

Acompañando al texto se figuran corchetes con números del 1 al 36, que corresponden a las ilustraciones que enriquecen lo expresado en el trabajo y se muestran al final del mismo.

La auténtica esencia del ser humano no se halla en su supuesta definición aristotélica como un animal racional, errónea traducción de las palabras griegas *politikon zoon*, que convierten al hombre en un animal político, de la polis, es decir, de la ciudad, y que alcanza su plenitud en la realidad social, sino en lo que, con raíces platónicas, ha propuesto la tradición denominada generalmente como *philosophia perennis*, y que se ha encarnado desde el siglo XIX en la consideración del hombre como un animal simbólico, que recubre la realidad perceptiva y material a la que se enfrenta constantemente con un manto de signos que permiten iluminarla y dotarla de sentido, por medio, primordialmente, de las formas lingüísticas, pero también de las formas icónicas propias del arte y, en general, de toda forma de pensamiento que a través de conceptos o imágenes, transmuta la realidad física en realidad simbólica, un universo laberíntico de signos y símbolos que constituyen la verdadera diferencia específica del hombre con respecto al resto de seres de la Naturaleza.

El hermetismo, en general, y la alquimia, en particular, constituyen dos de esos campos simbólicos que, como sombras unidas a la espalda del pensamiento occidental, recorren su historia y la empapan de extrañas palabras e imágenes en las que se ocultan los saberes universales. Su asumida condición de saberes esotéricos, ocultos, velados, condiciona profundamente su conocimiento, puesto que en su núcleo siempre habita la promesa de un arcano acceso a los secretos de la materia, el alma y la realidad divina. Por desgracia, tanto los textos auténticos como los apócrifos, pseudoalquímicos, o directamente charlatanescos, están escritos de modo similar, sazonados de descripciones abstrusas de imágenes simbólicas que justifican su propia oscuridad en la necesidad de proteger de los profanos la sagrada sabiduría que supuestamente atesoran. Por otra parte, muchos de esos textos también afirman que las doctrinas herméticas en general, y alquímicas en particular, sólo pueden transmitirse oralmente de maestro a discípulo, en una clara contradicción que recuerda a la que suele achacarse a la actitud platónica hacia la escritura como forma inferior a la oralidad para transmitir las verdades más profundas de la filosofía<sup>1</sup>. La naturaleza misma de las operaciones alquímicas tampoco escapa a estas contradicciones, puesto que unos consideran que su objetivo es, literalmente, lograr la transmutación de los metales, otros entienden que la terminología metalúrgica es simplemente un lenguaje simbólico que vela y revela realidades espirituales, y el resto considera que la alquimia opera en ambos planos, el material y el espiritual, sin que exista primacía entre ninguno de los dos<sup>2</sup>.

Todas estas contradicciones, y otras muchas que no podemos desarrollar aquí, no han impedido que la presencia del hermetismo alquímico haya dejado una profunda huella en la cultura y el pensamiento universales, de formas extremadamente variadas. En este sentido, uno de los subgéneros favoritos de los hermeneutas alquímicos es la interpretación de las catedrales góticas, desde la publicación de la obra de Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*<sup>3</sup>. Su popularidad e influencia, especialmente en la cultura popular, es inversamente proporcional al rigor con el que describe, hábilmente, iconografías y programas cuyo sentido literal primario no se corresponde con el alquímico, sino con conceptos simbólicos diferentes, como muestra la imagen de la Filosofía, transcripción visual de la descripción que Boecio llevó a cabo en su *Consolación de la Filosofía*<sup>4</sup>, y que Fulcanelli retuerce mediante una *interpretatio* alquímica. Ello, en sí mismo, no es un error, puesto que en muchas ocasiones los sentidos alquímicos aparecen como subyacentes bajo imágenes cuyo sentido primario no lo es, pero lo inaceptable de Fulcanelli es que afirme que todas esas imágenes son, en dicho nivel primero de significado, alquímicas. Se trata de un problema de profundas implicaciones gnoseológicas y hermenéuticas que desborda los límites de este texto, pero que también encierra consecuencias significativas para nuestro objeto de estudio, la presencia de simbolismos alquímicos en la catedral de León.

En realidad, la presencia de símbolos o significados alquímicos es inherente a cualquier catedral gótica. Por una parte, la ausencia de distinción entre lo que en términos actuales denominamos como química y la alquimia simbólica o espiritual propiamente dicha, permite, e incluso obliga, a considerar cualquier dimensión química medieval como propiamente alquímica. Así, por ejemplo, los procesos químicos que conducen a la elaboración de diferentes tipos de vidrio coloreado son, independientemente de los significados simbólicos que puedan encontrarse en los vitrales, realidades *literalmente* alquímicas, protegidas con toda seguridad, como tantos otros secretos de los oficios medievales, con sumo celo por los depositarios y transmisores de dichos conocimientos. Por otra parte, en un sentido tanto material como simbólico, el trabajo sobre la piedra física, transformada en la piedra espiritual del templo, puede ser entendido de por sí como una elevación de la materia física a la materia espiritual y, de modo aún más preciso, la aspiración última de la estética gótica, que es la sustitución de la materia por la luz de los vitrales, es un símbolo alquímico perfecto de transmutación, puesto que la luz física es transformada en luz anagógica, que conduce a quien la contempla a una percepción de la *Lux* divina a partir de la *lumen* material. De este modo, la sublimación de la piedra en luz resulta el equivalente simbólico de la transformación del plomo en oro.

