



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

---

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN**

**INICIACIÓN Y ALQUIMIA: ANÁLISIS DE  
FASES Y SÍMBOLOS HERMÉTICOS EN  
“ALFANHUÍ” DE RAFAEL SÁNCHEZ  
FERLOSIO**

**T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO EN  
LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**P R E S E N T A:  
MANUEL ALEJANDRO SANDOVAL JIMÉNEZ**

**ASESOR DE TESIS:  
DOCTOR JORGE OLVERA VÁZQUEZ**



**Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Edo. de Méx. 2017**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres, quienes velaron siempre por mi educación, bienestar y estabilidad en mi mundo cada vez más caótico. No encuentro las palabras para demostrarles mi reconocimiento y orgullo por andar con pasos seguros y tranquilos con un hijo tan cambiante.

A mi novia, quien estuvo conmigo en los peores momentos, especialmente cuando todos decían que no. Ella me ayudó a levantarme con su confianza y amor. Caminar contigo a tu lado hasta que nos hagamos polvo es uno de mis deseos más fuertes. Estoy completamente seguro de que mi vida no sería tal y como la deseo si no estuvieras a mi lado.

A la UNAM, institución que me acogió en su seno hasta que aprendí a caminar con pasos cada vez más seguros en la vida académica.

Ojalá tuviera yo una hija tan blanca como la nieve, tan roja como la sangre y tan negra como la madera del marco.

Hnos. Grimm

De su lecho, de su mansión más luminosa y rica que las de todas las reinas del Oriente, había volado fugitiva, desesperada, la amada mía, mujer robada. ¡Ay!, y queriendo huir por el agujero abierto por mi maza de granito, desnuda y bella, destrozó su cuerpo blanco y suave de azahar y mármol y rosa, en los filos de diamantes rotos. Heridos sus costados chorreaba sangre; los quejidos eran conmovedores hasta las lágrimas.

Rubén Darío

# ÍNDICE

Índice de figuras e ilustraciones .....	5
Introducción .....	6
1. El arte hermético .....	11
1.1. Raíces históricas de la alquimia .....	14
1.2. Teoría alquímica .....	18
1.2.1. Los colores del magisterio .....	20
1.2.2. Opuestos anímicos .....	25
1.3. Codificación hermética .....	26
2. Cábala y alquimia .....	29
2.1. La esencia .....	30
2.1.1. La escritura .....	32
2.1.2. El nombre .....	35
2.1.3. La palabra creadora y el fuego .....	40
2.2. El color.....	43
3. El gran magisterio: la codificación espacial .....	45
3.1. La revelación del mundo alquímico .....	50
3.2. Reunión de las simientes de oro y plata .....	63
3.3. <i>Nigredo</i> .....	65
3.4. <i>Cauda pavonis</i> .....	71
3.5. <i>Albedo</i> .....	77
3.6. <i>Iosis</i> .....	79
3.7. <i>Rubedo</i> .....	88
3.8. <i>Viriditas</i> .....	95
3.9. El encuentro con lo divino .....	98
Conclusiones .....	102
Bibliografía .....	106

## ÍNDICE DE FIGURAS E ILUSTRACIONES

Figura 1. Tresbolillo .....	52
Figura 2. Recolección del <i>Spiritus Mundi</i> en <i>Mutus liber</i> .....	54
Figura 3. Ilustración de la <i>nigredo</i> en <i>Philosophia reformatata</i> .....	62
Figura 4. La montaña y la cueva .....	68
Figura 5. Símbolos de la <i>nigredo</i> en <i>Philosophia reformatata</i> .....	69
Figura 6. Detalle de la <i>cauda pavonis</i> en <i>Splendor Solis</i> .....	73
Figura 7. Detalle de la fase <i>albedo</i> en <i>Splendor Solis</i> .....	78
Figura 8. Los elementos del huevo .....	93
Figura 9. Los elementos del cosmos .....	93
Figura 10. Detalle de la fase <i>rubedo</i> en <i>Splendor Solis</i> .....	94

## INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de esta investigación es demostrar cómo los colores de las fases alquímicas funcionan como símbolos en *Industrias y andanzas de Alfanhúí* de Rafael Sánchez Ferlosio, a través de un análisis espacial relacionado con los personajes, para determinar si existe alguna estructura interna en el texto. Planteamos, pues, la existencia de una relación entre algunos objetos, personajes y la simbología centrada especialmente en la alquimia, que en esta investigación llamaremos también *arte hermético*, debido a la existencia de casos que demuestran una analogía entre la teoría barajada por los alquimistas, principalmente basada en los distintos colores de la materia para obtener la piedra filosofal, y la estructura de la novela de Sánchez Ferlosio.

Para el análisis de *Industrias y andanzas de Alfanhúí* utilizaremos principalmente la teoría de las fases alquímicas; ésta se refiere a una serie de colores consecutivos de la materia trabajada por el alquimista dentro de un frasco e indican la calidad variable de perfeccionamiento de la misma. Aunque la teoría tradicional del Medioevo considera principalmente tres colores: negro, blanco y rojo, nosotros nos centraremos en el negro, blanco, morado, rojo y verde porque hay símbolos en la obra de Sánchez Ferlosio que se adaptan mejor a este ordenamiento en cuanto a significado simbólico. Las fases alquímicas son parte de la vía para producir la piedra filosofal, cuyo camino se le nombra comúnmente como *magisterio* o *gran magisterio*.

La alquimia puede entenderse principalmente de dos maneras: como una actividad meramente operativa, en la cual unas personas trabajan con metales que meten en frascos de vidrio y los ponen al calor en el interior de un horno para que cambien de color, o como un proceso de perfeccionamiento espiritual, donde el trabajador de este arte al momento de adquirir la piedra filosofal, también se perfeccionaba así mismo. En este escrito pensamos que *Industrias y andanzas de Alfanhúí* puede leerse por medio de esta segunda interpretación porque está ligada con un proceso de ennoblecimiento del personaje principal y nosotros podemos dar cuenta de él a través del viaje del héroe.

No puede comprenderse totalmente la relación entre alquimia y literatura en la obra de Sánchez Ferlosio sin un punto de coincidencia: el esquema básico viaje del héroe al otro

mundo, descrito como una muerte y su regreso al mundo de los vivos. Curiosamente este planteamiento es bastante similar al proceso de creación de la piedra filosofal, no por la idea del periplo, sino por la coincidencia de una resurrección de la materia trabajada por los alquimistas. Todo apunta a que se han combinado estas ideas y se han expresado en una novela sobre un viaje relacionado con una experiencia espiritual. Esto nos ha hecho pensar que los colores de las fases alquímicas funcionan como símbolos en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio y representan la estructura interna del texto; así, cada vez que simbólicamente le ocurre un cambio de color a la materia trabajada por los alquimistas, creemos encontrar una coincidencia con una muerte simbólica en el viaje del héroe.

Ahora bien, la cuestión profesional por la cual estudiamos *Industrias y andanzas de Alfanhuí* es para llenar un espacio poco estudiado sobre la explicación de su estructura interna. Son escasos, en español y especialmente en México, los textos de análisis literario sobre alquimia y literatura. Para el caso que nos atañe, esos textos no explican lo fragmentario en gran parte de la novelita de Sánchez Ferlosio porque afirman categóricamente que no tiene estructura interna ni relación de las partes con el todo. Nuestro análisis se encamina a encontrar una explicación de esas partes aparentemente inconexas por medio de su relación con las fases alquímicas.

En cuanto a la metodología, hemos partido de la identificación y selección de símbolos, entendidos, de acuerdo a Jean Chevalier, en *Iniciación al simbolismo: 3as jornadas de estudio sobre el pensamiento heterodoxo en San Sebastián*, como la resonancia entre el espectador y la obra de arte que da un nuevo significado individual, pero que no niega en ningún momento otros posibles sentidos de la misma obra al entrar en contacto con otras personas. Buscamos aquellos símbolos relacionados especialmente con las fases alquímicas en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*; para ello nos basamos en la premisa de que una buena parte de ellos son expresados como objetos porque normalmente se manifiestan en las cosas materiales y para hallarlos en el texto de Rafael Sánchez Ferlosio sólo faltaba buscarlos en el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier y otro libro con el mismo nombre de Eduardo Cirlot.

Diccionarios sobre cuestiones alquímicas hay muchos, pero la mayoría son de poca confianza debido a datos falseados e imperfecciones que los vuelven totalmente inútiles.



Para este estudio hemos utilizado sólo los más confiables. Entre ellos están *Alquimia: enciclopedia de una ciencia hermética* de Claus Priesner (Ed.) y *A dictionary of alchemical imagery* de Abraham Lyndy.

También hemos revisado algunos tratados alquímicos, y siempre hemos seguido las indicaciones de los comentaristas para precisar aún más el significado de sus términos. Cabe destacar que nos basamos principalmente en textos griegos y medievales. Los primeros, porque forman la base del estudio sobre la comprensión de las fases alquímicas y su teoría resulta muy adecuada para relacionarla con nuestra premisa de la afinidad entre los distintos colores de la materia filosfal y el viaje del héroe. Los textos del Medioevo son bastante ricos en simbolismo y es la fuente casi inmediata de cualquier interesado en los saberes alquímicos.

Una vez identificado y el material hemos decidido realizar un análisis de los espacios en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*; esto se debe a simplemente a la relación existente entre los símbolos descritos como objetos en los lugares donde ocurre la ficción narrativa. Para llevar a cabo esta empresa hemos utilizado como base los valiosos análisis espaciales descritos en *Teoría de la novela* de Mieke Bal, así como los realizados en *Teoría general de la novela: semiología de La Regenta* de María del Carmen Bobes Naves. A partir de estos textos, identificamos las funciones narrativas de los espacios y sus funciones como creadores de ambiente. Fue el *Manual de análisis textual* de Milagros Ezquerro el que nos dio una pauta más precisa a la hora de distinguir y jerarquizar los objetos en un espacio narrativo y separarlos en ambientales, *leit-motiv*, símbolos, e indicar su relación con los personajes o el ambiente.

Una vez identificados todos los símbolos relacionados principalmente con las fases alquímicas, los hilamos entre sí por medio de líneas de isotópicas, propuestas por Algirdas Julius Greimas en su *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Esta última operación da coherencia a nuestra lectura y permite una nueva lectura al proponer una interpretación que propone explicar gran parte del contenido de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*.

Pues bien, si hablamos de la estructura de esta tesis, podemos presentarla a través de tres capítulos. El primero trata acerca de la historia y teoría alquímica básica para entendimiento claro de las funciones para los trabajadores de la alquimia del horno, los

metales, el perfeccionamiento de la naturaleza, los pares contrarios anímicos, la muerte y resurrección de la materia en el frasco alquímico. Además se detallará también la forma en que algunos tratados ocultaban sus saberes por medio de ciertos códigos, juegos lingüísticos o sinonimias.

El segundo capítulo trata acerca de una parte especial de la alquimia: aquella relacionada con la Cábala. De ella nos interesa especialmente el planteamiento del nombre como contenedor de la esencia de las cosas y en este escrito lo vamos a entender a partir de los planteamientos de Platón en el *Cratilo*, es decir, como portadora de la cosa. El objetivo de comprender esto es relacionar la *palabra* con el color, especialmente de las fases alquímicas. De tal suerte que nosotros podamos explicar parte de la esencia encerrada en el color a través del símbolo.

El capítulo tercero es el resultado del análisis espacial y la recolección de símbolos, principalmente relacionados con la alquimia y sus fases, aunque por la naturaleza de la novela de Rafael Sánchez Ferlosio, que posee distintas lecturas, no se pueden omitir alusiones a otro tipo de símbolos cristianos, judíos, cabalísticos. Los subcapítulos de esta parte de la investigación son el resultado buscar coherencia en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* de acuerdo a los colores aparecidos en los momentos de la fabricación de la piedra filosofal.

Con respecto al autor de la obra literaria que nos atañe; Rafael Sánchez Ferlosio es un escritor nacido en Roma el 4 de diciembre de 1927; estudió el bachillerato en la escuela de los jesuitas de Villafranca de los Barros y posteriormente se preparó para ser arquitecto, pero abandonó esa carrera para cambiarla por la de estudios semíticos. Hizo un doctorado sobre filología la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid. Ahí conoció a Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos y Carmen Martín Gaité quienes lo adentraron al mundo de la escritura de la literatura. Fue testigo de la Guerra Civil Española y la dictadura de Francisco Franco. Como resultado de estos hechos históricos los críticos lo ubican como un autor de posguerra. Su obra literaria durante ese periodo destaca por el *Jarama*, texto que le valió el Premio Nadal en 1955, e *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, publicado en 1951. Este último posee una característica particular de los autores de esa época y es plasmar en sus obras lo fragmentario como resultado de haber vivido durante época posterior al enfrentamiento bélico de España.

Por lo que se refiere a *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, fue alabado por los críticos por su lirismo y fantasía e ignorado por considerarlo fragmentado, connotativamente hablando. Es probable que haya sido ignorada en sus inicios debido a la aparición de *La colmena* y otras obras que daban cuenta de las atrocidades cometidas durante la Guerra Civil Española o bien buscaban solucionar los estragos producidos por ella. En general, se esperaba una ligazón entre las obras publicadas en ese periodo y el conflicto bélico español. Gran sorpresa resultó la aparición del libro de Sánchez Ferlosio en 1951 porque más allá del tema de lo fragmentario no parecía tener más ligazón con su periodo histórico.

La historia de Alfanhuí, protagonista de la obra de Sánchez Ferlosio, es difícil de seguir. Se nos narran diversos acontecimientos menudos por medio de capítulos que no pasan las cuatro páginas. La relación entre las acciones de los personajes y el desarrollo de la historia no deja muy claro a primera vista el hilo conductor de la obra. Incluso el propio autor nos confiesa que su obra no es novela porque para él éstas no se encuentran codificadas, y las *Industrias...* sí lo están.

Por otro lado, surgieron pronto comentaristas de las *Industrias...* los cuales alababan su estilo y pulcritud, pero más de una vez declararon que esa obra carecía de coherencia narrativa y la explicaban a través de las fantasías del protagonista, un niño desapegado de la realidad o por medio de la mirada infantil. Fue durante los últimos decenios del siglo pasado que comenzaron a surgir nuevas interpretaciones basadas en el simbolismo y la construcción del mito en esa obra de las cuales nosotros nos basamos para expandir el horizonte de este texto literario por medio de una interpretación basada en la alquimia.

## 1. El arte hermético

El estudio de la alquimia o arte hermético comienza con su etimología. Si consultamos muchos de los textos críticos, nos dirán seguramente que *alquimia* proviene del árabe *al-kimia*, y éste a su vez viene de *kemt* o *kemet* que significa literalmente “tierra negra”; con ese nombre los antiguos egipcios denominaban a su propio país para resaltar la fertilidad del oscuro terreno aluvial regado por el Nilo, frente a la esterilidad del blanco desierto. Otros defienden un origen distinto y en él la palabra deriva del griego; así el término provendría de *khemeia*, derivado de *khumus* y literalmente significa “savia” o “jugo de plantas”; por tanto nuestro término sería “el arte de extraer jugos”. En este caso en lugar de plantas pensemos en metales, lo cual nos llevaría a pensar en una técnica especial dedicada a extraer sus esencias.<sup>1</sup>

Hemos dicho algo acerca de las etimologías, pero en ellas existe un conflicto relacionado con la distinción entre química y alquimia. Podemos darnos cuenta de ello cuando prestamos atención a los comentarios de William R. Newman y Lawrence M. Principe. Para comprender esta problemática primero determinemos el significado actual de *alquimia*: “Conjunto de especulaciones y experiencias, generalmente de carácter esotérico, relativas a las transmutaciones de la materia, que influyó en el origen de la ciencia química y tuvo como fines principales la búsqueda de la piedra filosofal y de la panacea universal”.<sup>2</sup> Parte de esta definición es fruto de una anterior dada por la Ilustración la cual la considera como:

“Ciencia quimérica” que tiene por objeto encontrar la piedra filosofal o transmutar los metales en oro a través de operaciones químicas (véase *e. g. Diccionario Léxico Hispánico*: 89). Esta concepción de la alquimia es producto de los pensadores de la Ilustración, quienes construyeron una narrativa que exaltaba el progreso del conocimiento y la razón sobre la mentalidad aristotélica, así como también, sobre las mentalidades “alimista”, “mágica” y “mística”.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cf., Luis E. Íñigo Fernández, *Breve historia de la alquimia*, Madrid, Nowtilus, 2010, pp. 42, 43.

<sup>2</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española*, vigésimo tercera edición, Barcelona, Espasa, 2013, p. 118.

<sup>3</sup> *Diccionario Léxico Hispánico*, Vol. 1, México, W. M. Jackson, 1982, *apud*, José Ricardo Sánchez Baudoin, *Newton y la alquimia. El papel de la tradición mágico-hermética en el pensamiento newtoniano*, México, UNAM, FFyL-Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2006, p. 6. [Tesis de maestría].

Durante la Ilustración, se pensó que si algo no podía describirse a partir de términos científicos y una lógica abstracta entonces debe ser parte de alguna charlatanería, pensamiento mágico sin ninguna lógica o simplemente las mentiras de un timador. Más surrealista parece ahora la definición antes dada que cualquier otra tendencia literaria, pero vayamos desenredando este problema etimológico. Al parecer el conflicto surge debido a la separación de los términos *química* y *alquimia* porque:

Los ilustrados veían en la naciente química el progreso de la razón sobre la irracional, oscura y fraudulenta alquimia. A partir de entonces, los historiadores de la química, siguiendo esta naturaleza revolucionaria, se dedicaron a considerar como químicas todas aquellas ideas dentro del *corpus* alquimista que tuvieran alguna conexión o similitud (sic.) con las ideas químicas actuales, negando con ello cualquier contenido científico a la alquimia.<sup>4</sup>

Al parecer el problema surge debido a una confusión etimológica ocurrida en el siglo XVII, tal y como lo resaltan William R. Newman y Lawrence M. Principe: “Los historiadores han pecado de ‘presentistas’”. Sencillamente creer que los significados modernos de “química” y “alquimia” son los mismos que los del tiempo de Newton y siglos anteriores es perder totalmente la dimensión histórica”<sup>5</sup>. Los dos términos en cuestión eran sinónimos de una misma disciplina, tal y como lo vio el germano Werner Rolfink en su libro *Chimia in artis formam redacta*:

Realmente no hay diferencia entre la alquimia y la química. El mismo arte es denotado por ambas palabras. Ni están en camino correcto quienes distinguen alquimia y química entre ellas [sosteniendo] que la segunda solamente se aplica a la preparación de los medicamentos, mientras que la primera trata con la transmutación de metales. Ambas palabras son nombres de la misma cosa.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Ricardo Sánchez Baudoin, *Newton y la alquimia. El papel de la tradición mágico-hermética en el pensamiento newtoniano*, México, UNAM, FFyL-Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2006, p. 8. [Tesis de maestría]

<sup>5</sup> William R. Newman y Lawrence R. Principe, “Alchemy vs Chemistry: The Etymological Origins of a Historiographic Mistake” en *Early Science and Medicine*, 1998, volumen 3, número 1, *apud* Ricardo Sánchez Baudoin, *Newton y la alquimia. El papel de la tradición mágico-hermética en el pensamiento newtoniano*, México, UNAM, FFyL-Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2006, p. 12. [Tesis de maestría]

<sup>6</sup> Werner Rolfink, *Chimia in artis formam redacta, sex libris comprehensa*, Genevae, s.n., 1671, *apud* Ricardo Sánchez Baudoin, *Newton y la alquimia. El papel de la tradición mágico-hermética en el pensamiento newtoniano*, México, UNAM, FFyL-Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2006, p. 12. [Tesis de maestría]

Con esta aclaración nos damos cuenta de la relación sinonímica de ambas palabras porque se refieren a una misma disciplina. El error etimológico ocurrió, de acuerdo con Newman y Principe, al haber considerado el artículo árabe *al*” como un adjetivo el cual dignificaba al sustantivo. A partir ello los diccionarios del siglo XVII comenzaron a considerar que *alquimia* y *química* eran dos disciplinas totalmente distintas donde la primera fue además influida por un gran número de charlatanes, los cuales buscaban hacer oro y engañar a crédulos, ignorantes y avariciosos con las promesas de una fortuna si los apoyaban económicamente en sus investigaciones.

