscrito R). El incipit avanza con: “De processu naturali”. Siguiendo a Crisciani-Pereira podría hacer alusión al efecto sanador de la alquimia desarrollado en ese capítulo.

Ambas autoras, no sin razón, han apuntado en varias ocasiones a la necesidad de comprender estas imágenes en su contexto textual consideran-

do que esta interrelación (texto e imagen) ha sido descuidada por Barbara Obrist o Gabriele Mino. Sin embargo, estudiar la imagen de un manuscrito implica necesariamente examinar este acompañamiento y no siempre se trata de una relación fácilmente simplificada. Algunas miniaturas no son meras ilustraciones del texto sino imágenes sugeridas por otras imágenes (aquellas sugeridas por el texto), además, no siempre acompañan fielmente al texto al que se refieren. Esta emancipación puede darse desde dos puntos de vista, conceptual y físico. Desde el punto de vista conceptual si hemos aceptado que la imagen surge en un primer momento en la palabra y que la miniatura es, por lo tanto, la imagen de la imagen, que no una ilustración, tendremos que abordar estas representaciones con cierta amplitud y sin esperar encontrar una traducción literal en el texto. Más bien deberemos contentarnos con encontrar esa primera visualización o analogía en el texto que haya podido sugerir a un artista crear ese concepto miniado. La emancipación entre texto e imagen puede surgir, y no sería el *Aurora Consurgens* un caso aislado, a través de la ubicación de la miniatura, que no siempre se incluye en el folio concreto donde se encuentra la idea textual. Esto sucede con más facilidad en el siglo XV, al abrigo del llamado Gótico Internacional, donde existen profesionales organizados, miniadores, que conciben un códice de manera independiente al escriba. En un sistema de creación de manuscritos profesionalizado e hiper-especializado puede ocurrir que a lo largo del pergamino, tanto escribas como miniadores no siempre se encuentren en la misma página.

Dada la ausencia de referencia en este capítulo que justifique esta imagen añadiría que puede tratarse de una imagen textual formulada al inicio del tratado. Hemos señalado que en la primera parte se personifica a la ciencia/alquimia/sabiduría, de ellas se nos dice que: “¡Disipa las terribles tinieblas de nuestro espíritu e ilumina nuestros sentidos! Y el profeta: Les guió toda la noche con un fulgor de fuego, y la noche resplandeció como el día. En cuanto a Senior: Blanqueará toda la negrura y enrojecerá toda la blancura, pues el agua blanquea y el fuego ilumina. Tiene el esplendor del rubí gracias

al espíritu de tintura que le provoca la virtud ígnea, es por ello que se le da al fuego el nombre del tintorero” (p. 50, 1997). Estas palabras podrían justificar en cromatismo de la mujer, mientras que más adelante se nos dice: “respecto a ella leemos: si la amo seré casto. Su madre es virgen, su padre no ha dormido con ella, por eso es leche de virgen la que le ha alimentado. Avicena en los minerales: Ciertos espíritus astutos utilizan una agua que tiene un nombre: leche de virgen” (p.58, 1997)

Para comprender los mecanismos representativos de la alquimia del siglo XV y la creación de ciertos programas iconográficos que, salvo excepciones, hoy prefieren observarse desde el punto de vista del misterio, es necesario comprender el lugar que ocupa la propia disciplina en el contexto social y qué circunstancias obligan a esta ciencia a apropiarse de ciertos mecanismos. Lo cierto es que en el siglo XV alquimia y representación parecen estar profundamente entrelazadas.

Tendremos que tener en cuenta en primer lugar que la alquimia no es una disciplina que se pueda aprender en un medio institucionalizado, la ciencia saturniana ha sido y así se ha definido, no sin cierto orgullo, como una práctica *outsider*.

Sin embargo, por mucho que la alquimia sea un proceso simbólico de lucha del hombre contra el caos y la imperfección y el objetivo sea el perfeccionamiento del alma humana, una ciencia que tiene como objetivo transmutar metales en oro o plata ha debido de estimular la imaginación de más de algún poderoso cortesano, que más motivado por los resultados materiales que espirituales, se haya dispuesto a financiar experimentos alquímicos en su corte.