1 Sobre el conflicto entre oralidad y escritura para la transmisión de los conceptos filosóficos, véase la fundamental obra de Giovanni Reale, *Platón, en busca de la sabiduría secreta*, Herder, Barcelona, 2009

2 Cfr. Klossowski de Rola, Stanislas, *El juego áureo*, Siruela, 2004. Asimismo, Burckhardt, Titus, *Alquimia*, Plaza & Janés, 1976.

3 Existen constantes nuevas ediciones de esta famosa y controvertida obra. La más reciente en castellano, en Nous Ediciones, 2018.

4 Boecio, *La consolación de la filosofía*. Akal, 1997.

De modo más preciso aún, en la catedral de León existen una serie de imágenes que guardan una relación muy estrecha con la alquimia. Se hallan presentes en el excepcional conjunto –tanto por su riqueza iconográfica como por su carácter casi único en las catedrales góticas- de enjutas talladas en las capillas absidales, 111 visibles hoy en día de un total original de 121<sup>5</sup>. Configuran una abigarrada y aparentemente desordenada serie de imágenes deslavazadas e inconexas, la cual, sin embargo, esconde a su vez diferentes series iconográficas en las que se expresan alusiones al Apocalipsis y el Juicio final, al Purgatorio, un Bestiario moral y divino, referencias a las fiestas de invierno, las edades de la vida, y otros símbolos extraños, que en su conjunto funcionan como un *Ars moriendi* y como un laberinto, identificado con la noche más larga del año, la del solsticio de invierno, que es asimismo la de la *secunda mors* y la noche del Purgatorio, cuya salida conduce al Juicio Final en el que el alma, purificada, accede a la salvación. Entre estas imágenes existe una serie que alberga iconografías propias de la tradición alquímica, como recoge el siguiente cuadro sinóptico:

Tema	Significación alquímica
Sol y luna	Azufre y mercurio, oro y plata
Dragón	Mercurio, caos, fuego
Sirena	Mercurio filosofal
Combate entre león y dragón	Combate entre león serpentario y pez lunar
Ciervos y árbol de la vida. Pelicano. Fénix	Unión y separación del azufre y el mercurio
Sagitario	El elixir, la Piedra Filosofal
Hermafrodita, andrógino	La Piedra Filosofal
Dragones que expulsan fuego	El fuego mercurial
Caracol	Lo Fijo
Coronas	Etapas y culminación de la obra
Lobo	Antimonio
Eros sobre el dragón	La sal sobre el mercurio
Águila pisa un dragón	Sublimación de lo volátil
Combate de dragones	Coagulación de los elementos
Rey entre león y lobo	Putrefacción
Rey entre dragón y salamandra	El oro purificado por el azufre y el antimonio
Cuervo	El oro purificado por el mercurio y el fuego
Loco, peregrino, ciervo, espada	La putrefacción o nigredo
Caballo desbocado	Mercurio
San Jorge contra el dragón	La cohobación
Liebre	Fijación del mercurio
Combates entre animales	Residuos del compuesto
Zorro picado por aves	Fases de la obra, purificaciones de la materia
Pavo real	Solve et coagula
Gallo	Irisación del compuesto. Fase llamada "cola del pavo real"
Toro (Tauro) Carnero (Aries)	Fuego. Piedra roja
Cupido	Principio de la obra
Visita al interior de la Tierra	Vitriolo

A pesar de la pertenencia de todas estas imágenes al imaginario alquímico, no pueden suponer una prueba de que realmente

haya existido una significación alquímica en el conjunto de las enjutas, puesto que todas las imágenes citadas encierran significaciones primarias poseedoras de un sentido alegórico, moral o tropológico plenamente cristiano, pero, por un lado, la presencia de diferentes niveles de significado en muchas de las enjutas del ciclo y, por otro, la estrecha afinidad entre el sentido del conjunto iconográfico y el propio sentido último de la obra alquímica, consistente en atravesar la *nigredo* de la putrefacción, para alcanzar, después de la *albedo* del amanecer, la plenitud ontológica de la *rubedo*, así como el hecho de que el ciclo de enjutas es estrictamente coetáneo de los primeros intentos de asimilar la Pasión de Cristo a la obra alquímica, durante las últimas décadas del siglo XIII, invitan a pensar que las implicaciones alquímicas no fueron ajenas a quienes concibieron y materializaron el ciclo iconográfico.

En este sentido, resulta extremadamente iluminadora la relación existente entre las enjutas, especialmente las potencialmente alquímicas, y el protagonista real de este artículo, ligado legendariamente tanto a la ciudad de León como, muy especialmente, a la alquimia, y cuya obra posee unos vínculos tan estrechos con estas presencias alquímicas catedralicias, que permiten ofrecer una visión sumamente insospechada, pero plena de sentido, entre el alquimista más famoso de todos los tiempos y la catedral legionense. Y es que, mucho menos conocida de lo que debiera, dada la fama del personaje que protagoniza el episodio legendario que vamos a analizar, es la vinculación de Nicolás Flamel [1], con el templo catedralicio. El propio Flamel relata el episodio en su *Libro de las figuras jeroglíficas* [2]<sup>6</sup>. En él narra cómo, pese a sus escasos estudios, fue mercedero, gracias al apóstol Santiago, de acceder al conocimiento de los secretos de los Filósofos, gracias a que compró, por sólo dos florines, "un libro dorado viejo y amplio", de tapas de cobre, y hojas de corteza, escrito con caracteres desconocidos para él, y formado por veintinueve folios<sup>7</sup>. Cada siete páginas la escritura se interrumpe y en ellas aparecen un total de tres imágenes extrañas. El libro, obra de Abraham Judío, contiene exhortaciones al pueblo judío, instrucciones para transmutar los metales y así hacer frente al pago de impuestos, y descripciones de las imágenes que aparecen en sus páginas, que