Otro aspecto de la alquimia que debemos tomar en cuenta es una parte de la filosofía hermética, surgida a partir del siglo XIX. De acuerdo con esta teoría los alquimistas antiguos en realidad guardaban en sus escritos mensajes sobre el perfeccionamiento del ser humano desde un punto de vista espiritual y eso era más importante que el trabajo práctico de los metales. A partir de esta perspectiva se pensaba que la alquimia buscaba el restablecimiento de la *“nobleza”* primigenia de la condición humana la cual acercaría al hombre indudablemente a Dios.<sup>7</sup> Por tanto, al convertir los metales en oro, en realidad se está haciendo partícipe al alquimista de las propiedades representadas por el material áureo (como el color amarillo y su relación el sol, así como los significados de incorruptibilidad, inmortalidad, divinidad). Así:

El alma caótica corresponde en el plano mineral, al metal impuro, particularmente al plomo, cuya opacidad y densidad se asemejan a las de la masa bruta. El oro —escribe el famoso místico islámico Muhyi-d-Dín Ibn´Arabí, de Murcia— representa el alma en su estado original y sano, que, sin trabas ni nubes, podía reflejar el espíritu divino de acuerdo con su propio ser; el plomo por el contrario, representa su estado enfermo, empañado y *—merto”*, que ya no puede reflejar el espíritu. La verdadera esencia del plomo es el oro; todo metal ordinario representa una fracción del equilibrio, que se manifiesta solo en el oro.<sup>8</sup>

El hombre es como un metal. Él debe purificarse y transformarse por medio de diversas disoluciones y coagulaciones para poder alcanzar la perfección del oro porque: *—el plomo* representa el estado caótico, bruto y quebradizo del metal o del hombre interior, en

---

<sup>7</sup> Cf., Titus Burckhardt, *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, trad. de Ana María de la Fuente, Buenos Aires, Paidós, 1994, p. 26.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 67.

contraposición, al cual el oro, “luz solidificada” y “sol terrenal” expresa la perfección tanto en el reino de los metales como en la condición humana”.<sup>9</sup> Se busca por medio de la alquimia un estudio y práctica acerca de la trascendencia humana.

Ahora bien, después de haber revisado los distintos significados de la alquimia a través del tiempo, podemos establecer una definición útil de esta disciplina que nos acompañe durante toda nuestra investigación para poder aplicarla en *Industrias y andanzas de Afanhuí*. Aunque en un primer momento la alquimia se trata de un procedimiento cuyas bases son operativas al momento de manipular metales y sustancias en un laboratorio, nosotros la vamos a considerar desde una perspectiva de perfeccionamiento espiritual en la cual tanto el alquimista como los metales trabajados por él forman parte de una intrincada red de símbolos que culminan con un estado similar a la iluminación interior del alquimista.

### 1.1. Raíces históricas de la alquimia

Vamos ahora a revisar algunas concepciones antiguas del trabajo de los metales de algunos pueblos de la Edad de Hierro para conocer los orígenes del significado de la terminología básica para el trabajo llevado a cabo por los alquimistas. Nos interesa precisar lo que se entendía por los términos *horno*, *metales* y *tierra*. Nuestra revisión será histórica y antropológica y su función será doble; por un lado, explicamos los orígenes de esta disciplina y por otro, hacemos un recorrido por las primeras ideas surgidas en las antiguas civilizaciones humanas preocupadas por dar una explicación del mundo porque posteriormente tales creencias fueron asimiladas en Egipto, durante la época de la gran biblioteca de Alejandría, para darle forma a la disciplina llamada alquimia que alcanzó su esplendor durante la Edad Media.

Pues bien, de acuerdo con Mircea Eliade, deberíamos remontarnos a las culturas primigenias de la humanidad (c. 1000 a.C.) y su relación con los rituales sobre los metales para comprender algunos de los procesos alquímicos. Comencemos con una tableta de arcilla, traducida por R. Campbell Thompson, Bruno Meissner y Robert Eisler, que

---

<sup>9</sup> *Loc. cit.*

ocasionó una discusión sobre la existencia de la alquimia para los asirios. Éste es un fragmento de esa tablilla:

Cuando quieras poner la base de un horno para minerales, búscate un día propicio dentro de un mes adecuado y pon la base del horno. Mientras se trabaja en el horno tú debes mirar(los) y trabajar también (?) (en el horno); tú has de aportar los embriones (*koubou*)... otro (?), un extranjero no debe entrar y nadie que no esté limpio debe mostrarse ante ellos; el día que metas los minerales en el horno, debes llevar a cabo un sacrificio ante los embriones, colocar una cazoleta de resina de pino y verter cerveza *kourounna*, ante ellos (los embriones).<sup>10</sup>

En el texto se mencionan reiteradas veces los *An-koubou*, que puede traducirse por “embriones divinos”, “un tipo de demonio” o “aborto”. De aquí surge la interrogante si se les puede considerar como literalmente embriones humanos o una forma de referirse a los minerales puestos en el horno. De acuerdo con Mircea Eliade, cualquier tipo de aborto o referencia a ello está cargado por una fuerza negativa. Por tanto, si se quiere trabajar debe haber algún rito de purificación o sacrificio para crear un ambiente benéfico.<sup>11</sup>

Si el interior de la tierra cumplía la función de madre tierra, donde se gestaban literalmente los metales y minerales, no sería descabellado pensar en las vetas extraídas como abortos, y por tanto como embriones. A partir de esta lectura de la antigua tablilla asiria podríamos pensar que se trata de un ritual donde se describe la purificación de los hombres que tienen contacto con los metales introducidos en el horno, objeto cargado con el significado de una nueva matriz cósmica, donde los materiales allí depositados continúan su maduración interrumpida:

Quedémonos por el momento con esto: si las fuentes, las galerías de las minas y las cavernas son asimiladas a la *vagina* (sic.) de la Madre Tierra, todo cuanto yace en su “—entre” está aún vivo, bien que su estado de gestación. O dicho de otro modo: los minerales extraídos de las minas son, en cierto modo, *embriones*: crecen lentamente, con un ritmo temporal distinto al de los animales y vegetales, pero crecen, “—maduran” en las tinieblas telúricas. Su extracción del seno de la tierra, es por tanto, una operación

---

<sup>10</sup> Reginald Campbell Thompson, *On the chemistry of the ancient assyrians*, Londres, Luzac y Co., 1925, *apud* Mircea Eliade, *Cosmología y alquimia babilónicas*, trad. de Isidro Arias Pérez, Barcelona, Paidós, 1993, p. 85.

<sup>11</sup> Mircea Eliade, *Cosmología y alquimia babilónicas*, trad. de Isidro Arias Pérez, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 89, 91.



practicada antes de término. Si se les dejase tiempo para desarrollarse (al *ritmo geológico*), los minerales se harían perfectos, serían —~~metales~~ metales maduros”.<sup>12</sup>

Concepciones similares se pueden encontrar en autores europeos hasta finales del siglo XVII. De Ronsel escribía en *Le Mercure Indien* (1872): —El rubí en particular nace, poco a poco, en la mina: primero es blanco y luego, al madurar, adquiere lentamente su color rojo, de donde viene que se hayan encontrado algunos totalmente blancos, otros rojiblancos. Como el niño se alimenta de sangre en el vientre de su madre, así el rubí se forma y alimenta”.<sup>13</sup> Existen varios testimonios sobre el crecimiento de los minerales; así encontramos referencias a esta idea en Roger Bacon, Bernard Palissy, Cardan. Por tanto no debe resultarnos ajena esta concepción en el entorno alquímico, puesto que se trataba de imitar a la naturaleza en el laboratorio.

A través de los razonamientos sobre el origen de los metales, cabe señalar que no debe pensarse plenamente en la alquimia como un procedimiento científico de laboratorio. No se trata de la simple obtención de oro por el oro, sino de la ideología existente de aquella época. Nos referimos, pues, a que el horno, los metales o inclusive el propio alquimista no eran entendidos literalmente por los iniciados. Había un significado simbólico detrás de cada uno de ellos. Es así que el horno al sustituir históricamente el seno de la tierra, se convertía en una nueva matriz; los metales, al considerarlos como seres vivos extraídos de las entrañas de la tierra, son, en ese contexto, un material que puede alcanzar la facultad de convertirse en oro. Posteriormente, los alquimistas vieron una cualidad similar en el ser humano, y pensaron que tanto la materia como el trabajador del arte hermético son un reflejo el uno del otro. Por tanto cuando los materiales alquímicos son asimilados al ser humano, y cuando los primeros alcanzan la perfección del oro, también lo hace su operario. Este párrafo retoma los significados fundamentales para nuestra investigación.

Tener presente la concepción original de cada uno de los materiales básicos trabajados por el alquimista nos va a permitir poder localizarlos, inclusive cuando se utilicen términos o representaciones distintas para referirse a objetos que tengan cualidades similares a ellos. Podríamos ser capaces de ver en una obra de arte, por ejemplo, la

---

<sup>12</sup> Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, trad. de E. T., Madrid, Alianza, 2004, p. 41.

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

utilización de un brasero y ligarlo por medio de sus propiedades y su contexto específico, es decir, a la relación que tenga con otros signos dentro de la obra, y al horno alquímico por su naturaleza calorífica. De la misma suerte, podemos ver en animales disecados o en plantas la idea de los metales cuando estos tienen una ligazón con parte de la teoría alquímica.

Son precisamente las representaciones de concepciones o materiales alquímicos convertidos en símbolos en el arte para representar el trabajo del alquimista los que podemos localizar, por ejemplo, en la literatura. No esperamos ver literalmente al alquimista encerrado en su laboratorio y nombrando cada cosa por su nombre de acuerdo a su propia teoría en todas las representaciones artísticas, sean pintura, grabado, literatura. Más bien se rescatan pequeñas concepciones que son desarrollados, por ejemplo, narrativamente en una novela, como *Industrias y andanzas de Alfanhuí*.

Otro planteamiento que ha pasado también por el tamiz del tiempo es la relación entre el ser humano con el entorno. Los primeros hombres comprendían al mundo a través de analogías. Por tanto deberíamos considerar este asunto como Carl Sagan<sup>14</sup> cuando reflexionaba sobre los posibles pensamientos de alguna tribu antigua reunida ante el fuego en una noche estrellada. ¿Qué pensaban estos hombres acerca de las estrellas? Sería muy difícil afirmar la presencia lejana de soles, tal y como lo concebimos hoy en pleno siglo XXI. Quizá creían en la existencia de hombres celestes; estos se juntaban alrededor de una fogata y se preguntaban también sobre los fuegos visibles durante la noche. Esta idea, aunque simple, es bastante reveladora porque la alquimia y las civilizaciones de Edad de Hierro comparten la idea del ser humano como parte de un todo ordenado, donde lo que está arriba también sucede abajo lo cual puede comprenderse a través del macrocosmos y el microcosmos; se trata de la relación entre el universo y el hombre, considerado como *medida de todas las cosas* [...] Orígenes, por ejemplo, dijo: `comprende que eres otro mundo en pequeño y que en ti se hallan el sol, la luna y también las estrellas”<sup>15</sup>. Por tanto, existe una correspondencia entre un plano superior y otro inferior, relacionado con el ser humano. Ambos son un espejo uno del otro, pero en distintas proporciones y niveles.

Podemos darnos cuenta a través del universo antiguo de los mesopotámicos, por ejemplo, que el hombre comparte similitudes con el entorno. Se podía intuir el cosmos a

---

<sup>14</sup> “El espinazo de la noche”, *Cosmos: un viaje personal*, Carl Sagan, Adrian Malone, Public Broadcasting Service, California, 1980.

<sup>15</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, p. 289.

través de algunas características exteriores las cuales permitían captar lo fundamental de un objeto. A partir de estas ideas se siembran las bases para comprender la importancia del acercamiento con el universo: ~~no~~ se trata de ilusiones, sino un acentuado sentido de lo concreto. Las cosas son lo que *aparentan*".<sup>16</sup> De esta última aseveración rescatamos la importancia de la semejanza entre dos cosas emparentadas por sus propiedades. Pensemos en la tierra: ésta, en el pensamiento antiguo, se relaciona con el ser humano, especialmente con la mujer. Si se presenta un terreno con una cueva o cavidad, ésta se asociaba con una parte del cuerpo humano femenino, por ejemplo, el útero; por tanto, al ser ambas aparentemente similares compartían las mismas características, es decir ambas pueden procrear, y ésta es la manera como se forma el significado por medio de la analogía de un símbolo alquímico.

## 1.2. Teoría alquímica

Vamos a revisar cómo el color de los objetos posee las propiedades del objeto mismo sin importar en muchos casos el tipo de material que se trate. Para la teoría alquímica griega, se pensaba que a la materia trabajada en el horno se le podía dar las propiedades de un determinado color, y con ello toda la carga significativa y simbólica que dicha materia física poseyese. Los alquimistas pensaban que: ~~el~~ color era una especie de *actividad*, y por tanto de *pneuma* o *espíritu*. Nos dicen que *un pneuma* colorante da color a los metales, y el color de las plantas es su *pneuma*. Así pues, nos encontramos con que los primeros alquimistas usaban generalmente sustancias amarillas y blancas en sus esfuerzos por hacer metales blancos y amarillos".<sup>17</sup>

Pseudo Demócrito afirma que un metal alcanza la dignidad de convertirse en oro o plata cuando se combina con algún *pneuma*; el espíritu usado por excelencia en los trabajos alquímicos de este autor era el mercurio sublimado a través de un aparato llamado *kerotakis*. Al llevarse a cabo estos trabajos comenzaba a ocurrir un cambio en la materia porque cambiaba de color con lo cual se estaban transmitiendo las propiedades *pneumáticas*

---

<sup>16</sup> Eliade, *Cosmología*, *Op. cit.*, pp. 68, 70.

<sup>17</sup> Frank Sherwood Taylor, *Los alquimistas: fundadores de la química moderna*, trad. de Ángela y Francisco Giral, México, Fondo de Cultura Económica, p.38.

del mercurio al metal. Esto debía traducirse en la obtención de un producto con mejores cualidades: —All sublimed vapor is a spirit and such are the *tinctorial* qualities... The vapor is a spirit, the spirit which penetrates into de Bodies [of the metals] [...] The spirit ... has not been destroyed but it has penetrated into the deeps of the metal when the operator has accomplished his work... And when the preparation is colored then, itself, color in its turn”.<sup>18</sup>

Zósimo, alquimista alejandrino, decía que la obtención del oro físico por medio de la transmutación no era el objetivo principal del alquimista, sino más bien el hecho de materializar un *pneuma* de excelente calidad.<sup>19</sup> Podemos comprender esta lógica si nos acercamos al pensamiento de este autor, para quien este metal puro conseguido en las minas tenía un doble significado. El primero y más difundido por todo el mundo es su valor material. Pero había otra cualidad oculta en él y consiste en ser la solidificación del *pneuma* venido del sol. Ésa era la parte importante; por ello Zósimo describió una manera de lograr la conversión de los metales en su laboratorio por medio de la añadidura de una tintura capaz de hacer partícipe de las propiedades áureas al material trabajado, y esa debía de ser la piedra filosofal, la cual se trata de un *pneuma* cristalizado con mayor calidad que el oro, y por medio de su uso se lograba transmitir sus propiedades a otros metales para llevarlos a la perfección.

Pues bien, antes de avanzar declaremos que el *pneuma* del color puede ser comprendido como un símbolo gracias al significado de su tonalidad y al material físico en el que se encuentra. Si nos encontramos con un *pneuma* de color negro en el trabajo alquímico, por ejemplo, debemos tener en cuenta su sentido en ese contexto, normalmente relacionado con la muerte y la podredumbre o el caos cósmico antes de la creación del mundo, y además prestar atención al soporte en el que se manifiesta. De esta manera es como nosotros vamos a buscar los distintos colores alquímicos en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* a lo largo de nuestra investigación, es decir, atendiendo al significado alquímico del color y también del objeto material con el que está representado. Además prestar

---

<sup>18</sup> Arthur John Hopkins, *Alchemy child of greek philosophy*, Nueva York, Columbia University Press, 1934, p. 74. —Todo el vapor sublimado es un espíritu y tales son sus cualidades como agente entintador... El vapor es un espíritu que penetra en los cuerpos [de los metales]. [...] El espíritu... no ha sido destruido, sino que ha penetrado en las profundidades del metal y esto sucede cuando el operador ha cumplido su trabajo... Y cuando la preparación ha sido coloreada, entonces, por sí misma, obtiene el propio color”.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 71.

atención a estos detalles nos va a permitir, al igual que con ciertos procedimientos y materiales con los que trabaja el alquimista, ver si existe una o alusión a ellos, porque no siempre se van a mencionar directamente, por medio de analogías expresadas en objetos o acciones de personajes, y aunque no sean precisamente los mismos símbolos que los aparecidos en los tratados alquímicos, pueden tener significados muy cercanos.