La alquimia es, por otro lado, una ciencia que exige *experientia*, por lo tanto materiales y un espacio, necesita, en definitiva, apoyo financiero. La corte es por estas y otras razones el hábitat natural del alquimista, proporcionándole el espacio material donde desarrollarse. Buena parte de cortes europeos financiaron estos proyectos a lo largo del siglo XV, como apuntá-

bamos antes, por motivos de poder. Crisciani (2008) ha afirmado que las relaciones establecidas entre la corte y el alquimista son de tipo “semi-privado”, no nos olvidemos de que la alquimia si bien ha sido practicada por varias figuras ilustres es también motivo de grandes detracciones, así como motivo de suspicacia, además la mayor parte de documentación relativa a estas prácticas es una literatura narrativa, por lo que se encarna en su versión representada y literaturizada.

En un contexto de siglo XV que artísticamente se ha llamado, un poco ficticiamente, Gótico Internacional o Estilo Internacional, la transmisión de experiencias artísticas a través de objetos portables (el libro o manuscrito), diplomáticos, bodas, etc., ha permitido que se generen modas de corte, no dudamos en que la práctica alquímica se haya convertido en una de esas prestigiosas excentricidades necesarias en cualquier corte de renombre. En otras palabras, patrocinar a un alquimista debía ser en este momento tan ilustre como tener animales exóticos en los jardines privados. Ilustre y necesario en una Europa repleta de cortes rivalizando en lujo y extravagancia. Al juzgar por las copias de *Aurora Consurgens* y por el éxito de su programa iconográfico, que ha sido trasladado posteriormente a un manuscrito de lujo, no es difícil suponer que se haya convertido en un objeto popular entre bibliófilos ricos.

Si la alquimia y el entorno cortesano comienzan a relacionarse de esta forma un tanto superficial, el resultado es que esta ciencia hermética necesite encontrar mecanismos de comunicación sugerentes y al mismo tiempo mantener el hermetismo en los contenidos esenciales, evitando así presencias intrusivas. Estos mecanismos de comunicación ayudarán a mantener su posición en la corte, a dignificarse en este espacio, al mismo tiempo que mantiene su velo. Es en definitiva, una estrategia de promoción que satisface a los extravagantes mecenas con imágenes que parcialmente pueden comprender pero que, en cambio, son suficientemente sugerentes para crear un vínculo.

En resumen, creemos que este progresivo cambio de público en los manuscritos, de un público docto a otro apenas “curioso”, haya podido incentivar el desarrollo de ciertas imágenes.

La alquimia, en este contexto cortesano, necesita representarse a sí misma, crear una imagen de sí propia, ofreciendo su lado más enigmático y sugerente pero revelando parcialmente algunos contenidos, los procedimientos para este proceso se toman de la propia disciplina.

Los procedimientos para crear estas imágenes se dividen según Barbara Obrist (1982) en dos grandes tendencias: el uso de la analogía y el uso de la figuración, es decir, la alegoría, metáfora y enigma. Siguiendo a Obrist estos usos de la imagen en particular, se deberían a las necesidades intrínsecas de la propia alquimia que se define a sí misma como arte y ciencia. Al mismo tiempo, como una *scientia naturalis* necesita garantizarse este estatuto, así muchos escritores y compiladores hacen uso de la analogía como principal argumento que justifique su práctica. También como ciencia desarrolla métodos y teorías que basadas en las tradiciones aristotélicas y platónicas atribuyen una especial relevancia a la acción de ver. La visualización puede considerarse desde varios puntos de vista, en un primer lugar como método epistemológico a través del uso de las figuras, y en segundo lugar como acción activa en el proceso de laboratorio. Desde el punto de vista de la tradición aristotélica la analogía es el método científico empleado para crear figuras e ilustrar el fundamento teórico, este método empleado por el propio Aristóteles y más tarde por Alberto el Grande permite visibilizar mentalmente ciertos procesos o conceptos. Desde el punto de vista del platonismo también la acción de visualizar es fundamental ya que la manifestación sensorial es una acción divina. En ambos casos, la creación de la imagen opera como un mecanismo de bisagra cognitiva.

El método de laboratorio no es meramente especulativo sino que exige la práctica y la experiencia, y la visión activa palabras como “signum”, “experientia”, “vidi”, “probat”, “certificat” siembran los textos alquímicos de tradición latina.



En el momento de la práctica de la transmutación observar la acción del fuego sobre los metales es esencial para comprender el fenómeno, para ello son necesarios objetos concretos probetas y utensilios de laboratorio que muchos alquimistas describen cómo deben ser fabricados. Así como la gama cromática es esencial en la descripción, dado que señala las distintas mutaciones generadas por el fuego.