6 Sobre la personalidad y obra de Nicolás Flamel existe una lógica controversia, derivada del escepticismo hacia su supuesto hallazgo de la Piedra Filosofal y la transmutación de los metales. El Padre Feijóo, por ejemplo, en el discurso octavo del tercer tomo de su *Teatro Crítico Universal*, afirma que "Nicolás Flamel, vecino de París, que vivió al principio del siglo decimoquinto, y se jactó también de poseer el secreto de la Piedra Filosofal, fue quien, entre todos los pretendidos adeptos, tuvo derecho más aparente para ser creído. La-Croix Dumaine, citado en el Diccionario de Moreni, pinta muy hábil a este hombre, pues dice que era Poeta, Pintor, Filósofo, Matemático y, sobre todo, grande Alquimista. En el Cementerio de los Santos Inocentes, donde fue enterrado, dejó una tabla pintada al óleo, donde debajo de figuras enigmáticas, dicen están representados los secretos que había alcanzado de la Alquimia. Lo principal, y lo que más hace al caso es, que al paso que los que se jactan de saber el gran secreto de la Piedra Filosofal, por lo común son unos pobres [177] derrotados, que en su desnudez traen el testimonio de su falsedad. De Nicolás Flamel se sabe que llegó a tener el caudal de más de quinientos mil escudos, suma prodigiosa para aquella edad. Sin embargo, algunos Autores Franceses de buen juicio descubrieron en esta adquisición de bienes otro secreto muy distinto del de la Piedra Filosofal. Dicen que Flamel, teniendo manejo en las Finanzas, ganó tan grueso caudal con robos y extorsiones, especialmente sobre los Judíos del Reino que, para ocultar los inicios medios por donde había llegado a tanta riqueza y evitar el castigo merecido, fingió deber aquellos tesoros al secreto de la Piedra Filosofal".

7 Flamel, Nicolás, *El libro de las figuras jeroglíficas*. Obelisco, Barcelona, 1996. Uno de los mejores estudios sobre su vida es el de Wilkins, Nigel. *Nicolás Flamel: de oro y libros*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 2001. Aunque los dibujos y grabados que aparecen en las ediciones de la obra de Flamel son posteriores al siglo XIV, reflejan sin embargo con gran precisión las descripciones efectuadas por el alquimista francés.

5 Cfr. García Álvarez, César, *El laberinto del alma. Una interpretación de las enjutas de las capillas absidales de la catedral de León*. Universidad de León, León, 2003.

## La alquimia y la catedral de León

él mismo demuestra entender como símbolos destinados a la obtención de la Piedra Filosofal.

Cuando, después de muchos años de esfuerzo, Flamel está a punto de desistir, emprende la peregrinación a Santiago, toma el hábito, el bordón y el libro y, a la vuelta, se encuentra en León con un mercader de Boulogne, quien le presenta a un mercader judío converso, de nombre Maestro Canches, el cual contempla el libro y, lleno de alegría, comienza a interpretar su sentido. Ambos emprenden viaje a Francia, pasando por Oviedo y Sansón (¿Gijón?), con tan mala fortuna que Canches fallece en Orleans, después de haber interpretado la mayor parte de las figuras hasta los “misterios mayores”. Flamel regresa a París y allí, después de años de trabajo, logra completar el “Magisterio” y la transmutación al oro, el 25 de abril de 1387. Gracias a ello logra una fortuna que emplea, junto con su mujer, en donar iglesias, hospitales y cementerios a París y, después de la muerte de Pernelle, en hacer labrar en la puerta del Cementerio de los Inocentes las imágenes fundamentales del arte alquímico al cual debió su fortuna.

El propio nombre de Nicolás Flamel, como afirma Fulcanelli en *Las moradas filosofales*, es un compuesto hermético, que deriva de Nicolás, “en griego Νικολαος, que significa *vencedor de la piedra* (de Νικη, *victoria*, y λαιος, *piedra, roca*). Flamel se acerca al latín *Flamma*, llama o fuego, que expresa la virtud ígnea y coagulante que posee la materia preparada, virtud que le permite luchar contra el ardor del fuego, nutrirse de él y triunfar sobre él”<sup>8</sup>. Para este enigmático autor, el viaje de Flamel no fue físico, sino puramente simbólico y reproduce las etapas alquímicas, de modo que los lugares físicos se convierten simplemente en ejemplos de las diferentes fases que el alquimista debe atravesar para alcanzar la transmutación final.

Bien porque hubiera sido un viaje realmente efectuado por Flamel, o por un viaje simbólico, la ciudad de León juega un papel decisivo en el relato, y encierra una serie de aspectos de los que puede extraerse un sentido simbólico revelador.

En primer lugar, como hemos visto, Flamel describe cómo encuentra en León al maestro Canches, un judío converso, quien le revela que el libro que posee es el *Aesch Mezareph*, o *Fuego purificador*, un tratado cabalístico. El hecho de que se asocie, en la década de 1380, a León con la Cábala resulta sumamente significativo, dado que fue Moisés de León, nacido en León en los años centrales del siglo XIII, quien se convirtió, gracias a la redacción del *Zohar*, o *Libro del esplendor*, en el auténtico pilar de la Cábala moderna. En este sentido, aunque resulte difícil dilucidar el grado de vinculación de Moisés con la propia ciudad, la elaboración total o parcial del *Zohar* en León o en Guadalajara, e incluso el lugar mismo de nacimiento de este trascendental cabalista, el texto de Flamel revela la identificación de León con un centro cabalístico de capital importancia, puesto que en él se ubica, precisamente, el lugar de desvelamiento del significado del libro alquímico que su portador llevaba consigo durante la peregrinación a Compostela. Esto supone una prueba, como ha mostrado Raimon Arola, de la trascendencia del saber cabalístico para la comprensión de los secretos de la alquimia<sup>9</sup>, y convierte a la ciudad de León en un enclave esencial para la *traditio* hermética.