### 1.2.1. Los colores del magisterio

El magisterio es: “a name of the opus alchymicum or magnum opus, the attainment of the philosopher’s stone”.<sup>20</sup> Se refiere también a los procedimientos necesarios para poder fabricar la piedra filosofal. Nosotros no vamos a recuperar toda la teoría propuesta por el magisterio en esta investigación; sólo vamos a centrarnos en las descripciones de los cambios de color de la materia trabajada en el horno y que representan el distinto grado de calidad del *pneuma* venido de los cuerpos celestes; a estas transformaciones se les denominan fases alquímicas.<sup>21</sup>

El magisterio es un símbolo de una reproducción en miniatura de la creación del universo, tal y como se describen los mitos que aluden el principio de los tiempos (por ejemplo, el descrito en el “Génesis” bíblico) como un mundo sumido en el caos primordial del cual surge un ser con atributos divinos que le da forma y, a partir de su participación, produce el nacimiento de la existencia. Por eso, cuando el alquimista ve aparecer las fases alquímicas y finalmente crea la piedra filosofal, en realidad, está imitando los pasos de los dioses en las distintas mitologías al momento de la creación.

Recordemos también que la fabricación de la piedra filosofal es vista como un espejo del propio alquimista, y cuando consigue materializar el *pneuma* perfecto, además de imitar la creación del mundo en una escala de menor tamaño que la de los dioses, también se está perfeccionando espiritualmente así mismo. Se dice en ese momento que ha alcanzado un contacto con lo divino.

---

<sup>20</sup> Lyndy Abraham, *A dictionary of alchemical imagery*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 121. “Un nombre de la obra alquímica o gran obra, la realización de la piedra filosofal”

<sup>21</sup> A partir de este momento, utilizaremos indistintamente los términos *fases alquímicas*, *magisterio* o *gran magisterio* para referirnos a los cambios de tonalidad de los metales trabajados por el alquimista.

El procedimiento para elaborar la piedra filosofal, hablando en rasgos muy generales, es simple. En un primer momento se toman las dos simientes, masculina y femenina; se combinan en una retorta o frasco de vidrio sellado llamado *huevo filosofal*.<sup>22</sup> Una vez se han puesto los materiales en el frasco, se calentaban las sustancias en el *atanor*, es decir un horno especial capaz de mantener el calor constante, y a partir de ese momento se consideraba el inicio de la obra alquímica.

Una vez aclaradas algunas cuestiones sobre la retorta, describamos un aspecto fundamental para nuestra tesis, sin la cual no se podría si quiera hablar de alquimia en *Alfanhuí*: el planteamiento del perfeccionamiento del ser humano a través del paso en su persona de las fases alquímicas. Para comprender cómo suceden esos cambios de colores en los metales debemos saber cómo reconocerlos, pues son de vital importancia en nuestra investigación porque creemos que el siguiente patrón es utilizado en la obra de Sánchez Ferlosio.

❖ *Nigredo* es la fase inicial y su color característico es el negro. Con su aparición, el contenido del frasco muere o se pudre de manera simbólica para dar paso a la obtención de la sustancia primigenia de la creación. El contenido del huevo filosofal debía morir porque no se concebía la adquisición de una nueva forma o renovación si no era por medio de un sacrificio.<sup>23</sup> La unión de los dos principios producía un matrimonio simbólico donde lo masculino y femenino se juntaban imperfectamente por medio de una copulación y una posterior disolución. Este proceso producía que el alma del metal (los vapores) se separasen de la materia, que permanecía en la parte inferior del alambique con un color negruzco.

La disolución de la *nigredo* tiene el olor del cementerio y es frecuentemente representada por la imagen de dos amantes en un cofre o tumba, mientras sus almas flotan sobre ellos. En algunos casos los cuerpos se muestran fusionados en la representación de un hermafrodita. Otros símbolos de esta fase pueden ser: ~~the~~ the skeleton, the skull, the angel of

---

<sup>22</sup>L. Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, vol. 2, trad. de Francesc Gutierrez, Barcelona, Sophia Perennis, 1997, p. 667. Se llama huevo filosofal debido a su forma de huevo; a la analogía con una gallina que empolla a su polluelo y da a luz un ser vivo a través del calor; por ser una representación, en la antigüedad, del mundo en los orígenes del tiempo; además se puede rastrear, desde los egipcios, un simbolismo relacionado con el principio de todas las cosas, del germen inicial de la vida.

<sup>23</sup> Abraham, *Op. cit.*, p. 135.

death, Saturn with his scythe, the eclipse of sun and moon, the beheaded King or bird, the crow's head, the severed head, and all things black".<sup>24</sup>

*Nigredo* corresponde a un regreso al caos primordial, cuando el mundo aún no había sido formado. Es ahí donde el alquimista (quien manipula las transformaciones de la materia dentro de la retorta) se convierte en un demiurgo y dará forma al mundo de la materia primigenia.<sup>25</sup>

Algo bastante peculiar el *nigredo* es que se considera como una etapa de melancolía, sufrimiento o desesperación para el alquimista, es decir una proyección del martirio de los metales en su propia persona. Ante este panorama Jung escribió: "The nigredo not only brought decay, suffering and death, and the torments of hell visibly before the eyes of the alchemist, it also cast the shadow of its melancholy over his own solitary soul".<sup>26</sup> Este sufrimiento del alquimista es conocido como "noche profunda" del alma, es decir, un estado de completa oscuridad del cual es muy difícil salir.

La *cauda pavonis* no es propiamente una fase, sino un estado intermedio entre el *nigredo* y el *albedo*. Ocurre cuando el material dentro del frasco es lavado con agua mercurial. Ello da como resultado la aparición de todos los colores del arcoíris, lo cual normalmente es representado por la cola de un pavorreal. Roger Bacon nos dice acerca de este estado: "there appears also before whiteness, the peacock's color, whereon on saith this. Know thou all the colours in the world, or may be imagined, appeare before whiteness and afterward the whiteness followeth (mirror, 13)".<sup>27</sup> El hecho de que aparezcan muchos colores después del ennegrecimiento de la materia, quiere decir indudablemente que ocurrirá una fase blanca.

❖ La fase *albedo* cuyo color representativo es el blanco ocurre inmediatamente después del *nigredo*, cuando la materia simbólicamente muerta es lavada con agua mercurial. Cuando la materia llega a la fase blanca, la piedra se ha vuelto pura y sin

---

<sup>24</sup> *Loc. cit.*, —Eesqueleto, el cráneo, el ángel de la muerte, Saturno con su guadaña, el eclipse del sol y la luna, el rey o ave degollada, la cabeza del cuervo, la cabeza cortada y todas las cosas negras".

<sup>25</sup> J. García Font, *Alquimia, corpus symbolicum*, Madrid, MRA, 2000, p. 34.

<sup>26</sup> Abraham, *Op. cit.*, p. 123. —La fase *nigredo* no sólo trae decadencia, sufrimiento, muerte y tormentos del infierno, visibles sólo ante los ojos del alquimista, sino que también cubre con la sombra de su melancolía al alma solitaria del alquimista".

<sup>27</sup> Roger Bacon, *The mirror of alchemy*, Nueva York, Kessinger Publishing, LLC, 2004, *apud* Lyndy Abraham, *A dictionary of alchemical imagery*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 142. —aparece antes de la blancura, el color del pavorreal sobre el cual se dice esto. Sabe que todos los colores del mundo, o los que pudieran ser imaginados aparecen antes de la blancura y posteriormente aparece el blanco".

ninguna marca de otro color; además, su olor es fragante y se ha llegado a un punto en que se ha materializado un *pneuma* de alta calidad. Si la obra se detiene en este momento, el alquimista debería de ser capaz de transmutar metales comunes en plata. Algunos símbolos utilizados para indicar la fase blanca son: –Luna (the white queen), the moon, [...] Diana, the virgin, dove, snow, swan, White rose, White lily, alabaster, marble, Paradise, (the Elysian fields), salt, ash, silver and white foliated earth”.<sup>28</sup>

En general, las fases alquímicas se reducían a tres debido al simbolismo numérico de tal cifra, pero existen varias combinaciones. Holmyard nos dice: –Gradually there grew up a generally accepted order in which the colours impressed upon this raw material should appear if the process were to be successful [...] but individual alchemists sometimes varied the order according to their own ideas or theories”.<sup>29</sup> Existe la posibilidad de romper con el esquema tradicional de tres colores (negro, blanco y rojo) y además se nos permite situar el color violeta antes que el rojo, con ello en mente prosigamos nuestra exposición.

❖ *Iosis* significa producción de violeta o púrpura,<sup>30</sup> y es una fase tal como lo enuncia María la Judía: –If the two do not become one, *i.e.*, if the volatile does not combine with the fixed, nothing will take place which is expected. If one does not whiten and the two become three, with white sulphur which whitens [nothing expected will take place]. But when one yellows, three become four, for one yellows with yellow sulphur. At the end [the climax] when one tins (*sic.*) into violet, all things combine into violet”.<sup>31</sup>

❖ *Rubedo* cuyo color característico es el color rojo se consideraba, tradicionalmente, el momento final de la obra alquímica. Se trataba de la culminación que llevaba a la perfección el contenido de la retorta, e indicaba que alquimista podía celebrar el haber conseguido materializar un *pneuma* de mayor calidad que con la obra blanca o *albedo*.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 5. –Luna (la reina blanca), la luna, [...] Diana, la virgen, paloma, nieve, cisne, Rosa blanca, Lirio blanco, alabastro, mármol, Paraíso (los Campos Elíseos), sal, ceniza, plata y tierra chapeada de blanco”.

<sup>29</sup> E. J. Holmyard, *Alchemy*, Nueva York, Dover publications, 1990, pp. 26, 27. –Gradualmente se aceptó un orden general en que los colores debían aparecer sobre la materia prima para decir si el proceso iba por buen camino, [...] pero hubo alquimistas que algunas veces variaron el orden para adecuarlos a sus propias ideas y teorías”.

<sup>30</sup> Hopkins, *Op. cit.*, p. 97.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 99. –Si los dos no se convierten en uno, *i.e.*, si lo volátil no se combina con lo fijo, entonces nada tomará el lugar esperado. Si lo uno no se blanquea y los dos no se convierten en tres, por medio del sulfuro blanco que blanquea [nada de lo que esperamos tendrá lugar]. Pero cuando lo uno amarillea, y el tres se convierte en cuatro, para amarillarlo con sulfuro amarillo. Al final [el clímax] cuando lo uno se tiñe de violeta, entonces, todo se combina en violeta”.



❖ La *Viriditas* o *xantosis* cuyo color representativo es el verde expresa “lo vegetativo en sus más diversas formas y expresiones”.<sup>32</sup> Se trata de un color poco usual y generalmente está asociado a la naturaleza.

Ahora bien, existen casos en la literatura en los que se han encontrado asociaciones entre las fases alquímicas y el ritual de iniciación. Por ejemplo, en *Querida Nélide* de Flavia Compani<sup>33</sup>, *Cerca del fuego* de José Agustín,<sup>34</sup> *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia,<sup>35</sup> “Blancanieves” de los hermanos Grimm.<sup>36</sup> Además encontramos alusión a la alquimia en el propio *Alfanhuí*<sup>37</sup>. Las investigaciones antes mencionadas giran en torno a alusiones a distintos colores relacionados narrativamente con la alquimia por medio del tema de la iniciación ritual, entendida como un proceso en el cual muere el viejo ser y renace simbólicamente como alguien nuevo. Nosotros profundizaremos en el significado alquímico y ritual en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* para dar explicación a la mayor parte de la novela.

Para entender la iniciación debemos atender a su significado. Vladimir Propp nos dice que:

Es una de las instituciones peculiares del régimen del clan. El rito se celebraba al llegar la pubertad. Con él, el joven era introducido en la comunidad de la tribu, se convertía en miembro efectivo de ella y adquiría el derecho de contraer matrimonio. [...] Se creía que, durante el rito, el niño moría y resucitaba como un hombre nuevo. Esta es la denominada muerte temporal. La muerte y resurrección eran provocadas por actos que imitaban el engullimiento y consumición del niño por animales fabulosos. Se imaginaba que era tragado por ese animal y que, tras haber transcurrido un tiempo en el estómago del monstruo, volvía a la luz, es decir que era escupido o vomitado. Para la celebración de tal rito se construían, a veces, casas o cabañas a propósito, que tenían la forma de un animal, cuyas fauces estaban representadas por la puerta y allí se practicaba también la circuncisión. El rito se celebraba siempre en la espesura de la selva o el bosque, y estaba rodeada del misterio más profundo; además iba acompañado de torturas físicas y mutilaciones. [...] El niño hacía un aprendizaje más o

---

<sup>32</sup> García Font, *Op. cit.*, pp. 217.

<sup>33</sup> Vid. Eva Gutiérrez Pardina, *Cuatro caras de Hermes en la narrativa de Flavia Company*, Terragona, Universitat Rovira i Virgili, Departament de Filologies Romàniques, 2006. [Tesis de doctorado].

<sup>34</sup> Vid. Juan Merlos Estrada, *Novela y alquimia en Cerca del fuego de José Agustín*, México, UNAM- FFyL, 1993. [Tesis de licenciatura]

<sup>35</sup> Vid. María Teresa Alcarrán Capistrán, *Poesía y alquimia en Nostalgia de la muerte de Xavier Villaurrutia*, México, UNAM- FFyL, 1992. [Tesis de licenciatura]

<sup>36</sup> N. J. Giradot, “Initiation and meaning in the tale of Snow White and the seven dwarfs”, *The Journal of American Folklore*, jul-sep., 1977, volumen 90, número 357, pp. 274-300.

<sup>37</sup> Adrián Gabriel Franco Cisneros, *El lenguaje de los pájaros: análisis hermético de Industrias y andanzas de Alfanhuí de Rafael Sánchez Ferlosio*, México, UNAM, ENEP-Acatlán, 2001, [Tesis de licenciatura]

menos largo y duro. Se le enseñaban los métodos de caza, se le comunicaban los secretos de carácter religioso.<sup>38</sup>

El ritual de iniciación en el proceso alquímico prepara simbólicamente al operador y a la materia dentro del huevo filosófico para su posterior resurrección a través de la fase blanca. En este aspecto es de vital importancia mencionar que la muerte y sufrimiento de la materia descritos en los tratados alquímicos se refieren generalmente a la fase *nigredo*, de ahí que nos hallan heredado los alquimistas tan bellas descripciones de la materia como si tratase de un escrito melancólico de algún romanticista inglés, como William Blake. Las fases blanca (o *albedo*) y roja (o *rubedo*) son procesos de renacimiento y perfeccionamiento respectivamente.

Nosotros vamos a entender por iniciación un ritual en el que el neófito, generalmente un niño, es sometido a una serie de pruebas cuyo fin es matarlo simbólicamente para posteriormente renacer como un nuevo hombre. Este acto tiene como fines principales el convertir al niño en adulto y revelarle secretos religiosos y míticos generalmente relacionados con la creación y manipulación de la naturaleza. Esto es lo que pensamos se encuentra en algunos de los colores, espacios y personajes que funcionan como símbolos alquímicos en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*.

### 1.2.2. Opuestos anímicos

Desde la antigüedad han existido pares antagónicos como el cielo-infierno, luz oscuridad, calor y frío que en su momento histórico explicaban la concepción del mundo. De ellos nos interesan especialmente aquellos relacionados con la alquimia debido al planteamiento de la *coniunctio*; éste se trata un proceso alquímico que, de acuerdo con Carl Jung, se comprende como: “opuestos que se contraponen de manera hostil”.<sup>39</sup> Esta definición es la que nos va a acompañar a lo largo de esta investigación, pues creemos que tiene distintos

---

<sup>38</sup> Vladimir Propp, *Raíces históricas del cuento*, México, Colofón, 2008, p. 66.

<sup>39</sup> Carl Gustav Jung, *Mysterium coniunctionis: investigación sobre la separación y la unión de los opuestos anímicos en la alquimia*, trad. de la parte I de Jacinto Rivera de Rosales; trad. de la parte II de Jorge Navarro, con la colaboración de Marie-Louise von Franz, Madrid, Trotta, 2002, p. 15.

modos de expresión en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, como la presencia del oro y plata, el sol y la luna, don Zana y Alfanhuí.

En la alquimia, una de las representaciones típicas de pares de contrarios se encuentra en el mercurio y azufre como términos alquímicos: «El azufre y el mercurio *sóficos* asumieron una maravillosa diversidad de formas. Fueron conocidos, por ejemplo, como Osiris e Isis, Sol y Luna, hermano y hermana, masculino y femenino, activo y pasivo, donador y receptor, sello y lacre, fijo y volátil, león sin alas y leona alada, león y águila, y otras muchas parejas más».<sup>40</sup>

La *coniunctio* es vista como una lucha de contrarios que al enfrentarse busca una destrucción. Un ejemplo de ello en los tratados alquímicos podemos encontrarlo en el Discurso XLII de *Turba Philosophorum*: «Provocad la guerra entre el cobre y el mercurio, pues tienden a la destrucción tras haberse corrompido. Provocad la lucha entre ellos y destruid el cuerpo del cobre hasta que sea polvo».<sup>41</sup> El conflicto lleva consigo la aniquilación de uno de los dos componentes, pero no se trata de una aniquilamiento sin ton ni son, sino que lleva dentro de sí el germen de la transformación por medio de la asimilación, tal y como lo dice J. García Font: «La conjunción es la unión de los opuestos de modo que las cualidades de uno pasan al otro».<sup>42</sup>

Los contrarios al provocar una unión por medio del conflicto, una lucha o destrucción llevan dentro de sí la expresión del equilibrio. Esto puede parecer bastante contradictorio, pero la alquimia ha utilizado dentro de su propio discurso la expresión de la paradoja para expresar aquellas realidades difíciles de expresar.

### 1.3. Codificación hermética

Cuando uno se toma un momento para dedicarle una lectura a cualquier tratado alquímico siempre salta a la vista algo evidente y penoso, es decir, la mayor parte de las veces no se

---

<sup>40</sup> John Read, *Por la alquimia a la química: procesión de ideas y de personalidades*, trad. de Federico Portillo, Madrid, Aguilar, 1960, p. 18.

<sup>41</sup> Arthur Edward White (Ed.), *The Turba Philosophorum*, Kila, Kessinger Publishing Co., 2007, *apud* Carl Gustav Jung, *Mysterium coniunctionis: investigación sobre la separación y la unión de los opuestos anímicos en la alquimia*, trad. de la parte I de Jacinto Rivera de Rosales; trad. de la parte II de Jorge Navarro, con la colaboración de Marie-Louise von Franz, Madrid, Trotta, 2002, p. 342.