Si hemos definido el *Aurora Consurgens* como un texto que está interesado en aglutinar varias fuentes y que efectivamente éstas fueron manejadas con bastante pericia, entendemos que es un texto creado por alguien familiarizado con esta disciplina. No por casualidad la segunda parte del *Aurora Consurgens* ha sido seleccionada por Perna a modo de texto divulgativo e iniciático para quien estuviera interesado en discernir a un charlatán de un sabio. Por otro lado, recordemos que es un texto poco interesado en ilustrar procesos de laboratorio o, digámoslo así, el aspecto técnico de la práctica alquímica no interesa al lector de este tratado. Todo ello nos hace pensar en que haya sido un tratado probablemente concebido para un aristócrata o monarca interesado en la disciplina pero no necesariamente docto en ella, puesto que como texto científico o manual técnico debería ser un tanto frustrante para un alquimista.

La creación de imágenes o la dramatización de los procesos alquímicos no es una particularidad del *Aurora Consurgens*, puesto que existía en tratados árabes, pero aquí, la representación se ha llevado a un extremo, comenzando con las parábolas del texto y terminando con una iconografía que hoy consideramos pionera en el imaginario alquímico. Existe, en otras palabras, un franco desinterés por el aspecto científico de la disciplina en detrimento de un despliegue visual que, ya lo hemos visto, hasta nuestro siglo ha creado multitud de nuevas imágenes o fértiles interpretaciones. Creo conveniente recordar que esta priorización de la estética frente al valor propiamente epistemológico y el reciclar tratados científicos en verdaderas experiencias estéticas, es una actividad muy practicada por la corte lombarda a lo largo de este período. Basta examinar el éxito del que han gozado los

famosos *Taccuina Sanitatis* en el ducado de los Visconti y el uso que se les ha dado, derivando, en esta corte, en verdaderos álbumes de ensayos estéticos y pictográficos en los que la palabra tiene una función secundaria, también estas experiencias artísticas han generado nuevas iconografías.

Se puede argumentar que los *Taccuinum Sanitatis* no son propiamente tratados de medicina, sino apenas manuales de higiene que no encajan en la literatura científica. Sin embargo, también encontramos este fenómeno en otro tipo de texto que sí podemos catalogar de científico, se trata de los herbarios que una vez más han sido objeto de exploración por parte de numerosos artistas trabajando para los talleres de los Visconti, creando lo que fue un fenómeno proto-naturalista.

No tenemos conocimiento suficiente para afirmar una procedencia lombarda de la iconografía en *Aurora Consurgens*, pero sí se puede afirmar sin caer en el despropósito, que este manuscrito se enmarca definitivamente en una experiencia artística bastante similar a los *Taccuinum* y los herbarios, esto es, tomar un contenido científico (exactamente en el caso de los herbarios) y usarlo como un generador de imágenes pictóricas. En este caso, en la alquimia, las imágenes vienen además por dos vías: la palabra y la imagen.

## BIBLIOGRAFÍA:

- Aurora Consurgens, traducción de Nuria García Amat. Editorial Indigo. Barcelona. (1997).
- Lenep, J. Van, Art & Alchimie. Meddens. (1966).
- OBRIST, Barbara, Les debuts de l'imagerie alchimique. Le Sycomore. (1982).
- "Visualization in medieval alchemy". Hyle- International Journal for Philosophy of chemistry, Vol. 9. (2003). pp.131-170.
- Vollnagel, Jorg, "Harley MS.3469: Splendor Solis or splendor of the sun- A german Alchemichal Manuscripts".

- Crisciani, Chiara. "Alchimia, alchimisti e corti nel tardo medioevo: documenti e racconti". *Micrologus*. N°16, (2008), pp. 433-457.
- \_\_\_\_\_. "Tra Dio, intelletto ed esperienza: aspetti del segreto nell'alchimia latina (sec.XIII-XIV)". *Micrologus*. N°14, (2006), pp.193-214.
- Crisciani, Chiara; Pereira, Michela. "Aurora consurgens: un dossier aperto". *Natura, scienze e società medievali: studi in onore di Agostino Paravicini Bagliani*. Ed. Claudio Leonardi, Francesco Santi. (2008): 67-150.
- Haanning, Aksel. "La quête de Jung de l'Aurora Consurgens". *Revue de Psychologie Analytique*. Vol.2. (2014).
- Mino, Gabriele. *Alchimia e iconologia*. Forum Edizioni. (2008).
- Newman, R. William; Principe, M.Lawrence. "Alchemy vs. Chemistry: The etymological origins of a historiographic mistake". *Early Science and Medicine*. Vol, 3; n°.1. (1998): 32-65.