8 Fulcanelli, *Las moradas filosofales*, Edición digital, traducción de Vicente Villacampa, p. 135.

9 Arola, Ramón, *La Cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente*, José de Olañeta, editor. Palma de Mallorca, 2012, pp. 9 y ss.

Aunque es evidente que muchas de las imágenes que describe Flamel forman parte del repertorio básico de la iconografía cristiana, y que están presentes en una gran cantidad de catedrales góticas, tampoco puede obviarse que un número significativo de ellas se encuentran, precisamente, en la catedral leonesa. Enumeremos y analicemos alguna de las más significativas.

En primer lugar, San Pedro y San Pablo, que aparecen en la descripción de Flamel a ambos lados de la imagen de Cristo Salvador [2, 16], flanquean en León (flanqueaban, habría que decir, temporalmente, hasta que el lamentable vacío dejado por el traslado de las esculturas del pórtico occidental no se remediase), la imagen de la Virgen Blanca [3, 17].

En segundo lugar, la portada de San Juan alberga una de las representaciones más expresivas de la matanza de los Inocentes de todo el arte gótico [5], que Flamel considera tan relevante para comprender los misterios alquímicos, puesto que aparece en el quinto folio de cada siete del libro [4], y además la hizo representar, junto con otras imágenes, en el Cementerio de los Inocentes que él mismo enriqueció mediante sus donaciones.

Singular importancia para Flamel reviste la pareja de dragones, segunda figura de su libro, formada por uno alado, situado encima, que simboliza el mercurio y el principio volátil, y otro áptero, debajo del alado, símbolo del azufre y del principio fijo, de los cuales afirma Flamel que son “los verdaderos principios de la Filosofía” [6]. Estos dragones aparecen en las enjutas catedralicias, tanto en su forma alada como áptera [7-13], y asimismo formando parejas, como en la enjuta 75, en la que un dragón alado antropocéfalo y uno áptero están a punto de unirse, como el mercurio y el azufre, para dar lugar al compuesto [12].

La tercera figura, que contiene las imágenes de un hombre y una mujer que portan filacterias [14], guarda un gran parecido con la enjuta 41, en la cual dos hombres sostienen filacterias alusivas a la muerte y la resurrección [15]. En este sentido, las imágenes de la resurrección de los muertos, de las que Flamel desvela su sentido alquímico, aparecen en las arquivoltas de la portada occidental, como culminación de todo el programa iconográfico de la catedral leonesa [23].

Del mismo modo, los ángeles, presentes en las imágenes de Flamel, en las que portan filacterias, sostienen una corona, y tocan instrumentos musicales [16], están todos ellos presentes tanto en el pórtico occidental como en las enjutas [17-21], [24, 25]. Aparecen flanqueando tanto a San Pedro y San Pablo como al Salvador, el cual, presente en el centro de la imagen quinta, sobre la pareja que resucita [16], se muestra como Varón de Dolores en el tímpano catedralicio [17, 18]. Los ángeles que sostienen coronas sobrevuelan la Puerta del Paraíso, para colocarlas sobre las cabezas de los Salvados, y figuran en varias enjutas, directamente inspirados en los de la Sainte Chapelle parisina y en la sillería coral de San Pedro de Poitiers, mientras que los ángeles músicos se muestran profusamente en las arquivoltas de la puerta de Juicio Final.

La octava y última figura reviste una particular importancia. Se trata de un león alado que está atacando a un hombre postrado a sus pies [27, 28]. La imagen es más propia de la iconografía románica que de la gótica, pero en las enjutas del pórtico occidental leonés se encuentran tallados sendos leones que aplastan, no a humanos, sino a dragones. Se trata, como decimos,

de una iconografía muy poco frecuente, si no excepcional, en las catedrales góticas, y su presencia en el pórtico, tan visible como anómala, evoca de modo directo e inmediato la imagen del libro de Flamel. Es más, el león, símbolo alquímico fundamental del azufre, y el dragón, símbolo del mercurio, representan en la catedral leonesa con precisión –entre otros significados que no podemos desgranar aquí– la fijación del principio volátil por el fijo, como medio de lograr la sublimación del metal que Flamel describe en la imagen análoga.