<sup>42</sup> García Font, *Op. cit.*, p. 179.

entiende nada, y ello se debe al desconocimiento de sus teorías, y también al deliberado secreto que de su saber hacían los alquimistas por medio de tratados públicos los cuales irónicamente son para unos cuantos escogidos. Ello nos lleva a reflexionar sobre los conocimientos básicos para enfrentarnos a un tratado y el tipo de procedimientos que se utilizaban para ocultar sus saberes.

Encontramos incluso una gran dificultad en reconocer un texto de naturaleza alquímica. Ello se debe, especialmente, a que su escritura fue hecha con la intención de decirle algo sólo a quienes pudiesen reconocer los secretos o su escritura, por tanto: —Those who had not received some guidance might find it very difficult even to recognize an allegorical description [...] Nevertheless, anyone who has read several alchemical tracts (sic.) begins to sense that they have certain features in common”.<sup>43</sup>

Existe en el lenguaje de los tratados algunas alusiones a procedimientos, colores, fases o un conocimiento cifrado en forma de símbolos. Por ejemplo encontramos alegorías donde claramente se hace alusión a los colores de las fases alquímicas: negro, gris, blanco, amarillo, rojo. «Pero como fui a un viaje, me encontré entre dos montañas donde admiré a un campesino de porte serio y modesto, vestido con una capa gris, sobre su sombrero un cordón negro, a su alrededor una cinta blanca, ceñida con una correa amarilla y calzado de botas rojas» (*Cofresillo del pequeño campesino*)”.<sup>44</sup>

Es posible encontrar algunas fases alquímicas en las acciones de personajes de pequeños relatos o inclusive en algunos espacios. Por ejemplo, en *Cantilena Ripplaei* podemos leer:

Había una vez un rey noble (el *caput corporum* [cabeza de cuerpos]), que no tenía descendencia. Se lamentaba de su esterilidad: un *defectus originalis* (deficiencia original) debía haberse producido en él, aunque lo habían —ntrido bajo las alas del sol”, sin defectos físicos naturales. El rey dice literalmente: —Pro desgraciadamente temo y sé con seguridad que si no gozo enseguida de la ayuda de las *species*, no podré engendrar. Sin embargo, con gran sorpresa oí decir que, a través del árbol de Cristo, deberé renacer” Entonces el rey quiso retornar al seno materno y disolverse en la *prima materia*. La madre lo incitó a realizar este propósito y lo ocultó al punto debajo

---

<sup>43</sup> M. P. Crosland, *Historical studies in the language of chemistry*, Nueva York, Dover publications, 2004, p. 5. —Aquellos que no hayan recibido ninguna guía, podrían encontrar bastante difícil siquiera reconocer alguna descripción alegórica. [...] Sin embargo, cualquiera que haya leído varios *tracts* [tratados] (sic.) alquímicos comenzará a desarrollar la sensación de que tienen varias características en común”.

<sup>44</sup> Charles Albert Reichen, *Geschichte de chimie*, Berlín, Rencontre, 1963 *apud* Albert Poisson, *Teorías y símbolos de los alquimistas*, trad. de Luis Silva, Barcelona, MRA, 2004, pp. 47, 48.

de su vestido, hasta que volvió a encarnarlo por sí y en sí. Y así la madre quedó embarazada. Durante el periodo de preñes comió carne de pavorreal y bebió la sangre del león verde. Por fin, dio a luz al niño semejante a la Luna, que luego hubo de pasar al brillo del Sol. El hijo volvió a ser rey”.<sup>45</sup>

Otro aspecto bastante llamativo es la existencia de tratados como el *mutus liber*; éste sólo posee imágenes, pero también hay muchos textos alquímicos que las utilizan para dar mayor énfasis. De esta clase de escritos es posible reconocer, en general, un conjunto de símbolos cuya finalidad radica en expresar diversas operaciones, procesos, fases, ingredientes para llevar a cabo el magisterio. En un principio la dificultad pareciera quedar reducida a sólo descifrar los significados transmitidos a través de las imágenes o por medio de algunas figuras retóricas, pero en realidad no hemos hecho más que descubrir la punta del iceberg, debido al problema de la sinonimia.

La sinonimia alquímica aparece cuando se quiere referir a un procedimiento, fase o ingrediente, pero se utilizan diversos términos para referirse a una realidad, la cual la mayor parte de las veces nos habla de un ideal incapaz de ser captado en su totalidad por las palabras. Ello provoca que se maticen los significados dados al material en cuestión, pero complica muchísimo su lectura para los no iniciados o aquellas personas sin un diccionario especializado.

La complejidad para determinar la naturaleza de una sustancia o procedimiento se complica al ir estudiando distintos tratados a través del tiempo y de los autores. Esta clase de problemas ya los experimentó Isaac Newton cuando, en sus distintos trabajos de alquimia, trató de hacer un diccionario de sinónimos y términos alquímicos del cual sabemos que lo nombró *Index chemicus*: “which grew almost exponentially from 115 headings in the early 1680s to 714 headings by about 1686 and 879 entries in the early 1690s”.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> George Ripley, *Cantinelas*, Roma, Volume Edizioni, 2013, *apud* Carl Gustav Jung, *Psicología y alquimia*, trad. de Alberto Luis Bixio, Madrid, Trotta, 2005, p. 258.

<sup>46</sup> Brian Vickers, “The discrepancy between *res* and *verba* in Greek alchemy” en *Alchemy revisited: proceedings of an international congress at the university april 1989*, Nueva York, Leiden, 1990, p. 31. “El cual creció exponencialmente de 115 entradas, a inicios de 1680, a 714 entradas en 1686, y hasta 879 entradas a inicios de 1690”.

## 2. Cábala y alquimia

En algún punto del siglo XV, surgió la Cábala alquímica; su desarrollo es una forma de explicar, de una manera cada vez más contundente, las conexiones entre lo físico de la materia y sus relaciones con la divinidad, en este caso como proyección en los procesos alquímicos que el operador manipulaba sobre los contenidos del huevo filosfal. Ello llevaría por fin al adepto a conocer al Creador por medio de su obra. Así, al imitar a Dios en el laboratorio se puede saber más acerca de Él.

La alquimia debe a la Cábala, especialmente y para el caso que nos atañe, la utilización de la lengua hebrea para cifrar los contenidos alquímicos por medio de evocaciones y alusiones a la divinidad. Esto lo encontramos en el *logos* (con su significado griego de *palabra*) con dos funciones muy específicas: la primera es para nombrar las cosas y la otra es para echar a andar la creación. Sin duda, nos interesa el amplio repertorio del imaginario religioso, el cual nutrió a la insaciable alquimia y a través de ello conformó una rama más de la mística. Esto lo podemos reconocer fácilmente en los tratados por medio de un juego de imágenes y letras con la finalidad de acercarnos, con símbolos, a lo inefable de la divinidad.

La importancia del hebreo para la Cábala radica en las sesudas reflexiones de algunos eruditos judíos los cuales afirmaban, desde el siglo XII, la existencia de un código oculto en la Torá y a través de su comprensión se revelaría cómo se creó el mundo. Todo esto nos lleva a pensar en una manipulación especial del lenguaje, pues al mentar, por ejemplo, los nombres de las cosas en hebreo no sucede nada. Por tanto, se necesita una utilización especial de aquellas palabras, las cuales se cree pueden estar formadas por la totalidad del Pentateuco o sólo fragmentos de él acomodados de una manera determinada para poder hacer por medio del *logos* que algo exista.<sup>47</sup>

La relación entre las palabras y lo formado en la creación, desde el punto de vista cabalístico, es de inherencia, es decir hay algo en las cosas, o al menos un resabio en ellas, que permitía llamarlas de una determinada manera y no de otra. Esta idea no es gratuita; la podemos encontrar en el “Génesis” cuando Adán pronuncia los nombres de los animales y

---

<sup>47</sup> Vid., Gershom Scholem, *Lenguajes y cábala*, trad. de José Luis Barbero Sampedro, Madrid, Siruela, 2006.

plantas; en ese momento, antes de la caída del hombre, la humanidad era capaz de ver en los objetos aquella parte fundamental o esencial, es decir, podía mentar el nombre verdadero, aquél que muestra la relación entre la palabra y el objeto. La materia por sí misma impulsa a ser pronunciada de una manera; no se trata de saber hebreo, sino del nacimiento natural de la lengua a partir de las interacciones entre la naturaleza y el ser humano.

Todo el conocimiento adánico sobre la forma en que se asignaban los nombres se perdió después de la expulsión del hombre del Paraíso; por ello es deber del cabalista reencontrar aquellas palabras ocultas en hebreo antiguo no para hacer otro nuevo mundo, sino para establecer una comunicación con Dios; así se trata de llamar al Creador por medio de su nombre verdadero para hacerlo presente ante nosotros.

## 2.1. La esencia

En este punto de la investigación introduciremos un último elemento fundamental para el análisis de las *Industrias y andanzas de Alfanhui*: se trata de la *esencia*. Cabe aclarar que la explicación de este término, relacionado íntimamente en la obra de Sánchez Ferlosio con el nombre, la palabra creadora y la escritura, es de inherencia porque todos ellos expresan de manera distinta que hay algo en las cosas. Nosotros pensamos que si existe una relación entre alquimia y el *logos* como portador del objeto mismo, entonces ¿Por qué no podríamos considerar al color también como portador de la parte esencial? Vamos a sentar las bases de la existencia de la esencia en el color a partir del análisis de cómo se expresa este pensamiento en el nombre, la palabra y la escritura.

Pues bien, en la obra de Sánchez Ferlosio, se nos dice que una de las primeras acciones del protagonista, descritas en “De un gallo de veleta que cazó unos lagartos y lo que con ellos hizo un niño” (I-I)<sup>48</sup>, es recoger el zumillo de los lagartos y secarlos para posteriormente adquirir cuatro polvillos de distintos colores. No describiríamos esta acción si no fuese necesaria para toda la obra. Tal actividad nos recuerda a una destilación bastante

---

<sup>48</sup> El primer número indica la parte de la obra; el segundo, el capítulo.

rudimentaria y el protagonista la realiza casi de manera intuitiva. Si lo pensamos con atención, es fundamental a lo largo de *Alfanhuí* saber separar un elemento de otro. Lo leemos a menudo en la obra pero es tan sutil que la mayor parte de las veces lo pasamos por alto.

Para comprender lo anterior atendamos al planteamiento de la apariencia y otra realidad superior oculta en los objetos. El mundo “material” de la novela posee una importancia secundaria, ya que la mirada del protagonista separa automáticamente la parte esencial de las cosas y nosotros como lectores percibimos esa información por medio de símbolos. Por ello, a partir de las descripciones, acciones y colores, podemos conocer la existencia de un mundo más allá de lo cotidiano y de la anécdota, un lugar más profundo, el cual expresa lo divino. Esto ya había sido expresado en la antigüedad clásica cuando Platón en sus libros *Timeo* y *Cratilo* propone la existencia de un conocimiento, más allá de los sentidos, capaz de percibirse por medio del pensamiento, a través de ideas. Éstas se consideraban como el grado más alto de entendimiento capaz de vislumbrar el “verdadero ser” de las cosas. Desde esta perspectiva, si tuviésemos que dividir la percepción del mundo tendríamos por un lado la apariencia material y por otro, el εἶδος, el cual “designa sobre todo el aspecto interior o contenido esencial que en aquel se revela. Mientras el concepto sigue al ser de las cosas y reproduce su esencia, la idea le precede como eterno y perfecto *arquetipo* conforme al cual han sido ellas configuradas. Así la idea es *causa ejemplar* o *arquetípica*. Aprehendida por el entendimiento”.<sup>49</sup>

A partir de la teoría de las ideas se puede concluir que:

These objects have no existence except as the pure light of the ideas is feebly reflected upon matter. The imperfection of our sense-knowledge is due to us, to the varying degree in which our senses are capable of apprehending the eternal type -the eternal idea, which Plato calls the “idea of the Good”. We see through a glass darkly, assigning properties as appearances- which vary with us- to objects which are themselves changing. Therefore of nature and natural phenomena we can have no true knowledge.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Walter Bruger, *Diccionario de filosofía*, trad. de José María Vélez Cantarell, Barcelona, Herder, 1969, p. 246.

<sup>50</sup> Arthur John Hopkins, *Alchemy child of Greek philosophy*, Nueva York, Columbia University Press, 1934, pp. 15, 16. “Esos objetos no existen, excepto a través de cómo la luz de las ideas es reflejada débilmente sobre la materia. La imperfección de nuestro sentido de la conciencia se debe al grado variable en que nuestros sentidos son capaces de aprehender el conocimiento eterno, al que Platón llama “idea del Bien”. Vemos a través de un cristal turbio, asignando propiedades por medio de las apariencias -las cuales varían con cada



La relación entre el εἶδος con las cosas es de inherencia. La esencia está en las cosas.<sup>51</sup> Pero no nos es posible reconocerla porque nuestros ojos imperfectos son incapaces de ver más allá de la materialidad. Esta idea, creemos, puede expresarse a través de una obra literaria por medio de la utilización de personajes relacionados con la esencia de las cosas y esto podemos encontrarlo en *Alfanhuí*, así como en algunas características de su nombre las cuales son resultado de la influencia del pensamiento religioso y filosófico.

Pues bien, la esencia se percibe con la mirada del protagonista, la cual no es común, el maestro se da cuenta de ello y dice: —¿Tú? Tú tienes los ojos amarillos como los alcaravanes; te llamaré *Alfanhuí* porque éste es el nombre con que los alcaravanes se gritan los unos a los otros.”<sup>52</sup> El color de la mirada lo podemos relacionar con el sol o el oro y de ahí, directamente, con algunos aspectos de la divinidad; así el niño posee una facultad superior la cual consiste en ver más allá de la apariencia material de las cosas.

Los ojos amarillos están cargados con otro significado especial, pues indican una inteligencia esclarecida por la revelación.<sup>53</sup> Nos interesa especialmente esta última clase de experiencia con la realidad, es decir, aquella donde el individuo sumergido en el mundo material descubre un conocimiento más profundo el cual, desde una perspectiva religiosa, es una forma de encontrar un sentido entre la vida cotidiana del hombre y su relación íntima con la divinidad.

### 2.1.1. La escritura

No sólo nos es posible encontrar el pensamiento griego de la esencia en la mirada de *Alfanhuí*, también podemos verlo en algunas alusiones a la escritura:

---

persona- a los objetos que cambian por sí mismos. Por tanto, no podemos tener un verdadero conocimiento de la naturaleza ni de los fenómenos naturales”.

<sup>51</sup> Paul Ricoeur, *Ser, esencia y sustancia en Platón y Aristóteles*, texto anotado por Jean Louis Schegel, México, Siglo XXI, 2013. p. 21.

<sup>52</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Navarra, Salvat, 1971, p. 27.

<sup>53</sup> *Vid.*, Frederic Portal, *El simbolismo de los colores: en la Antigüedad, la Edad Media y tiempos modernos*, trad. de Francesc Gutiérrez, Barcelona, Sophia Perenis, 1996.

Pero el niño aprendió un alfabeto raro que nadie le entendía, y tuvo que irse de la escuela porque el maestro decía que daba mal ejemplo. Su madre lo encerró en un cuarto con una pluma, un tintero y un papel, le dijo que no saldría de allí hasta que no escribiera como los demás. Pero el niño, cuando se veía solo, sacaba el tintero y se ponía a escribir en su extraño alfabeto, en un rasgón de camisa blanca que había encontrado colgando de un árbol.<sup>54</sup>

Esta clase de codificación se ha hecho para no ser comprendida por otros personajes y tiene que ver con un pensamiento alquímico porque sirve para poner un velo en los conocimientos adquiridos sobre la manera en que el trabajador de la alquimia captura la sabiduría de la naturaleza. Esto nos lleva en un principio a pensar en la inherencia entre el trabajo alquimista y las acciones realizadas por el niño.

La escritura, de la cual nos habla las acciones del protagonista de la obra de Sánchez Ferlosio, es anterior a cualquier otra debido a que es innata y parece como si se tratase de la primera forma en que el hombre utilizó los signos para describir una determinada realidad. Alfanhuí la utiliza porque es capaz de ver el vínculo entre la palabra y el objeto representado; todo esto en el pensamiento tradicional (aquel que muestra correspondencia entre las experiencias cotidianas del hombre y la divinidad por medio de la revelación o intuición) tenía una relación de inherencia. Este pensamiento lo ejemplifica Borges en su poema “El Golem”:

Si (como el griego afirma en el *Cratilo*)  
el nombre es arquetipo de la cosa,  
en las letras de *rosa* está la rosa  
y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.<sup>55</sup>

La importancia de la escritura recae en el tema expresado en este fragmento, es decir la representación, pero debe ser entendida desde la perspectiva del mundo antiguo donde la palabra y el objeto son exactamente lo mismo.<sup>56</sup> Esto claramente nos habla de un empoderamiento del hombre frente a la naturaleza, a diferencia de lo que hoy pensamos

---

<sup>54</sup> Sánchez Ferlosio, *Op. cit.*, p. 23.

<sup>55</sup> Jorge Luis Borges, *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 33.

<sup>56</sup> *Vid.*, Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1971.

gracias al signo lingüístico de Saussure, porque era posible llevarse las cosas con uno mismo, es decir llevarse consigo a la cosa por el hecho de nombrarla.

Aunque no sabemos claramente sobre el tipo de letras utilizadas para las anotaciones realizadas por Alfanhuí, tenemos la idea de que es una escritura antes de la escritura, es decir, hay una distinción donde un tipo de ellas es utilizado por el grueso de la población y la otra tiende mucho más estar relacionada íntimamente con lo primigenio. Esto lo sabemos porque de acuerdo con la Arqueología y Antropología la primera forma de registro de la realidad por medio de trazos tendía a ser expresada por medio de pictogramas para después pasar a la utilización de ideogramas. Además se han encontrado dibujos en las cuevas donde están pintados unos ciervos los cuales tienen hoyos en su cuerpo. Una lectura de ello podría ser que el cazador deseaba atrapar a su presa con una lanza y hacerle heridas tal y como estaba representado en la imagen producida en la caverna. Ello lleva sin duda la intención de atrapar al animal por el hecho de haberse adueñado de su esencia al haberlo reproducido.<sup>57</sup> Pues bien, pensamos en algo similar cuando vemos la forma en que Alfanhuí captura la realidad y la escribe.

Ahora bien, si la mirada del protagonista puede ver al mundo tal y como es realmente, por medio de una visión expresada a través del símbolo, entonces la escritura captura la parte esencial de las cosas y se encierra en las palabras. Por tanto, hemos querido ver en esta actividad el nombramiento del mundo que contenía las cosas primigenias, es decir, una actividad casi adánica donde el primer hombre, antes de ser arrojado del paraíso, podía nombrar a los objetos, animales y plantas por su verdadero nombre.