La estrecha similitud que la mayor parte de las imágenes descritas en el Libro de Flamel –con la excepción de las primeras de cada séptimo folio– guardan con la iconografía de la catedral leonesa, resulta sumamente sugestiva. En efecto, el hecho de que Flamel, según su relato, encontrara en León la clave para poder descifrar las imágenes de su libro, invita a pensar si, en realidad, dicho libro no fue elaborado *a partir de* las imágenes presentes en la catedral leonesa. Las concomitancias de las imágenes de los folios invitan, cuando menos, a plantearlo como hipótesis. De este modo, en función de la consideración que se quiera efectuar sobre la naturaleza real o simbólica del viaje de Flamel, pueden plantearse las siguientes posibilidades:

En primer lugar, que Nicolás Flamel realizara realmente la peregrinación y que, a su regreso, enriqueciese las imágenes de su libro con las contempladas en la catedral leonesa, las cuales, explicadas por un maestro, le habrían revelado el sentido último de la alquimia. En segundo lugar, que Flamel elaborara en realidad su libro a partir del conocimiento e interpretación de las imágenes catedralicias, que completarían las siete intercaladas, que provendrían de otra fuente. De este modo, el maestro Canches le habría enseñado a Flamel cómo elaborar el libro de los secretos de la alquimia a partir de la revelación del libro de piedra que es en realidad la propia catedral. En tercer lugar, si el viaje fue imaginario y simbólico, cabría pensar entonces que la ubicación en León del hallazgo del desvelamiento del secreto de la piedra filosofal cifraría en forma literaria el lugar en el cual es posible hallar la clave para descorrer el velo de Isis, y acceder así a los arcanos de la sabiduría alquímica. Dado que, en tal caso, la fuente iconográfica primordial para el Libro habría sido la propia catedral, cabría concluir, por tanto, que la verdadera piedra filosofal es la catedral misma y de modo aún más preciso, el conjunto formado por el pórtico occidental y las enjutas de las capillas interiores, puesto que en ambos lugares se pueden encontrar las imágenes del Libro. La conclusión, en tal caso, sería tan evidente como reveladora: la catedral de León es la propia piedra filosofal.

Resulta revelador en este sentido comprobar cómo existe una serie en las enjutas que simboliza las edades de la vida, formada por un niño desnudo entre un león y un dragón [9], un joven semidesnudo durmiente, un adulto con un brazo en cabestrillo, un *senex* vestido de peregrino [35] y, finalmente de nuevo, un desconcertante joven desnudo, que se toca el trasero, pero que porta asimismo los atributos de un peregrino: el bastón, la calabaza y un sombrero frigio que lo conecta con otra serie iconográfica presente igualmente en las enjutas y relacionada con la pervivencia de los misterios de Mitra [36]. Esta serie expresa la concepción de la vida en el siglo XIII como un doloroso camino que conduce por medio del sufrimiento a la sabiduría, identificada con el peregrino anciano. La última imagen de esa serie, como decimos, resulta desconcertante, puesto que el hecho de estar tocándose el trasero lo identifica sin duda alguna con un *insipiens*, con un necio, pero los atributos de peregrino son sin

embargo inequívocamente positivos. Cabría conjeturar que, en realidad, la desnudez es aquí signo de inocencia, de pureza, y que ese rejuvenecimiento está relacionado con la conquista de la fase alquímica última, en la cual la materia alcanza a la vez un estado de culminación del proceso transformador, que es al mismo tiempo la recuperación de la pureza original perdida. No en vano, Flamel identifica el sufrimiento de los inocentes del pasaje evangélico con otro de los misterios alquímicos

Existe un detalle legendario, cuya fuente original no ha sido posible rastrear hasta el momento, que permitiría elevar todo ello a una nueva dimensión<sup>10</sup>. Se trata de la afirmación de que en el laboratorio de Flamel estaban presentes “extraños planos y dibujos de la catedral de León”. De ser cierta, esta insólita afirmación permitiría convertir a Flamel en un conocedor de la singularísima fundamentación geométrica de la catedral leonesa, que hemos analizado en dos textos, y que resumimos a continuación:

La catedral de León, cuyos enormes problemas de cimentación y construcción originaron la leyenda del topo, que derruía por la noche lo construido por el día, se basa en la existencia de dos centros generadores geométricos. El primero parte del altar mayor, y traza un círculo hasta el muro exterior de la cabecera [29]<sup>11</sup>. El segundo parte del centro de la nave principal, en el punto en el que confluye con el eje de las capillas rectas que unen el crucero con la girola [30]. Alcanza el centro del crucero, donde toca con otro círculo idéntico que se extiende hasta el parteluz de la Virgen Blanca<sup>12</sup>. Ambos círculos explican aspectos fundamentales de la catedral, pero dejan sin explicar otros muchos. Si se unen ambos, mediante una línea que una el centro del crucero con el centro del altar, se logra un tercer centro generador que, a través de cuatro círculos secantes, logra abarcar toda la planta catedralicia, y que genera todos sus puntos geométricos esenciales [31], desde las capillas absidales, el altar, el crucero, el límite occidental del crucero, y el parteluz occidental, además de un punto aparentemente vacío, pero de gran importancia simbólica<sup>13</sup>. Si desde el centro del crucero se traza una línea que una ambos centros, y se traza un círculo, este pasa por el altar mayor, atraviesa la práctica totalidad de los capiteles figurados del cuerpo inferior de la catedral y atraviesa también el punto S del plano [33]. Estas imágenes resultan de singular importancia, puesto que entre ellas se encuentra, en el capitel D, lo que puede considerarse como una representación del juramento de iniciación de los constructores de catedrales, la más antigua conocida, y velada bajo la apariencia de una pecaminosa escena tabernaria. Esta enjuta se encuentra además sobre un capitel que contiene una cabeza demoníaca, *bafomética*, de cuya boca brotan hojas, entre las cuales aparece un caracol. Por el otro lado del círculo, en el capitel S, aparece una melusina-tarasca-dragón, la cual

10 Aparece citado en diversos textos impresos y digitales, los cuales, a su vez, no citan la fuente original. Así, por ejemplo, aparece en Puente, Juan Luis, *Mensajes escondidos en la catedral de León*, Edilesa, León, 2002. El texto se completa con una alusión al supuesto hecho de que Flamel fue visto con vida durante el siglo XVIII, lo cual añadiría el descubrimiento del elixir de la vida al de la Piedra Filosofal.