Ahora ya no debería resultar extraño lo visual en *Alfanhuí*. Lo visto durante el transcurso de toda la obra son los distintos estados y posibilidades de la materia alquimista, dentro del frasco, proyectadas en los espacios y acciones de los personajes. Ello es tal como lo reflexionaba Mircea Eliade cuando hablaba sobre la alquimia asiática y decía que la transmutación práctica de los metales es: *una proyección interior del alquimista que comienza como un alma ignorante y al terminar el proceso se convierte, por medio de la obtención simbólica y material del oro, en un alma perfectamente libre*.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Vid., Alfred Charles Moorehouse, *Historia del alfabeto*, trad. de C. Villegas, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

<sup>58</sup> Mircea Eliade, *Cosmología y alquimia babilónicas*, trad. de Isidro Arias Pérez, Barcelona, Paidós, 1993, p. 104.

### 2.1.2. El nombre

Existen casos en los cuales la designación personal actúa como una ligazón entre los personajes y una forma íntima de describir sus propias acciones o atributos e incluso su esencia. En el fondo esto tiene un eco bastante fuerte sobre la religiosidad inherente en el texto de Sánchez Ferlosio, el cual creemos tiene una relación entre dos términos: los apelativos personales y el color, por tanto si entendemos el primero, entonces seremos capaces de hallar el sentido del segundo.

Una reflexión en torno al nombre la encontramos del propio Sánchez Ferlosio quien nos dice:

Para preguntar el nombre de una cosa bajo el entendimiento de esperar por respuesta un nombre común se usa la misma fórmula que para preguntar el nombre de una persona, o sea para recibir por respuesta un nombre propio: —¿Cómo se llama?—. Pero llamar a una persona es decir su nombre en voz alta para que venga, de donde se diría que, en principio, es en esta función de llamada en lo que primordialmente pensamos cuando preguntamos el nombre de una persona, ya que usamos para ello justamente —llamar—; más he aquí, sin embargo, que no es sino esa misma palabra la que recurre al preguntar por el nombre de una montaña, y es sabido que al propio Mahoma le falló el milagro de hacer que fuese la montaña la que viniese a él. [...]

De modo, pues que también el nombre común sería, según lo dicho, y al menos virtualmente, *llamador*, en el sentido de poder hacer venir la cosa.<sup>59</sup>

Sánchez Ferlosio recupera un pensamiento religioso acerca de la función de la designación, invariablemente se trate de cosas y personas, pero realmente podríamos extenderlo a los animales y las plantas. Todos ellos tienen un nombre el cual está íntimamente ligado con lo llamado, es decir el εἶδος. Normalmente uno podría pensar en una sola forma de llamar a alguien, pero en realidad existen casos de personas con dos o más designaciones particulares como Manuel Alejandro, Ana Laura, por ejemplo. Esto cobra más relevancia en el ámbito religioso; en la Cábala se han encontrado varias maneras para referirse a Dios; ello nos lleva a plantearnos la existencia de más de una esencia por persona o acercarse demasiado a ella por medio de nombres cercanos a la designación real.

---

<sup>59</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, *El geco: cuentos y fragmentos*, Madrid, Destino, 2004, pp. 9, 19.

La relación entre lo nombrado y su esencia es lo buscado por Alfanhuí cuando entra a trabajar en la herboristería. Allí perfecciona la manera de llamar a las plantas por medio de una incesante práctica que tendría como resultado la conexión con lo divino:

Pensaba también en los nombres de las hierbas y se los repetía una y otra vez, como buscando en ellos el sonido de viejas historias y, lo que cada planta, entrando por los ojos, había dicho en la vida y en el corazón de los hombres. Porque el nombre que se dice, no es el nombre íntimo de las hierbas, oculto en la semilla, inefable para la voz, pero ha sido puesto por algo que los ojos y el corazón han conocido y tiene a veces un eco cierto de aquel otro nombre que nadie puede decir. Una y otra vez repetía Alfanhuí los nombres y los había mejores y peores. Había nombres tontos que nada decían y los había misteriosos, en los que estaba todo el monte sonando.<sup>60</sup>

Ahora bien, si ya hemos descubierto parte de la importancia del nombre, entonces ¿Por qué existen personajes en *Alfanhuí* que no tienen ninguno? Y nos referimos al propio gallo de veleta, la madre de Alfanhuí, el maestro de Guadalajara, la criada, el padre del maestro, el mendigo, los ladrones, el ebanista y su mujer, los hombres de la siega, la niña del frutero, el padre de doña Tere, el hombre que cuida los hierros herrumbrosos, los zíngaros, los hombres de las montañas, el abuelo del protagonista, el tamborilero, los carboneros, la mujer del dueño de la herboristería y el mancebo de la herboristería.

La ausencia del nombre, en un primer momento, nos indica la imposibilidad de dar cuenta de su propia esencia. Esta idea sería válida siempre y cuando pensemos en que se está mentando la designación “verdadera” de las cosas. No es gratuito pensar, por ejemplo, en ciertas doctrinas, como la Cábala, que busca establecer una comunicación con la divinidad por medio de la forma real de referirse a Dios, y ello explicaría, de acuerdo con el pensamiento religioso, la dificultad de entablar una conexión con lo divino debido a que los nombres conocidos hasta ahora, sobre Él, simplemente no revelan su esencia. Un pensamiento similar lo encontramos en la novela de Lewis Carroll, cuando en una conversación Alicia le dice a Humpty Dumpty:

- Mi nombre es Alicia, pero...
- ¡Qué nombre más estúpido! -interrumpió Tententieso con impaciencia. —¿Qué significa?

---

<sup>60</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, *Industrias*, *Op. cit.*, pp. 156-157.

— ¿Tiene que significar algo un nombre?— preguntó Alicia dubitativa.  
— Naturalmente— dijo Tententieso con una risa seca—: el mío significa lo que soy..., y una figura bien elegante que tengo, por cierto. Con un nombre como el tuyo podrías tener cualquier forma, casi.<sup>61</sup>

La relación entre lo nombrado y la designación pueden llegar a no tener una fuerte correspondencia entre sí. Esto sin duda es distinto a no tener nombre porque indica una atadura a la terrenalidad al carecer de lazos fuertes con la divinidad e inclusive con la esencia propia. Sin una denominación los hombres terminarían pareciéndose a cualquier cosa y estarían rebajados a la condición de objetos indiferenciados y desconocidos, sin identidad, perdidos en la inmensidad del mundo el cual podemos considerar, desde la perspectiva del ser humano, como caótica debido a la imposibilidad de conocer por métodos manuales y basados en el método científico las relaciones entre lo existente, el ser humano y lo oculto en las cosas, de acuerdo con el pensamiento religioso antes expuesto.

El nombre sujeta y relaciona con la materialidad aquello que es imposible de tocar, pues la esencia forma parte del mundo de las ideas y estas son por naturaleza inasibles. Si es que podemos tocar algo, que en su interior tenga encerrado algo esencial, entonces tocaríamos lo material, pero a través de sus características, formas o colores podemos saber algo sobre su verdadero ser. Esta clase de pensamiento lo podemos ejemplificar con lo ocurrido durante los bautizos realizados en iglesias católicas donde se asigna, durante un ritual, una denominación particular a un ser y así se le ata con su parte esencial al encerrar lo esencial en la designación. Además, por medio de estas prácticas se establece una relación entre el individuo y su alma.

El nombre, hoy en día, tiene el fin de transmitir ciertos significados y actitudes por medio de su utilización. Por esta razón encontramos, por ejemplo, niños llamados Bruno (Piel morena) o Nathanael (regalo de Dios). Esto quiere decir que se trata de hacer más visible alguna característica, por ejemplo física e incluso moral o se trata de influir en el nombrado para hacerlo partícipe del sentido que carga una determinada designación. Esto ya lo han reflexionado algunos estudiosos los cuales piensan que:

---

<sup>61</sup> Lewis Carroll, *Alicia anotada*, trad. de Francisco Torres Oliver, Madrid, Akal, 1999, pp. 246-247.

Entre los historiadores de la religión está muy extendida la opinión de que la magia del nombre proviene de que entre éste y su portador existe una estrecha y esencial relación. El nombre es una magnitud real; no es ninguna ficción. Contiene una afirmación sobre la esencia de su portador o sobre la influencia que le es propia. [...] No es necesario recurrir a la especulación religiosa para ver que las palabras tienen un efecto más allá de toda —comprensión—, como muestra la experiencia de los poetas, los místicos y todo aquel hablante que sepa saborear lo sensorial de la palabra. De esta experiencia es de donde brota, ante todo, la concepción del poder del nombre y su magia practicable.<sup>62</sup>

Además cuando nacen nuevos seres humanos se trata de relacionarlos íntimamente con las acciones de algún antepasado, santo o personajes religiosos aparecidos en la *Biblia*, héroes de guerra, importantes figuras de la política o personajes históricos. Ésta es también la razón por la cual, no se desea, al menos en la mayoría de los casos, denominar a un hijo durante el bautismo como Hitler, Caín, Lucía Fernanda (Lucifer) o algún nombre con un sentido desagradable.

Todo lo explicado hasta este momento es aquello que no poseen los personajes sin nombre en la novela de Sánchez Ferlosio como la madre de Alfanhuí, el propio protagonista al principio de la obra, el maestro, la criada, el mendigo, el padre del maestro. Si lo pensamos con cuidado, sólo conocemos de ellos sus acciones, las cuales refuerzan en un principio su identidad, pero de acuerdo a lo expuesto hasta ahora nada nos dice sobre su condición existencial relacionada con la esencia.

Sin embargo, también cabe la posibilidad de la existencia de personajes que simplemente no revelan su nombre por el hecho de no desear que su esencia sea capturada. Podemos encontrar esta clase de pensamiento en la Biblia, en ella Dios no puede ser llamado o atrapado precisamente porque no se conoce su designación real. Este pensamiento es tan antiguo que podemos encontrarlo incluso en el Egipto faraónico y especialmente en algunos mitos (Como el de Isis quien sacó el nombre verdadero de Ra de su pecho para tener poder sobre él)<sup>63</sup> que seguramente fueron escuchados por los judíos en su estadía en esa gran ciudad. También de esto se desprenden las distintas formas de referirse a Él por medio de algunos de sus atributos, como el Todopoderoso, el Omnipotente, el Salvador, el Redentor; a pesar de que ninguno *toca* la totalidad su esencia, contienen también una afirmación sobre Él. Por tanto deberíamos de pensar en los

---

<sup>62</sup> Scholem, *Op. cit.*, pp. 21, 22.

<sup>63</sup> Cf. James George Frazer, *La rama dorada: magia y religión*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 307-309.

personajes sin nombre de *Alfanhuí* de una manera similar a como nos describe la religión las relaciones entre la divinidad y la forma esquiva en que se le designa.

Pues bien, ahora hablemos de personajes con un nombre, que describa algo de su forma de ser o resalte alguna característica o atributo especial. Sin duda el ejemplo más ilustrativo es el propio protagonista de la novela: cuando conoce a su maestro, éste decide cómo se va a llamar. Esta acción es claramente un bautizo y tiene como finalidad ser un acto de iniciación, tal y como sucede en las religiones occidentales judeocristianas porque a partir de ese momento será capaz de recibir unas enseñanzas, en el caso de *Alfanhuí*, relacionadas con el conocimiento de los colores de las cosas, es decir la esencia visible a través del color. Ahora bien, no sólo se le ha dado una designación al protagonista también se le ha aceptado dentro del gremio o comunidad a la que pertenece el tutor de Guadalajara, es decir, como taxidermista, paráfrasis de alquimista debido a la obsesión por la esencia de los colores de las cosas, el simbolismo existente en la obra relacionado con los contactos con lo divino hasta alcanzar a Dios, tal y como lo establece la alquimia. Finalmente, al momento de ser nombrado, Alfanhuí nace en el mundo; este pensamiento está íntimamente relacionado con la religión y da una nueva condición existencial al iniciado.

Ahora bien, si analizamos el nombre del niño, llegaremos a algunas conclusiones bastante importantes. “Alfanhuí” es una onomatopeya pronunciada por los alcaravanes, animales sin lenguaje. Si pensamos en ese sonido como primigenio, debido a la posibilidad que encierra la onomatopeya de ser uno de los medios de comunicación entre los primeros hombres e incluso entre los animales, es probable la referencia a la importancia entre lo pronunciado y la cosa a referida por el sonido. Existe, pues, una idea de algo cercano a la esencia lo cual es expresado por las aves, porque también poseen lenguaje aunque no tan complicado como el humano, pero en el caso que nos atañe existe una complejidad debido a la relación entre el personaje y la palabra. Por tanto, el nombre del protagonista demuestra ser adecuado porque está bastante cerca de la “verdadera” forma del mundo, la cual puede ser apreciada a través de la mirada del protagonista por medio de la decodificación de los colores de las cosas.



El nombre de Alfanhuí está íntimamente relacionado con las aves, lo cual desde su aspecto simbólico indica “las relaciones entre el cielo y la tierra”.<sup>64</sup> A lo largo de la obra, el protagonista tendrá un buen número de contactos con lo divino; desde el hecho de platicar con el gallo de veleta y su posición inicial (el techo de la casa, lugar más cercano a lo celeste), la llegada a la casa del maestro y el posterior encuentro con el castaño del jardín; las chimeneas de la casa de la madre y las de la casa abandonada o el simbolismo formado durante el final de la obra cuando el protagonista se para en medio de los aluviones de arena. Todo ello nos hace pensar en el protagonista como un viajero de los niveles del cosmos, como si se tratara de un ave.

### 2.1.3. La palabra creadora y el fuego

Existen algunas formas en que el lenguaje, desde un punto de vista religioso, aparece en *Alfanhuí* y expresan la idea de lo divino en la labor de los alquimistas. Prueba de ello lo podemos encontrar en la relación entre el *logos* y el fuego; ambos, desde nuestra perspectiva, crean las historias. Este acto se refiere implícitamente al “Génesis” bíblico cuando Dios, al darle forma al mundo, utilizó la palabra para separar el cielo y la tierra, la oscuridad de la luz y con ello dio inicio a la dualidad la cual es la base para la formación de algo nuevo.

La palabra, desde un punto de vista religioso, es un germen fecundador el cual dio paso a la creación, es decir, se parte de una esencia primordial anterior a todas las cosas (usualmente descrita como el caos) y se le da forma por medio de la palabra.

En *Alfanhuí* existe una relación entre la creación del mundo por medio de la palabra y la forma en que el fuego y *logos* producen las historias. Esta actividad es bastante especial porque no cualquiera es capaz de utilizar estos recursos para dar inicio a un origen. Además, Alfanhuí no va por toda la novela robando los secretos de cualquier personaje ni tampoco todos saben cómo utilizarlo.

---

<sup>64</sup> Jean Chevalier (dir.), *Diccionario de símbolos*, trad. de Manuel Silvar y Antonio Rodríguez, Barcelona, Herder, 1985, p. 154.

La criada es el primer personaje capaz de utilizar el fuego. Ella es sordomuda y aun así es capaz de saber en qué momento las historias cambian de intensidad para avivar o dejar languidecer las llamas. Esto, sin duda, nos habla de alguien poco común: ella utiliza una suerte de percepción muy aguda capaz de hacerle saber los momentos precisos en los que debe entrar en acción. Ahora bien, el niño ya tenía parte del conocimiento ígneo:

Alfanhuí conocía bien la leña. Sabía los maderos que daban llamas tristes y los que daban llamas alegres; los que hacían hogueras fuertes y oscuras, los que claras y bailarinas, los que dejaban rescoldo femenino para los gatos, los que dejaban rescoldos viriles para el reposo de los perros de caza. Alfanhuí había aprendido a conocer la leña en casa de su madre, donde también se encendía el fuego, y supo que el fuego de su maestro era como el fuego de los tíos maternos, de los viajeros que llegaban vestidos de gris.<sup>65</sup>

Como vemos hay un entendimiento por parte de Alfanhuí anterior a las acciones ígneas de la criada, pero le faltaba la condición innata propia de esta mujer para saber el momento exacto para usarlo. Cuando ella muere tales facultades son legadas al niño; él es su heredero porque le transfiere parte de su ser al niño. Esto debemos entenderlo desde la perspectiva de la sucesión y del intercambio de energías cósmicas obtenidas por medio de un simbolismo similar al del sacrificio, donde un bien material es ofrecido a los dioses para obtener de regreso uno espiritual.

No cualquiera puede manejar el fuego. Los niños en Madrid sólo hablaban por medio de monosílabos y estaban más interesados en los baleros y en cómo hacer bajar un auto por una pendiente. De esto se desprende la imposibilidad de hacer las historias y forjarlas como un alquimista trabaja los metales. Ello nos lleva inmediatamente a pensar en las llamas como receptáculo de las historias, es decir, éstas se encuentran en su interior, esperando a alguien que les pueda dar forma. Ahora no debería parecer tan extraño que el maestro haya estado triste cuando murió la criada; su estado de ánimo se debía a la incapacidad de trabajar el elemento ígneo.

Sólo dos personajes utilizan el *logos* como germen creador: el maestro y la abuela. Esta acción nos es útil para caracterizarlos porque si consideramos a la palabra como creadora, muy parecida a la utilizada por Dios, entonces ¿Acaso eso no nos indica ciertos

---

<sup>65</sup> Sánchez Ferlosio, *Op. cit.*, p. 31.

rasgos de divinidad en ambos personajes? Tal atributo podríamos aplicarlo a los alquimistas que han producido u obtenido la piedra filosofal.

Al maestro podemos considerarlo como un alquimista; ello es fácil de advertirlo si pensamos que el estudio de los metales ha sido reemplazado, en toda la novela, por un acercamiento a la naturaleza animal y vegetal y, por tanto, la taxidermia refleja el sueño de la alquimia de preservar eternamente a los seres por medio de la piedra; además se alude a poder atrapar la esencia de los animales por medio de su disección. Por otro lado, la abuela ha alcanzado el sueño de la inmortalidad y posee fuertes analogías con el horno alquímico o *atanor* debido a las referencias del calor y el fuego del brasero. Ambos son partícipes de las facultades divinas de la palabra; ambos hablan, aunque sea por breves momentos, como los dioses.

Hablar como la divinidad trae consigo la expresión de lo inefable, aquello que sólo puede reproducirse desde nuestra perspectiva humana por medio de símbolos. Esta misma idea se encuentra expresada en la novela de Sánchez Ferlosio porque nos muestran a un personaje, Alfanhuí, capaz de cristalizar o materializar la esencia de un suceso u objeto a través de un código simbólico.