11 Propuesto por José Luis Moreno de Cáceres en Navascués, Pedro y Gutiérrez Robledo, José Luis, (eds.), *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Las Catedrales de Castilla y León I*, Ávila, 1994, pp. 9-52., especialmente p. 39 en la que desarrolla el análisis de la catedral de León.

12 Boto, Gerardo, *La memoria perdida, La catedral de León, (917-1255)*. Diputación Provincial de León. León, 1995.

13 Para el análisis siguiente, García Álvarez, César, *El laberinto... y "Geometría y proporciones áureas en la planta de la catedral de León"*, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXIV, 2001, pp. 49-80.

## La alquimia y la catedral de León

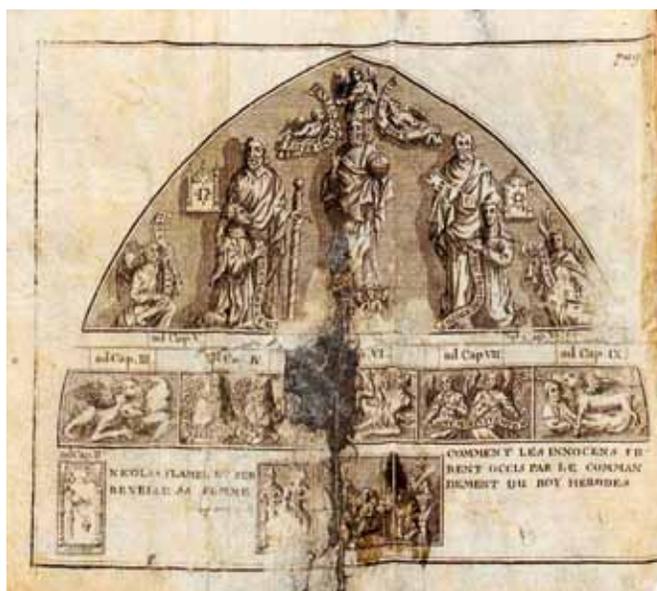
en apariencia no señala nada, pero, si se compara su ubicación con la presente en el mismo punto de la planta de Reims, levantada a partir del mismo modelo geométrico que la leonesa, se observa que en ella está marcado el centro del laberinto [32], y que, además, la intersección de estos cuatro círculos permite explicar la relación entre el laberinto y la doble hacha, la *labrys*, presente desde el primitivo y originario laberinto de Creta.

Mediante esta conexión de los tres círculos directores de la planta catedralicia, se revela, a quien sepa percibir su invisible huella bajo la apariencia del templo, el secreto de la fundamentación geométrica de la catedral leonesa, el cual está íntimamente relacionado a su vez con las enjutas, puesto que si se une el punto S con la primera y última enjutas [34], se forma un triángulo equilátero que une así el comienzo y el final del laberinto con la posible ubicación, si en León se siguió el modelo de Reims, del centro de un hipotético laberinto físico presente en la catedral leonesa, del cual, de momento, no hay constancia documental.

Por otra parte, la intersección de los cuatro círculos generadores [31] es idéntica a la del entrelazamiento generador de los *sefirot* cabalísticos, tal como lo imaginó Ramón Llull, cabalista, alquimista, y legendario visitante del propio templo catedralicio leonés en su peregrinación a Santiago en un año impreciso, pero necesariamente coincidente con la erección del templo, el tallado de las enjutas y la redacción del *Zohar*. La presencia en León de quien fue el más detallado exponente de la fusión de la Cábala, la alquimia, la astrología, la mística y el arte de la memoria, unida a la más que sugerente coincidencia entre los círculos generadores de los *sefirot* y de la planta catedralicia leonesa, eleva a un plano nuevo las especulaciones que estamos aquí llevando a cabo. En efecto, si Flamel realmente tenía en su laboratorio los planos que desvelaban la estructura geométrica de la catedral leonesa, entonces hubo de hallar, o al menos buscar, la relación entre la catedral y el sentido último de la existencia, cifrado simbólicamente a través de la iconografía cristiana, las imágenes alquímicas, las formas cabalísticas y la comprensión del mundo como un laberinto, un estado de *nigredo* que, a través del peregrinaje real y simbólico hacia Santiago [35, 36], encontrarse en León, por medio de la revelación de un maestro hermético, el camino hacia el *albedo*, la revelación de la Piedra Filosofal y, con ella, de la *rubedo*, la fusión mística con la realidad divina, cuya clave se encontraría en los muros de la catedral leonesa, puente así entre la muerte y la vida, la materia y el espíritu, entre la ciega percepción de las realidades materiales, y la intelección del fundamento divino del Ser.



1. Retrato de Nicolás Flamel. Grabado. S. XVII. Österreichische Nationalbibliothek



2. Nicolás Flamel: Libro de las figuras jeroglíficas.



3. Catedral de León. Pórtico occidental.



4. Nicolás Flamel: *Libro de las figuras jeroglificas*. La matanza de los Inocentes.



9. Catedral de León. Enjuta 13



5. Catedral de León. Pórtico occidental. Portada de San Juan. Tímpano. La matanza de los Inocentes.



10. Catedral de León. Enjuta 25.



6. N. Flamel. *Libro de las figuras jeroglificas*. Imagen 2.



7. Catedral de León. Enjuta 2.



11. Catedral de León. Enjuta 32.



8. Catedral de León. Enjuta 7.



12. Catedral de León. Enjuta 75

La alquimia y la catedral de León



13. Catedral de León. Enjuta 89.



17. Catedral de León: Portada central de la fachada occidental. Cristo Varón de Dolores en el tímpano. La Virgen Blanca en el parteluz. San Pedro y San Pablo en las primeras jambas a cada lado.