Ahora bien, recordemos la parte en que Alfanhuí está melancólico debido a la muerte de su maestro. Los espacios reflejan ese sufrimiento dentro de la casa de su madre. Nos interesa especialmente la manera en que el fuego parece traerle recuerdos:

Como puñados de trigo derramados sobre la piedra, volvían del fuego las historias. El eco de las historias duerme en las chimeneas. El viento quiere desbaratarlas. El fuego las despierta. El fuego despertaba la frente del maestro del fondo de la mirada de Alfanhuí. Clarafrente. (sic.) Alfanhuí escuchaba las historias repetidas; recogía el trigo con sus manos, reconocía la voz. Reconocía también entre el trigo, sus viejas sonrisas. Noches enteras. A bocanadas entraban por el fuego las historias, llenaban la cocina.<sup>66</sup>

Demos otra lectura a este suceso para terminar de comprender la manera en que dos elementos se relacionan para la creación de las historias. Éstas se encuentran resguardadas dentro del fuego y la palabra es el vehículo decodificador capaz de sacarlas de ahí. Como vemos, se trata de un arte poco común. En la cita antes expuesta el narrador, que ve con los ojos de Alfanhuí, no es capaz de sacar absolutamente nada salvo la percepción de la esencia

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 74.

de lo observado, es decir, puede ver de qué está compuesto el elemento ígneo, pero es imposible hacerlo hablar sin la disposición para domarlo y obligarlo a revelar sus secretos.

## 2.2. El color

Una vez comprendidos los misterios de la esencia en *Alfanhuí* podemos avanzar con mayor facilidad a través de las distintas funciones del color en dicha obra. En un principio, parecería que hemos alargado el camino para alcanzar nuestro objetivo, pero sin todas las explicaciones dadas a su tiempo seguramente hubiésemos terminado perdidos hablando sobre cualquier asunto, menos el que nos atañe.

El color en la materia alquímica dentro del frasco, de acuerdo con la teoría griega, es el *pneuma* (es decir las distintas exhalaciones astrales ya sea venidas del sol, las estrellas e inclusive los planetas) y forma parte del germen creador de la piedra filosofal. Pero estos “alientos” no sólo tienen esa función, también forman parte de la esencia perceptible por medio de la mirada de Alfanhuí que es especial por tener los ojos amarillos y especialmente porque posee la caracterización del héroe tradicional en el Medioevo, que no tiene padre, su madre lo cuida, realiza actividades innatas que cualquier otro personaje sin alusiones a estas características no podría hacer como salir a un viaje iniciático, caminar por umbrales hacia el otro mundo. Todo ello nos permite afirmar que existe una relación entre los distintos colores de las fases alquímicas y el símbolo cuya función es expresar de manera fragmentaria lo inasible y esencial. Pero ¿Cómo podemos comprobar que tal afirmación es correcta? Hay ciertas pistas en la teoría alquímica y en la obra de Sánchez Ferlosio que nos hacen pensar en esta íntima relación.

En primer lugar, nos encontramos que las fases alquímicas, es decir los distintos colores que aparecen dentro del frasco alquimista e indican el grado de perfeccionamiento de la materia, son una reproducción en pequeña escala de los actos hechos por la divinidad. Se trata, pues, de una creación en miniatura y no hay que ir demasiado lejos para demostrar esto. Sólo pensemos en los cientos de mitos que nos hablan sobre un dios el cual ha tomado el caos y ha formado el mundo para crear así la vida. El paralelo alquímico de este

pensamiento es claro: la fase negra o *nigredo* corresponde al caos precosmológico, el color blanco nos habla de la ordenación del mundo y la aparición de la vida y finalmente el rojo o *rubedo* hace alusión a la perfección que podríamos considerar como los tiempos idílicos posteriores a la formación de la Tierra. De todos estos detalles surge una primera conclusión lógica: el color en la alquimia funciona como el *logos* creador.

Veamos otro aspecto que apoya nuestras observaciones. El color en las fases alquímicas tiene una relación muy fuerte con la luna y el sol debido a la producción de plata con la piedra blanca y al oro con la piedra roja; incluso la aparición de esos tonos ya hacen alusión a los astros, pues están emparentados. Pues bien, esta relación no es simplemente una coincidencia. Cuando aparece, por ejemplo, la fase *albedo* se está capturando del cielo las influencias celestes venidas de lo alto por medio de una materialización del pneuma venido de los propios cuerpos celestes. De aquí surge una nueva conclusión: el color funciona en este caso como el nombre que atrapa la esencia de los objetos.

Ahora bien, se ha discutido mucho sobre la función de hacer todo el trabajo para conseguir la piedra filosofal. Generalmente, se mencionan los sueños de riquezas o la obtención de la inmortalidad, pero la novela de Sánchez Ferlosio nos hace una alusión a algo distinto, es decir, se atrapa la esencia, por ejemplo de los cuerpos celestes, para tener un dominio sobre ellos y más que nada sobre toda la creación representada por la naturaleza. Es por ello que el joven maestro de Alfanhuí en “De cómo Alfanhuí llegó a encender el fuego y la larga historia que el maestro contó” (I-V) se encuentra con un mendigo el cual es un elemental y termina dándole la piedra de vetas. También por esa misma razón el protagonista se va con los bueyes en “De cómo Alfanhuí e hizo boyero y los doce bueyes que guardaba” (III-VI) y aprende de ellos sobre la muerte y así se convierte en uno más de ellos, es decir en un representante de los ancianos del pueblo de Moraleja.

### 3. El gran magisterio: la codificación espacial

*Industrias y andanzas de Alfanhuí* es una obra que trata acerca del viaje iniciático y la búsqueda de la sabiduría, la cual podrá ser adquirida a través de los contactos (por medio de manipulaciones con objetos u observaciones meticolosas) del protagonista con la naturaleza. Nos enfrentamos a un texto al cual proponemos darle una lectura relacionada con las fases alquímicas y temas religiosos con una visión judeocristiana, incrustados especialmente en los espacios a través de un código de colores.

Afirmamos la existencia de una relación entre los colores y la esencia de las cosas, pero no se trata de cualquier correlación, sino de aquella íntimamente ligada con las fases alquímicas. Su importancia radica en ser símbolos que tienden a expresar lo incommunicable, como si tratara de un mensaje divino el cual es perfectamente articulado y comprensible para su emisor, pero llega hasta nosotros incompleto y fragmentario. Esta clase de ruido en la comunicación simbólica se debe al tipo de realidades superiores, cercanas a lo inefable, toda vez que mientan una relación similar entre la palabra y el objeto, misma que por nuestra condición no adánica (aquella que permitía conocer la conexión inherente entre lo material y la esencia) no somos capaces de comprender en su totalidad.

Se vuelve mucho más específico el uso de los colores cuando estos tienen una relación con la alquimia, y especialmente cuando describen cada una de las distintas fases por las que debe pasar la materia para convertirse en perfección (ahora es un buen momento para recordar el proceso alquímico, desde su inicio a partir de las simientes de oro y plata, y los distintos colores aparecidos durante este proceso). Todo este largo camino del magisterio es una recreación del momento en que el mundo fue creado; si la vemos desde una perspectiva cabalística, es una reproducción de las acciones de Dios. Es así como los alquimistas, hermanados con la divinidad por medio de sus obras, sustituyen la palabra por el color; por ello no hace falta decir negro, sino que aparezca en la materia trabajada por los seguidores de la alquimia para recrear al mundo.

Ahora bien, la esencia perceptible por medio de los colores en fases alquímicas tiene una relación muy estrecha con el protagonista, el cual posee una facultad creadora y, por lo tanto, asociada a lo divino de ver más allá de la apariencia y cifrarlo todo, gracias a

la focalización interna fija del narrador, en un código de descripciones, sobre todo visuales. Por si no ha quedado claro, lo decimos directamente: *Alfanhuí* puede leerse como un tratado alquímico el cual desvela lo que está más allá de la apariencia y así permite al lector, iniciado en las artes arcanas de la hermética, darle un vistazo a cómo tener un contacto con lo divino y ver cómo se crea el mundo interior del adepto y de la materia alquímica como reflejo de sí mismo a través de los símbolos. Dado que la forma de expresar las transformaciones individuales por medio de las fases alquímicas es para el código de signos lingüísticos popular, el cual generalmente está acostumbrado a dar un solo significado de acuerdo con el contexto, es insuficiente debido a la naturaleza casi religiosa y por ende imposible de traducir a mero signo, se ha utilizado la idea de la esencia expresada a través del símbolo, capaz de expresar por sí misma una verdad superior.

Las fases alquímicas se encuentran presentes en *Alfanhuí* debido a la aparición de una secuencia predeterminada que da forma al texto a través de una estructura. Creemos que aparecen en el siguiente orden negro, blanco, morado, rojo y verde. Esto nos lleva a un problema serio para establecer una coherencia y un orden en el desarrollo de la obra. Sería, en realidad, bastante sencillo tomar cualquier cosa que nos recuerde a la alquimia y sólo procurar seguir el orden de las fases. Ahora bien, esto no es de ninguna manera lo realizado en esta tesis; decidimos tomar en cuenta el contexto donde aparece un determinado signo y su relación con otros, es decir existe una red de isotopías. Éste término es definido por Greimas y designa: «la iteratividad –a lo largo de una cadena sintagmática– de clasemas que aseguran al discurso enunciado su homogeneidad. Según esta acepción, resulta claro que el sintagma al reunir, al menos, dos figuras sémicas puede ser considerado como el contexto mínimo que permite establecer una isotopía».<sup>67</sup>

Las isotopías en *Alfanhuí* sostienen nuestra lectura, lo cual se irá comprobando a lo largo de la explicación del texto. Ahora bien, este método funciona para la mayoría de los casos, pero habrá momentos en la descripción de los espacios, especialmente los relacionados con la *viriditas* y la *iosis*, en los que hemos decidido seguir plenamente la obra de Ferlosio, es decir vamos a describir y explicar la forma en que estos se expresan dentro

---

<sup>67</sup> A. J. Greimas y J. Courtes, *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990, p. 230.

del texto y su relación con otros aspectos de la obra sin dejar de lado nuestra lectura de la alquimia.

A lo largo de este escrito hemos indicado la importancia de los colores; estos forman la estructura de la obra; son la categoría semántica en torno a la cual se teje la red isotópica, y además proponemos que dividen *Alfanhuí* de la siguiente manera:

1. Introducción	Parte I capítulos I-V
2. Reunión de las simientes de oro y plata	Parte I capítulos VI-IX
3. Fase <i>nigredo</i>	Parte I capítulos X-XVII
4. <i>Cauda pavonis</i>	Parte I capítulos XII-XV
5. Fase <i>albedo</i>	Parte I capítulo XVIII
6. Fase <i>Iosis</i>	Parte 2 capítulos I-X y parte 3 capítulos I-II
7. Fase <i>rubedo</i>	Parte 3 capítulos III-X
8. Fase <i>viriditas</i>	Parte 3 capítulos XI-XII
9. Unión con lo divino	Parte 3 capítulo XIII

Si seguimos el esquema anterior tenemos una introducción de cinco capítulos, caracterizada por la presentación del protagonista, sus deseos, la forma en que aprende y asimila los conocimientos; posteriormente hay una recolección de las simientes masculina y femenina (el oro y la plata alquímicos que formarán la materia primigenia) en el jardín de la casa del maestro. Después inician las fases; la primera es la *nigredo* y la encontramos en el descenso de Alfanhuí al pozo, debido a la presencia de la idea del inframundo, la iniciación, el regreso al origen y su relación con el caos primordial al momento de la creación del mundo. Posteriormente, existe una fase intermedia o *cauda pavonis* en el árbol arlequín (el castaño del jardín de la casa del maestro cuando adquiere diversas tonalidades en sus hojas, así como por los injertos de plumas y ojos de distintos colores); la segunda fase, *albedo*, la encontramos en la muerte del maestro debido a que se dirige al lugar blanco donde se



juntan todos los colores, además de la presencia de la nieve al final de la primera parte.<sup>68</sup> La tercera es *iosis* y se nos muestra a través de una descripción morada y reiterativa de Madrid, profundamente ligada con la descripción y acciones de Don Zana y demás personajes residentes en esa ciudad. La cuarta es *rubedo* claramente marcada por la aparición del bosque rojo y la presencia de la abuela quien ayudará a madurar la materia en la retorta o huevo filosofal, identificado con Alfanhuí. Finalmente nos encontramos con una fase *viriditas* descrita por la obsesión de aprehender la apariencia interior y exterior de las hierbas en la herboristería. Hasta aquí termina el desarrollo alquímico para la producción de la piedra filosofal, pero la novela de Sánchez Ferlosio no termina, sino que continúa con un último episodio, el cual es una conexión definitiva con lo divino, es pues la conclusión lógica de haber creado la piedra, representada por la perfección alcanzada por el protagonista.

Ahora bien, la idea de la estructura basada en los colores ya se había presentado en otra obra, también desprestigiada por la crítica debido a que *adolecía* de algunos *males* similares a *Alfanhuí* (como tener a personajes que supuestamente no se relacionan entre sí, presentar una serie de colores y acciones que inmediatamente llevan a la idea del surrealismo entendido como una explicación por medio del sinsentido). Nos referimos a *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias; de esta obra, y especialmente de la crítica realizada por Gerald Martín, hemos sacado el valor para afirmar que *Alfanhuí* también es un texto que puede ser observado bajo la mirada de los colores como representaciones simbólicas que forman parte de una estructura para un texto narrativo.

Por otro lado, una vez que contemplamos las fases alquímicas como posible estructura de las *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, nos faltaba encontrar cómo diferenciar un símbolo de un objeto espacial cualquiera. Para ello nos basamos en una de las conferencias dadas por Jean Chevalier donde describía al símbolo como la resonancia de un espectador con una obra artística, lo cual crearía un significado individual, pero que no niega en ningún momento otros posibles sentidos que pueda adquirir la obra al entrar en contacto con otras personas:

---

<sup>68</sup> Vladimir Propp, *Raíces históricas del cuento*, trad. de José Martín Arancibia, México, Colofón, 2008, pp. 88, 89. El deceso del maestro se describe a través del blanco porque ese color describe la iniciación de los neófitos cuando están cubiertos de cal para parecerse a los espíritus. Por eso el blanco además de tener un significado de renacimiento, también es el color de la muerte.

De este modo comprendemos que la percepción simbólica es reveladora de las profundidades de una obra dada, a la que denomino, el estimulante de la percepción simbólica; pero igualmente es reveladora de nuestras propias profundidades. En otros términos, el símbolo revela a la vez al «otro» a través del objeto que nos estimula, y nos revela a nosotros mismos.

Simbolizar es, por tanto, entrar en simbiosis según la etimología misma de la palabra «*syn*», «*syn*», «*syn*» (símbolo viene en efecto de dos palabras griegas *syn* y *tobalein* que significan «*syn*» «*syn*»). Por esta acción sobre el conjunto de nuestro psiquismo, por este emerger y despertar de nuestro consciente y de nuestro inconsciente que provoca el símbolo cela un gran poder, una cierta virtualidad creadora.<sup>69</sup>

Algunos de esos símbolos podemos encontrarlos en diccionarios especializados, como los de Jean Chevalier y Eduardo Cirlot, pero la cuestión verdaderamente difícil fue hallar una equivalencia entre los objetos como descripciones espaciales de la ficción narrativa y los símbolos alquímicos. Una parte de este problema se solucionó al consultar diccionarios de terminología alquímica, como el de Lindy Abraham, pero otra parte de la investigación, quizá la más difícil, fue leer los tratados herméticos y encontrar aquellos signos que fueran útiles para el análisis literario de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*.

Antes de iniciar la explicación de las fases alquímicas en la novela de Sánchez Ferlosio aclaremos algo relacionado con los espacios: estos van más allá de ser los lugares dentro de la ficción literaria donde se desarrollan las acciones de los personajes. Esto lo podemos saber debido a la íntima relación de los objetos dentro del texto que en ocasiones forman parte de un código de símbolos, los cuales tratan de expresar lo inefable. Por esta razón la obra no posee una estructura tradicional; se busca escapar de las fronteras formadas por el pensamiento aristotélico y de su afán clasificatorio del mundo visible. Ello explica también la visión del mundo basada en la teoría de las ideas expuestas hasta ahora, pues son una forma de reflexión sobre cómo funciona el mundo a través de una red de conexiones entre lo esencial y sus manifestaciones ocultas en los fenómenos visibles de la naturaleza expresados a través de símbolos.

Ahora bien, hablemos de los espacios y su relación con los personajes; estos cambian, tocan, transforman, mueven y en algunos casos los hacen suyos, es decir asimilan aquellos significados mostrados por los lugares y objetos donde se desarrolla la ficción

---

<sup>69</sup> Jean Chevalier, «Qué es y qué no es un simbolismo» en *Iniciación al simbolismo: 3as jornadas de estudio sobre el pensamiento heterodoxo en San Sebastián*, Barcelona, Obelisco, 1986, p. 17

narrativa. Ello nos obliga a no sólo tomar en cuenta las cosas, las descripciones y los símbolos como ajenos a quienes los están utilizando; es necesario, pues, hablar de manipulación.

### 3.1. La revelación del mundo alquímico

La estructura basada en colores de *Alfanhuí* nos deja claras las relaciones entre muchos de los capítulos de la novela; pero ¿Qué sucede exactamente con los primeros cinco capítulos de la primera parte? Estos no entran en ninguna de las fases alquímicas, pero eso no quiere decir que salgan sobrando. Se refieren a cómo va a funcionar la obra porque presentan al protagonista, sus acciones, lo que busca y nos dan una lección sobre teoría hermética, es decir tienen una función narratológica fundamental. Por eso hemos decidido darles a una parte de ellos un pequeño lugar a esa sección para explicar rápidamente sólo a los siguientes personajes: Alfanhuí, el gallo de veleta, el maestro de Guadalajara y el mendigo. Es básico conocerlos en primer lugar para contextualizar de quienes son, mostrar sus acciones y ver cómo se relaciona todo ello con la alquimia y las fases alquímicas.

En “De un gallo de veleta que cazó unos lagartos y lo que con ellos hizo un niño” (I-I) se describen algunos espacios y acciones. Nos interesa especialmente la casa del niño; de ella sólo podemos conocer aquellas partes con las que el gallo ha tenido contacto, por tanto ese espacio se crea en un primer momento a partir del movimiento de este personaje. No sólo sucede eso; también podemos apreciar las distintas interacciones entre la posición inicial de ese personaje y la forma en que interactúa con el medio:

El gallo de veleta, recortado de una chapa de hierro que se cantea al viento sin moverse y que tiene un solo ojo, que se ve por las dos partes, pero es un solo ojo, se bajó una noche de la casa y se fue a las piedras a cazar lagartos. Hacia la luna y a picotazos de hierro los mataba. Los colgó en el tresbolillo de la blanca pared de levante que no tiene ventanas, prendidos de muchos clavos.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Navarra, Salvat, 1971, p. 21. Durante todo el capítulo tercero de nuestra investigación, citaremos todas las notas de esta obra por medio del siguiente código: (*Alfanhuí*, 21). El primer término indica la obra *Alfanhuí* y el segundo el número de página.

El texto da, pues, inicio con el gallo en una posición superior, la casa del protagonista, y baja para matar a los lagartos (alusiones a lo telúrico) para posteriormente volver a su posición inicial. Ocurre algo similar cuando Alfanhuí sube al tejado (posición más cercana a lo celeste) y baja al gallo para arrojarlo a la fragua, pero esto no es coincidencia. Debe de llamarnos la atención el desplazamiento de los personajes, este vaivén de arriba y abajo nos recuerda una de las premisas escrita en la *Tabla esmeralda*.<sup>71</sup> «Es verdad, sin mentira, cierto y muy verdadero: lo que está abajo es lo que está arriba y lo que está arriba es lo que está abajo; por estas cosas se hacen milagros de una sola cosa. Y como todas las cosas son y proceden del Uno, por mediación del Uno, así todas las cosas han nacido de esa cosa única por adaptación».<sup>72</sup>

Podemos explicar los movimientos descritos hasta ahora a través de un punto de vista cósmico: existe un microcosmos incrustado en un macrocosmos; así lo sucedido a los lagartos por medio de la alusión a su muerte y al movimiento son, en realidad, lo mismo que le sucede al gallo. A través de las primeras interacciones con el espacio de la casa de Alfanhuí, somos espectadores de la expresión del pensamiento alquimista el cual considera al ser humano como un reflejo de un plano superior.

Pues bien, no podemos comprender estas fuerzas cósmicas sin la agencia del gallo; él es una veleta, es decir, indica una dirección, en este caso una vía para no perdernos; también señala automáticamente los cuatro puntos cardinales, que se repetirán durante toda las *Industrias y andanzas de Alfanhuí* para indicar la totalidad de la extensión de la obra alquímica, es decir, por todos lugares e inclusive por los tres niveles del cosmos;<sup>73</sup> está hecho de hierro, lo cual nos deja al descubierto su relación con las fuerzas telúricas y especialmente con los metales, pero a la vez se encuentra en una posición superior, el techo de la casa, con lo cual ya tiene ciertas influencias con lo celeste; tiene un solo ojo que ve por los dos lados, es decir se alude a la distinción de dos planos de la realidad, los cuales hemos descrito como mundo de las apariencias y el otro, el ideal; finalmente, él es una

---

<sup>71</sup> La *Tabla esmeralda* es un texto corto que contiene parte fundamental de los postulados esenciales de la teoría alquímica para poder realizar la fabricación de la piedra filosofal. Su contenido es críptico y simbólico, por tanto sus postulados permiten varias interpretaciones. Fue uno de los materiales consultados por excelencia durante el esplendor de la alquimia en Europa.

<sup>72</sup> Hermes Trismegisto, *Tabla esmeralda*, Madrid, Mestas ediciones, 2001, *apud* Luis E. Íñigo Fernández, *Breve historia de la alquimia*, Madrid, Nowtilus, 2010, p. 52.

<sup>73</sup> Los niveles del cosmos son respectivamente el superior o celeste, el mundo terrenal y el inframundo. Muchas culturas aluden a esta clase de representaciones espaciales para dividir el cosmos y así ubicar las distintas fuerzas de la Naturaleza que interactúan con el hombre.

representación de Mercurio o Hermes<sup>74</sup>, viajero de los niveles del cosmos. Visto de esta manera ya no es tan descabellado pensar que Alfanhú imita a la divinidad en sus actos.

Debemos prestar atención al *tresbolillo* donde el gallo cuelga los lagartos para que se sequen; ese lugar es importante porque y para entenderlo atendamos a su significado: –Dicho de colocar plantas. En filas paralelas, de modo que las de cada fila correspondan al medio de los huecos de la fila inmediata, de suerte que formen triángulos equiláteros”.<sup>75</sup> Podemos ejemplificarlo con el siguiente dibujo:

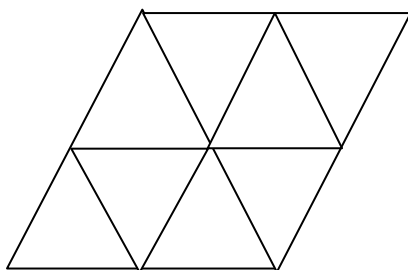


Figura 1. Tresbolillo

Esta figura nos permite recalcar la idea del microcosmos a través de presentarnos un triángulo dentro de otro más grande; es, pues, un *imago mundi*: se trata de una imagen simbólica referente a los aspectos que refleja del mundo:

En realidad, todos los grandes símbolos son imágenes del mundo; en su aspecto de ordenación planetaria, los septenarios, como el candelabro de siete brazos; en su aspecto de equilibrio de fuerzas antagónicas, los de simetría bilateral como el caduceo de Mercurio; en su aspecto de ciclo o sucesión de transformaciones, todos los que adoptan la forma de una rueda, como el zodiaco, los mandalas o el Tarot. Pero la esencia del mundo, como conflicto entre tiempo y eternidad, materia y espíritu, conjunción de contrarios que sin embargo se distinguen en lo existencial (continuidad y discontinuidad) se suele manifestar en imágenes que conjugan el cuadrado y el círculo, a veces simplemente, como en el tema alquímico de la “cuadratura del círculo”, otras, multiplicando por cuatro uno de los dos elementos, cual en el pantáculo oriental de Laos.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Jean Chevalier (dir.), *Diccionario de símbolos*, trad. de Manuel Silvar y Antonio Rodríguez, Barcelona, Herder, 1985, p. 521.

<sup>75</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española*, vigésimo tercera edición, Barcelona, Espasa, 2013, p. 2168.

<sup>76</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, p. 249.

Además la forma en que se acomodan las plantas es partícipe del simbolismo de la pirámide, la cual conecta la parte celeste con la terrenal. Es el tresbolillo donde el gallo de veleta cuelga los cadáveres de los lagartos. Esto es un símbolo del sacrificio donde un bien material será intercambiado por uno celestial, en este caso es la lluvia con la cual se adquirirán posteriormente los polvos de los zumillos de colores. El espacio es una síntesis de las acciones ocurridas hasta ahora entre el gallo de veleta y los lagartos que representan respectivamente las fuerzas celestiales y telúricas sintetizadas en el propio Alfanhuí.

En otra parte del capítulo primero, Alfanhuí arroja al gallo a la fragua. Nos interesa ese lugar en específico debido a la presencia del fuego y los significados de transformación en él. Es, pues una pista bastante directa de la labor llevada a cabo por los alquimistas, es decir del trabajo con los metales a través de la acción del calor. Además, nos encontramos con los colores adoptados por la veleta cuando se reblandece: rojo, amarillo, blanco y negro al quedar prendida de un carbón. A partir de este último suceso, podríamos pensar que se trata simplemente de la acción cada vez más fuerte del calor porque entre más se calienta un metal este adquiere sucesivamente las tonalidades antes descritas, pero este acto también alude a una forma de realizar incorrectamente las fases alquímicas, es decir, a través de un fuego abrazador que todo lo destruye.

El arrojar al gallo a la fragua, recoger el zumillo de los lagartos y subir al techo para bajar al gallo son tres expresiones diferentes de una misma cosa. Indican que el niño sabe algo de alquimia; en algunas de estas acciones se demuestra su conocimiento innato, pero eso también nos señala su incapacidad de avanzar por sí mismo en el camino de la alquimia. Por eso, Alfanhuí no es el primero en poner a los lagartos en el tresbolillo ni adquirir los polvos de los zumillos ni tampoco es capaz de poder trabajar correctamente los metales. Es necesaria la ayuda de un maestro o de algún personaje capaz de guiarlo por el camino correcto, por ello la insistencia del gallo de veleta y su significado íntimo de guía.

En “Donde se cuenta cómo aquel niño se escapó de su cuarto y la aventura que tuvo” (I-II) encontramos aún más referencias a la alquimia; nos interesa especialmente el desarrollo de los acontecimientos ocurridos en el capítulo anterior. Lo primero que Alfanhuí y el gallo realizan, después de hacer las paces, es capturar con unas sábanas el rojo del poniente: “El niño cogió las sábanas y se puso a sacudirlas en el aire hasta que se volvían del todo rojas. Luego las estrujaba en las ollas de cobre y volvía con ellas al aire

para que se embebieran de nuevo.” (Alfanhúí, 25) Tal actividad es bastante similar a la descrita en una de las láminas del *Mutus liber* donde unos hombres recogen el rocío:

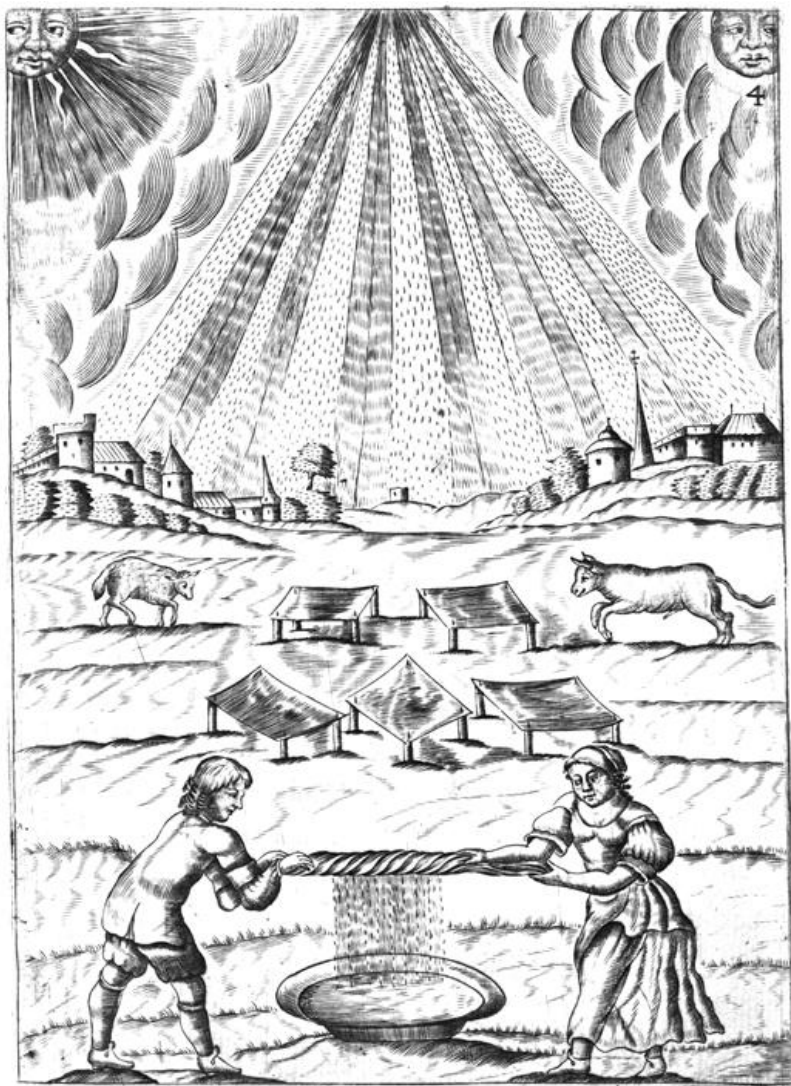


Figura 2. Recolección de *Spiritus Mundi* en *Mutus liber*.<sup>77</sup>

Al parecer, se está realizando una captura del *Spiritus Mundi*, el cual nos dice Poisson: —Esta substancia extendida en el aire, saturada de influencias planetarias, poseía un buen

<sup>77</sup> Altus, —*Mutus liber*” en *El juego áureo*, trad. de José Antonio Torres Almodóvar, Madrid, Siruela, 2003. p. 274.

número de propiedades maravillosas, especialmente la de disolver el oro. La buscaban en el rocío en la *flos coelis nostoc*, especie de criptógama que aparece después de grandes lluvias”.<sup>78</sup>

El acto de recoger el rocío significa que se está dando comienzo a la reunión de los materiales necesarios para disolver el oro. Se trata, pues, de una fracción de los procedimientos para la fabricación de la piedra filosofal. En *Alfanhuí*, el capítulo segundo de la primera parte nos va a narrar cómo se puede obtener la piedra a partir de las indicaciones del gallo de veleta.

Comenzamos la descripción de aquel material que lo madura todo. Esto es una referencia a la piedra filosofal debido a sus propiedades descritas en novela de Sánchez Ferlosio, es decir, es un bien que viene del cielo y es rojo como la última fase alquímica en la triada tradicional. Recordemos lo siguiente, los metales sacados de la tierra como el plomo, cobre, estaño están *crudos* por no haber alcanzado la madurez y convertirse en metales perfectos; por tanto para que alcancen un estado desarrollado, de forma inmediata, se necesita la participación de un catalizador para transmutarlo de un estado imperfecto a otro superior. Es así como *Alfanhuí* utiliza la alegoría, muy común en el lenguaje alquímico para presentarnos esta clase de realidades bastante comunes en la alquimia.

Volvamos con el gallo de veleta; éste ha hecho las paces con el niño y lo lleva al horizonte (lugar donde se juntan el cielo y la tierra; ahí existe una cercanía entre los niveles del cosmos) con unas sábanas que no dejan de ser algo muy personal e íntimo, como si lo adquirido por él durante su viaje al horizonte sea algo para interiorizarse. Se menciona también la presencia de tres ollas de cobre; este material, de acuerdo con Geber “is the most perfectable of all the base metals because of the large proportion of mercury in its make-up”.<sup>79</sup> Entonces tenemos un metal imperfecto, pero capaz de adquirir con mayor facilidad las propiedades superiores proporcionadas por la piedra filosofal; curiosamente, durante el pequeño viaje entre el niño y el gallo los recipientes se van a llenar. Podemos dar la siguiente lectura a ese hecho: se trata de un proceso transmutatorio, es decir, el cobre deja de ser imperfecto y alcanza un grado de madurez.

---

<sup>78</sup> Albert Poisson, *Teorías y símbolos de los alquimistas*, trad. de Luis Silva, Barcelona, MRA, 2004, pp. 21-22.

<sup>79</sup> Lyndy Abraham, *A dictionary of alchemical imagery*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 208. “Es el más perfectible de todos los metales comunes debido a la gran proporción de mercurio en su composición”.



*Alfanhúi* nos va a presentar una serie de fragancias, que reiteran el progreso de la Gran Obra por medio del olor: “El olor agrio y almizclado se iba transformando en otro más ligero, como de violetas animales [...] el olor a violetas animales se hacía más sutil y se tornaba vegetal. [...] El cielo estaba blanco y limpio, y el aire tenía un perfume a tila y rosas blancas”. (*Alfanhúi*, 25) Esto recuerda inmediatamente a los distintos aromas que suceden uno tras otro durante el proceso de fabricación de la piedra filosofal, es decir, se pasa de un olor muy desagradable, el almizcle es insoportable en su estado puro para el olfato humano, a otro más placentero. En el lenguaje de la alquimia se hace referencia a la muerte durante la primera fase; nosotros pensamos en la existencia de una similitud entre el olor que parece durante ese periodo de transformación de la materia y el descrito en novela de Sánchez Ferlosio. Generalmente los alquimistas describen la siguiente experiencia: “the advent of the stinking smell of graves is a sign that process of putrefaction, which occurs at the initial stage known as the nigredo, is under way”.<sup>80</sup>

El olor vegetal sin duda es una alusión para la escurridiza fase *viriditas* que bien puede localizarse después de la fase *albedo* o antes de ella. Finalmente el olor agradable o *fragancia* nos recuerda a la fase blanca porque: “the fragrance is the signal that the pure quintessence of the albedo has been attained”.<sup>81</sup>

Después de tantos olores la obra nos menciona la aparición de una yegua preñada, la cual bebe del rojo del atardecer cuando el niño lava las sábanas en el río; nos interesa del cuadrúpedo el color transparente y la concentración de colores en el feto. Esto sin duda es una alusión directa al frasco con el cual trabaja el alquimista. Esta idea no es gratuita, *Alfanhúi* “animaliza” o utiliza alusiones relacionadas con las plantas para disfrazar el contenido alquímico de los tratados antiguos, ya que participan de algunas facultades de los metales en la teoría alquímica como crecer, nacer, morir. Así, el hecho de utilizar en este caso un ser vivo en lugar de un simple frasco es para dar un énfasis mayor a las transformaciones realizadas dentro de él; esta es una forma más directa de expresar el nacimiento de la piedra filosofal a través de la idea del aborto de los metales cuando estos son sacados de la tierra para madurar en el interior del frasco alquimista.

---

<sup>80</sup> Abraham, *Op. cit.*, p. 184. “La aparición del olor hediondo de las tumbas es una señal de que el proceso de putrefacción, el cual ocurre durante la fase inicial conocida como *nigredo*, está en progreso”.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 81. “La fragancia es el signo de que la pura quintaesencia del albedo ha sido conseguida”.

Habíamos mencionado la importancia de los espacios en estos dos primeros capítulos. Ésta consiste, por un lado, en la presentación del protagonista a través de la interacción entre él y el ambiente; por otro lado, como vimos en el capítulo 2 de *Alfanhuí* ahora sabemos por qué el chico va a buscar un maestro alquimista. El niño vio en un solo capítulo el desarrollo de la fabricación de la piedra, pero no la ha interiorizado ni se ha hecho uno con lo que ha visto; si fuese así, la obra terminaría en ese punto, y no lo ha hecho; esto sin duda se debe al gallo porque enseña de una forma interesada: se trata de un pago por haberlo liberado del carbón, como una manera de quitárselo de encima lo más pronto posible; por tanto, cualquier transmisión de conocimiento de este tipo no le ayudará a profundizar un aprendizaje relacionado con las fases alquímicas.

En “De cómo el niño fue a Guadalajara y se llamó Alfanhuí y las cosas y personas que había en la casa de su maestro” (I-III) se presenta al maestro. Si existe un estudio de la naturaleza, desde una perspectiva alquímica donde los metales han sido cambiados por el estudio de seres vivos, entonces no resulta extraño que este personaje sea un taxidermista. En la función de disecar a los animales, encontramos la necesidad de conocer bastante bien las partes del cuerpo, técnicas de conservación y modificación del animal. Pues bien, tales ideas son enseñadas a Alfanhuí por el tutor de Guadalajara. Este personaje y el niño no se detienen en los animales, también modifican la naturaleza de las plantas, tal y como se muestra en capítulos posteriores donde las hojas del castaño cambian de color y especialmente con los injertos en el castaño.