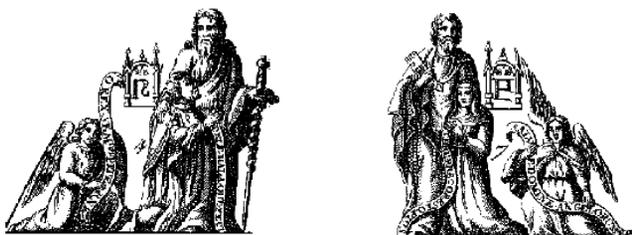
14. N. Flamel. Tercera figura del Libro de las figuras jeroglíficas.



15. Catedral de León. Enjuta 41.



18. Catedral de León. Tímpano central de la portada occidental. Cristo Varón de Dolores, flanqueado por dos ángeles, la Virgen y San Juan.



16. Nicolás Flamel. Libro de las figuras jeroglíficas. Quinta figura.



19. Catedral de León. Tímpano de la portada occidental. Ángeles que sostienen coronas sobre los Salvados.



20. Catedral de León. Enjuta 4.



25. Catedral de León. Enjuta 92.



21. Catedral de León. Enjuta 17.



26. Nicolás Flamel. *Libro de las figuras jeroglíficas*. Octava figura.



22. Nicolás Flamel. *Libro de las figuras jeroglíficas*. Quinta figura (parte inferior)



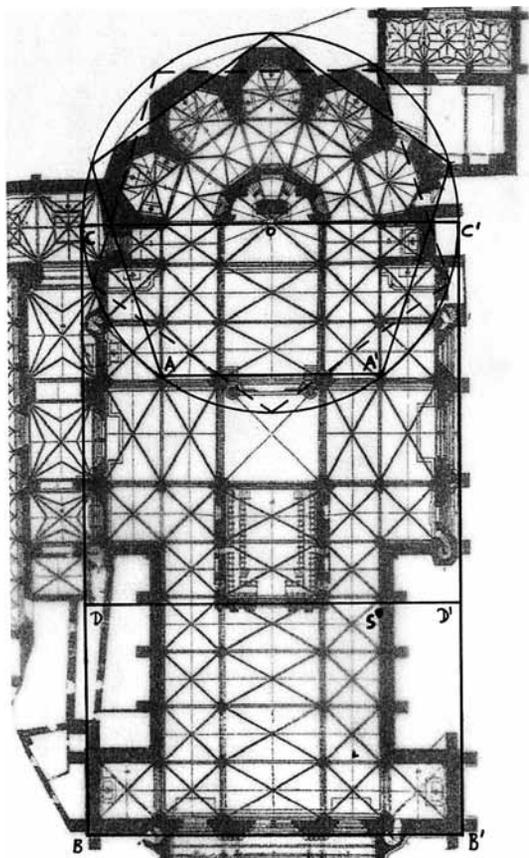
23. Catedral de León. Dovela del pórtico central de la fachada occidental. Resurrección de los muertos.



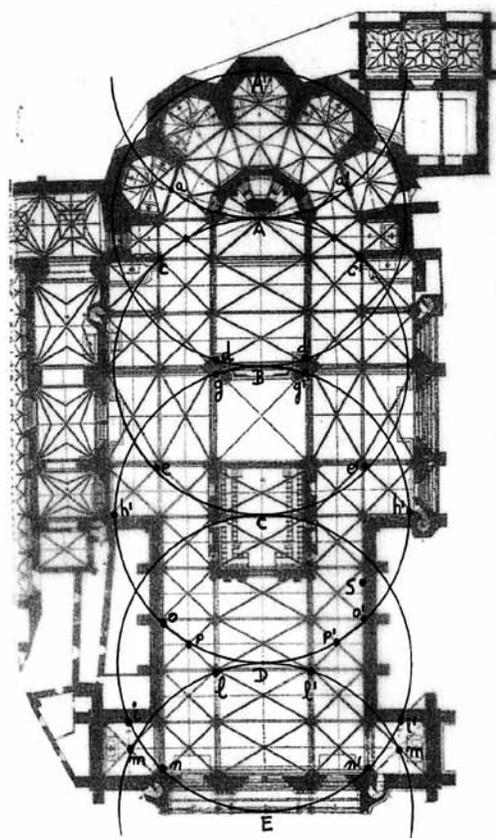
27, 28. Catedral de León. Enjutas del pórtico occidental.



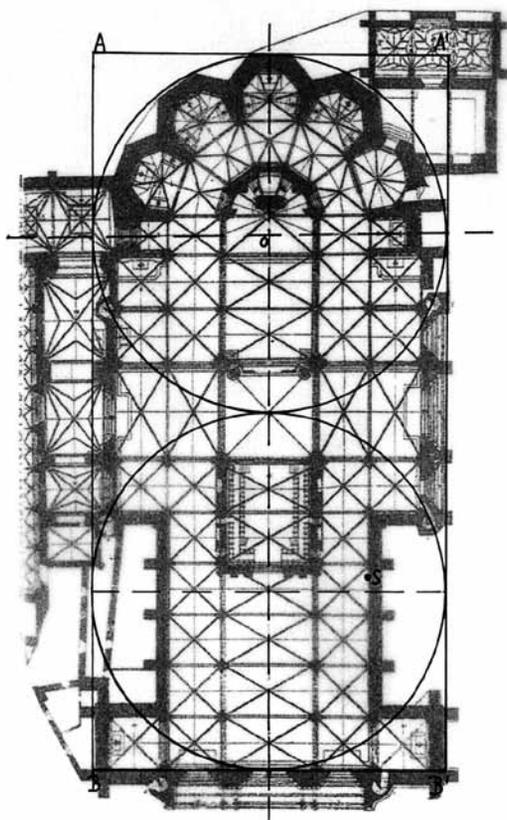
24. Nicolás Flamel. *Libro de las figuras jeroglíficas*. Sexta figura.



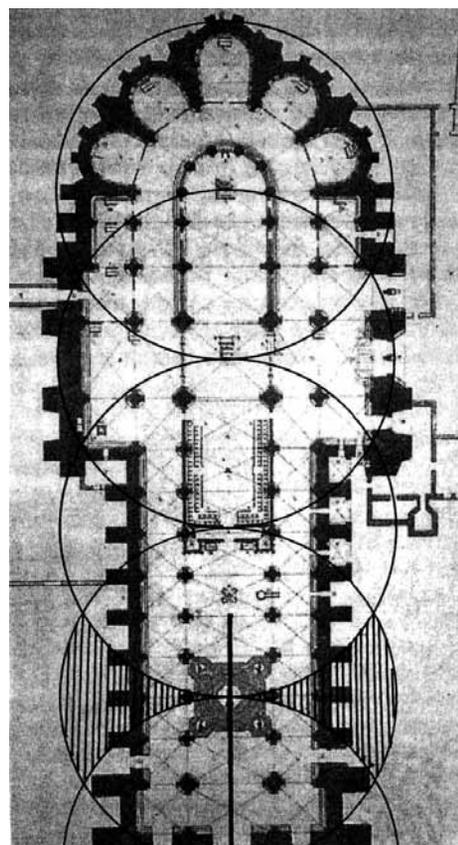
29. Catedral de León. Fundamentación geométrica según José Luis Merino de Cáceres.



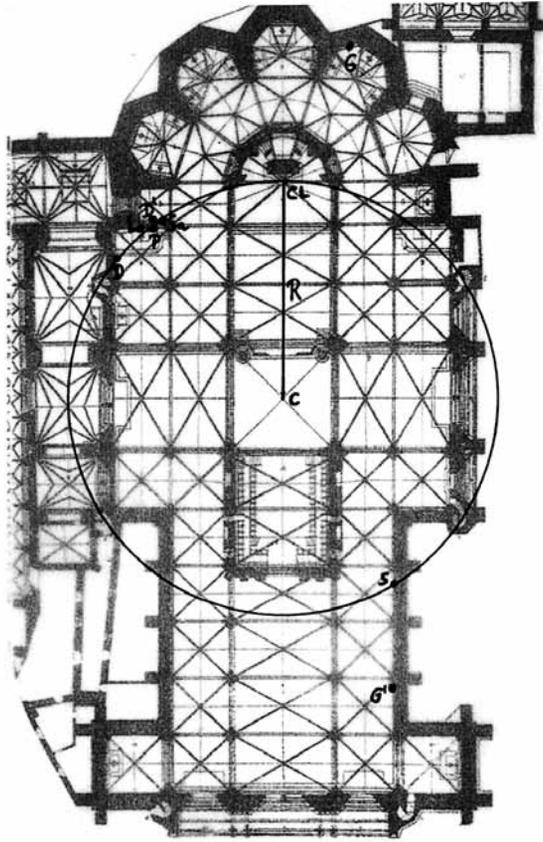
31. Catedral de León. Segunda fundamentación geométrica, según César García Álvarez



30. Catedral de León. Fundamentación geométrica, según Gerardo Boto.



32. Catedral de Reims. Fundamentación geométrica, según César García Álvarez.



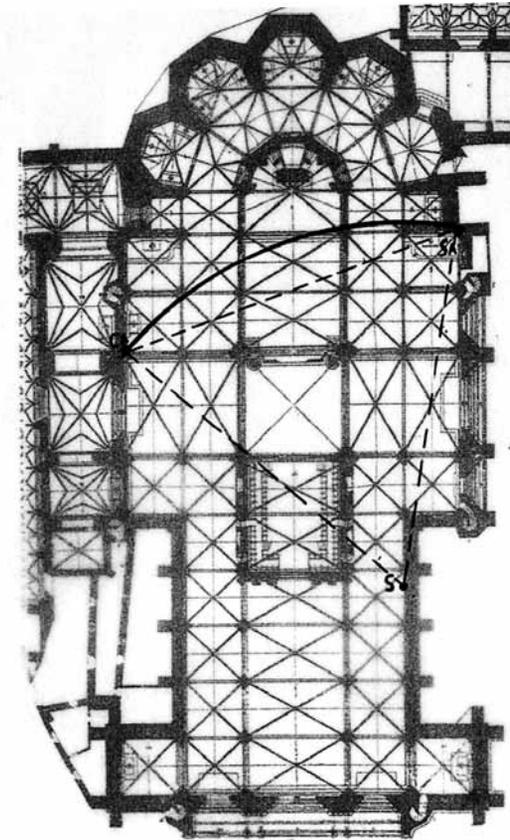
33. Catedral de León. Tercer círculo director, según César García Álvarez



35. Catedral de León. Enjuta 65.



36. Catedral de León. Enjuta 76.



34. Relación geométrica del punto S con la primera y última enjutas del ciclo, según César García Álvarez.