Existe un elemento que abunda en la casa del maestro: los animales y plantas disecados; estos son en realidad partícipes del simbolismo de la representación; es una idea bastante similar a la de pintar o escribir sobre una determinada cosa, desde la perspectiva de la visión del mundo tradicional, para adquirir o atrapar su esencia. Tal es la fuerza evocadora de estos seres aparentemente muertos que durante la noche de lluvia, del capítulo “De un viento que entró una noche en el cuarto de Alfanhuí y las visiones que éste tuvo” (I-VII), reviven sus viejos colores y vuelven a vida. Además el trabajo de disecador tiene implícita la idea de manipulación de la naturaleza con la finalidad de acercarse a un estado similar al de la vida.

Pues bien, en otro capítulo, cuando Alfanhuí enciende el fuego (que en el lenguaje de la alquimia indica la habilidad para poder manipularlo y así conseguir los distintos

grados de calor a los que es expuesta la materia alquímica.), el maestro de Guadalajara comienza a revelarle al niño sus conocimientos. Esto sucederá en “De cómo Alfanhúí llegó a encender el fuego y la larga historia que el maestro le contó” (I-V) a través de la historia contada durante el primer fuego del protagonista; en ella se desvelará la adquisición de la piedra.

Lo primero que sucede durante la historia del maestro es la plática sobre la fabricación de lámparas de aceite; éstas era fundamentales para los alquimistas porque con ellas se echaba a andar el magisterio:

Por lo general, los alquimistas no empleaban ni carbón ni madera para calentar el huevo filosófico, pues habría hecho falta una vigilancia continua y hubiera sido prácticamente imposible obtener una temperatura constante. También Marco Antonio se opone a los sopladores ignorantes que se servían de carbones. [...] Los filósofos herméticos empleaban una lámpara de aceite con mecha de amianto, cuyo sustento es fácil y provee de un calor prácticamente uniforme, éste es el fuego que tanto han escondido y del cual sólo unos pocos hablan abiertamente.<sup>82</sup>

¿Cómo sabemos que ésa era la función de la lámpara? Por la alusión a la piedra de las vetas la cual es descrita en “De cómo Alfanhúí llegó a encender el fuego y la larga historia que el maestro le contó” (I-V) cuando el maestro cuenta sobre los libros de su padre:

Tenía también los mejores libros que se habían escrito sobre lámparas. En uno de ellos se hablaba de la “piedra de vetas”. Era esta una piedra que decían durísima, pero porosa como esponja y que tenía el tamaño de huevo y la forma de una almendra. Tenía esta piedra la virtud de beber siete tinajas de aceite. La dejaban en una tinaja y a la mañana siguiente todo el aceite había desaparecido y la piedra tenía el mismo tamaño. Cuando se había bebido siete tinajas, ya no quería más. Entonces bastaba ponerle una torcida y encender, para que diese una llama blanca como leche, que duraba eternamente. (*Alfanhúí*, 32)

La piedra de vetas, tal y como la describe las *Alfanhúí*, es una paráfrasis de un tipo de piedra filosofal descrita por Fulcanelli en sus *Moradas filosofales*, especialmente por la llamita blanca eterna producida por ella.

Ahora bien, se describe a este objeto portentoso como poseedor de una serie de líneas (las vetas), las cuales en el reino mineral indican la calidad variable del material con

---

<sup>82</sup> Poisson, *Op. cit.*, p. 86.

que está compuesto. Por tanto, no tiene propiedades puras, y puede tratarse de una forma de describir a la piedra cuando está en su fase *albedo* porque no ha alcanzado la perfección. Por otro lado, se nos describe como duro (propiedad interna relacionado con la perennidad) y poroso (relacionada con una aparente fragilidad); esto nos lleva a pensar en dos características con sentidos opuestos. Es pues la materia donde se conjuntan los contrarios en equilibrio. Finalmente se nos dice que es pequeña y con forma de almendra, la cual –en la tradición mística [...] simboliza el *secreto* (el secreto es un tesoro) que vive en la sombra y que conviene descubrir para alimentarse de él”.<sup>83</sup>

Las reflexiones en torno a la lámpara nos llevan a pensar que el padre del maestro también era un alquimista y buscaba también hacerse con el valioso secreto de esta disciplina; además la información descrita hasta ahora también alude a la herencia alquímica depositada en su hijo. Si tenemos en cuenta lo anterior ya no resulta extraño el aprendizaje de todos los colores durante el viaje del tutor de Alfanhuí cuando era joven porque indica la identificación de las esencias de las cosas, además con ello se alude a la práctica de separar la apariencia de lo verdadero oculto y, finalmente, alude a la importancia de los distintos matices aparecidos durante las fases de la gran obra.

En la historia del maestro se nos cuenta un viaje del cual nos interesa un lugar lleno de desperdicios: “Iba por un camino calizo entre colinas de polvo sin hierba, con apenas algunos árboles secos donde se posaban las urracas. También había por el campo muchos hoyos y harapos y pucheros de barro quebrados, y ruedas y destrozos de carro y otro sin fin de despojos, porque todo lo que se rompía iban a tirarlo a aquella tierra”. (*Alfanhuí*, 32) Ese basurero es una alusión directa a la fase *nigredo* debido a la idea del descarte, la presencia de las urracas, la idea implícita de la podredumbre.

Posteriormente se narra el encuentro con el mendigo. Este singular personaje, que no está atado a la terrenalidad de las cosas por el simple hecho de haberlas superado y no necesitarlas, se ha hecho uno con la naturaleza. Esto lo sabemos por su detallada descripción llena de vegetación y animales que viven en él. Saber esto es importante porque fácilmente lo podemos considerar un alquimista quien ha alcanzado para sí mismo la obtención de la tan ansiada piedra. Ello lo sabemos por dos razones: la primera consiste en la obvia presencia de la piedra de las vetas; la segunda consiste en alcanzar la fase *viriditas*,

---

<sup>83</sup> Chevalier (dir.), *Op. cit.*, p. 83.

la cual hace, dentro de la novela, al alquimista uno con su entorno. Es así como encontramos un personaje, que ha atravesado el proceso alquímico y se ha convertido en un adepto, es decir aquél que ha realizado el magisterio.

Ser uno con el entorno trae consigo una idea bastante curiosa: la de hacerse uno con el espacio. El mendigo se convierte en un personaje híbrido; ha ido más allá de la mimetización: él mismo es parte del lugar, no se trata de una imitación, por tanto hay una alusión a la omnipresencia, claro indicio de lo divino, rasgo característico de un ser cuya condición existencial es distinta a la del hombre común. La importancia de ser el entorno recae en la fusión entre apariencia y esencia, en primer lugar porque ya no tiene que buscarlas fuera de sí mismo, sino dentro de él. Por otro lado, el dejar de ser sólo un humano le ha dado la oportunidad de ver las cosas desde otro punto de vista, es decir es capaz interiorizar mucho más la reflexión entre hombre y naturaleza porque ambas cosas forman parte de él mismo: así al asimilar lo exterior representado por el entorno ha revelado mucho más acerca de él mismo.

Pero más allá de ser uno con la naturaleza, existe también la alusión de ser la personificación de ésta: se trata de los llamados elementales, seres que representan tanto a fenómenos de la naturaleza como a los elementos: fuego, tierra, aire y agua. El hecho de que el joven maestro se halle ante la presencia de tal ser indicaría que se está tratando de someter a las fuerzas de la naturaleza, o incluso hacerse uno con ellas.

El mendigo no deja de maravillarnos; si recordamos las representaciones de este personaje en la caballería medieval, nos damos cuenta que se trata de Jesucristo en persona, que en la tradición cristiana y cabalística es reconocido como *El maestro*, nombre que dentro de la novela tendrá un eco importante a la hora de pensar en el tutor de Alfanhuí. Pues bien, esta idea liga a los alquimistas aparecidos en la novela por medio de su reconocimiento con Cristo, tanto al mendigo, como el maestro y el mismo Alfanhuí pueden ser ligados entre sí por esta característica y por eso proponemos, en este caso, que se está hablando de un linaje cuasi perfecto no sanguíneo.

Nuevamente volvamos con el mendigo; él invita a su casa al joven maestro:

Me pasé la tarde hablando con él, y se nos vino la noche encima. El mendigo me invitó a dormir en su tueca de árbol. Anduvimos un rato y llegamos a ella. Era un árbol grande, y había dentro muchas cosas que no se veían bien. El hueco del tronco era

altísimo, subía en forma de cono y la madera hacía crestas, vueltas de arista hacia adentro, como las láminas de las setas. Arriba se veía azulear la noche con estrellas. (*Alfanhuí*, 34)

La casa del mendigo, por ser un árbol cónico, nos lleva a la idea de una conexión con lo celeste y un *axis mundi*, por otro lado también alude a la encina hueca de los alquimistas, la cual es –símbolo del horno porque así se la encuentra representada en las figuras de Abraham el Judío”.<sup>84</sup> Esto nos anuncia la presencia de un suceso importante debido a la conexión entre lo terrenal y lo divino; se trata de la aparición y entrega de la piedra de las vetas. El mendigo la ofrece al joven maestro sin pedir aparentemente nada a cambio. Para comprender atendamos a lo siguiente: todo el capítulo cinco nos habla exclusivamente sobre la primera de las fases alquímicas. Ya se nos presentó un espacio relacionado con la podredumbre y los desperdicios, así como la presencia de los cuervos. Esto alude a parte del camino para hallar la piedra, pero nos falta la idea principal de la fase *nigredo*, es decir la presencia de la muerte, y es precisamente por ello que cuando el joven tutor regresa a su casa descubre el fatal destino de su padre. Esta analogía es posible porque también aparece en *El libro de las figuras jeroglíficas* de Nicolas Flamel. Los comentaristas dicen que este hombre también buscaba la piedra filosofal y encontró a un judío quien le enseñó la vía para conseguirla, pero poco después murió. Este deceso se describe como simbólico y significa la aparición de la primera fase alquímica.

Describamos aún más el significado de la casa del mendigo. La tuceta del árbol de encina funciona como un útero vegetal: el maestro mismo fue la materia prima para crear la piedra filosofal. Si lo vemos de esta manera, entonces no sería descabellado pensar en el mendigo como el alquimista quien lleva a cabo el magisterio. En otras palabras, al considerar al joven maestro como iniciado en las artes arcanas de la alquimia podemos considerar a la piedra de las vetas como la prueba de su indiscutible iluminación individual.

Ahora ya podemos comprender, con mayor facilidad, por qué el joven maestro va al cementerio donde descansa su padre en un ataúd de cristal y pone la piedra de las vetas en una lámpara para iluminar la tumba. Esto sin duda es una reiteración de la fase inicial de la materia en el huevo filosófico. Ahora bien, la tumba de vidrio es un elemento bastante común en el imaginario alquímico; lo encontramos por ejemplo en *Philosophia reformata*

---

<sup>84</sup> Poisson, *Op. cit.*, p. 84.

de J. D. Mylius; en él dos cuerpos desnudos de un hombre y una mujer (lo masculino y femenino, el oro y la plata) descansan en el interior de la caja fúnebre, la cual es totalmente transparente y representa al frasco alquimista. Además encontramos a Vulcano con una pierna que indica lo calorífico:



Figura 3. Ilustración de la *nigredo* en *Philosophia reformata*<sup>85</sup>

La imagen expresa la idea de la muerte de la materia dentro del frasco, y también nos lleva a encontrar alusiones a una iniciación donde el neófito muere en su condición mundana y comienza a transformarse en otro, debido al cambio de condición existencial que lleva dentro de sí este proceso. Pues bien, ahora recordemos la lámpara; ésta sirve como fuente de calor para mantener una temperatura constante en la durante la obra alquímica.

Hemos visto hasta ahora la historia de los viajes del maestro; en ella se ha hecho alusión a la obtención de la piedra de las vetas. Alfanhuí retomará este conocimiento descrito en el relato y comenzará a imitarlo; él llegará a una conclusión similar, por medio

---

<sup>85</sup> Johan Daniel Mylius, "Philosophia reformata" en *El juego áureo*, trad. de José Antonio Torres, Almodóvar, Madrid, Siruela, 2003, p. 177.

de un camino, el cual a pesar de estar formado por elementos espaciales diferentes tendrá en común la idea de la iniciación.

### 3.2. Reunión de las simientes de oro y plata

El jardín de la casa del maestro está dividido en dos partes, la del sol y la luna; tales términos en la teoría alquímica nos recuerdan a la codificación de los descubrimientos, procedimientos, fórmulas y materiales a través de un simbolismo el cual tiende a utilizar múltiples sinónimos para referirse a una realidad determinada. En el caso de *Alfanhuí*, las dos divisiones antes mencionadas nos recuerdan a lo dicho por Albert Poisson; este estudioso de la alquimia nos mencionó que una de las posibles identidades de la materia primigenia (sustancia utilizada para dar comienzo a la gran obra) eran el oro y la plata. Esto sucede porque el metal áureo se consideraba rico en azufre y el argento rico en mercurio. Pero antes de describir esto con mayor detalle revisemos el significado alquímico del término *jardín*:

The Garden of the Philosophers is the vessel which contains the matter of the Magnum Opus, wrote Ruland in his *Lexicon of Alchemy*. The Garden is the matrix in which the alchemical plant or tree grows, blossoms and comes to fruition. The tree is a symbol of the process of the opus and its fruit symbolize the goal of the opus, the philosopher's stone.<sup>86</sup>

Los alquimistas en sus tratados son casi unánimes al describir el jardín de los filósofos con una vegetación exuberante y llena de vida animal; todo lo hallado en su interior puede leerse a través del símbolo y sólo tendrá significado cuando aluda a una realidad relacionada con la creación de la piedra filosofal. Además nos es posible reconocer en los tratados dos árboles en particular, uno de ellos posee las características del astro lunar y el

---

<sup>86</sup> Abraham, *Op. cit.*, p 83. –El Jardín de los Filósofos es el recipiente que contiene la materia de la Gran Obra, escribió Ruland en su *Lexicon of Alchemy*. El Jardín es la matriz en el que la planta alquímica o árbol crecen, florecen y alcanza la fructificación. El árbol es un símbolo del proceso de la obra y su fruto simboliza la meta de la obra, la Piedra Filosofal”.



otro, las facultades del árbol solar. Si no encontramos estas dos últimas plantas, entonces cabe la posibilidad de hallar al árbol de los filósofos, el cual normalmente puede entenderse como los procesos llevados a cabo para realizar la obra alquímica.<sup>87</sup>

Del jardín de los filósofos *Alfanhuí* ha rescatado el árbol filosofal, es decir, el castaño porque en él existen alusiones a los distintos niveles del cosmos descritos desde la bajada a la cueva donde se encuentran sus raíces hasta el hecho de hacer crecer pájaros vegetales de él. Pero esta planta no se refiere al simbolismo del número de procesos para realizar la obra alquímica, más bien se trata de la representación de la materia prima,<sup>88</sup> aquella formada por las simientes masculina y femenina, el sol y la luna. Por tanto partir de la conexión entre los espacios y los objetos presentes en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* comienza a surgir un patrón visible e identificable, el cual nos advierte no tomar a la ligera al oro y la plata.

Es tanta la insistencia en la materia prima, que se nos ha puesto una serpiente argenta, la cual es bastante curiosa porque por sí misma es un símbolo fálico, pero al estar hecha de plata representa en alquimia la cualidad femenina de la materia. Se trata, pues de una relación de dos principios contrarios (lo masculino y femenino) o *coniunctio*. Además, nos es posible ver una cópula entre este reptil y los anillos de oro, esto se debe a que pasa por en medio de ellos, y tanta insistencia en la idea de la complementariedad nos hace pensar en ciertas similitudes entre lo capturado por Alfanhuí y el caduceo de Mercurio porque están presentes el bastón (la víbora) y el equilibrio entre los principios contrarios —que se contrarrestan para dar lugar a una forma estática y superior”.<sup>89</sup> Esto en posesión del protagonista ya debería de dejarnos claras las características divinas del niño las cuales son descritas por sus acciones y en algunos casos por los espacios.

El protagonista captura a la serpiente y la mete en una cajita de cristal; en esto vemos la recolección de la materia prima y su posterior confinamiento en el frasco, retorta o huevo filosofal, el cual contiene un *imago mundi* debido a su relación con algunos mitos como el descrito en la cosmogonía órfica donde —el Cronos bisexual crea el huevo del mundo y de este huevo, partido en dos nace Zeus. La cáscara superior se convierte en el

---

<sup>87</sup> Vid. Jacques Van Lennep, *Arte y alquimia: estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*, trad. de Antonio Pérez, Madrid, Nacional, 1978.

<sup>88</sup> Abraham, *Op. cit.* p 151.

<sup>89</sup> Cirlot, *Op. cit.*, p. 114.

cielo y la inferior en la tierra”.<sup>90</sup> Estamos, pues en la preparación de los materiales antes de echar a andar las fases alquímicas.

Es precisamente la serpiente el tesoro de ese lugar, aquello velado para otros, pero accesible para el protagonista. Esto lo sabemos porque el niño ya sabía de antemano cómo capturarla, por eso el narrador de la obra de Ferlosio señala: —Alfanhuí sabía que la plata y el oro eran dos cosas casadas”. (*Alfanhuí*, 37) Ahora bien, la serpiente es diferente antes de ser capturada y se convierte en otra al estar con el protagonista porque al estar hecha de plata está emparentada con el principio del mercurio, es decir la cualidad femenina y pasiva, pero al ser atrapada por medio de los 3 anillos de oro, se convierte en el material donde se da la unión imperfecta (porque están en un solo lugar, pero aún no se han fusionado. Solo la piedra filosofal tiene los opuestos fusionados y por lo tanto unidos perfectamente) de lo masculino (oro) y femenino (plata).

### 3.3. *Nigredo*

Una vez se han identificado y encontrado las dos simientes de la materia prima el alquimista debe transformarlas por medio de las fases, que en sí mismas son un proceso en miniatura de cómo se formó el cosmos en el pensamiento antiguo de la humanidad. Es así como nos encontramos con la idea de un caos relacionada íntimamente con la muerte y una posterior resurrección como si se tratase de una analogía con el ave fénix cuando renace de sus cenizas.

Si prestamos atención a los principios fundamentales de la alquimia, nos damos cuenta de la imposibilidad de dar nacimiento a algo nuevo a partir de formas gastadas; es decir que lo que existe ya fue creado y por tanto no puede utilizarse para dar paso a la creación. Esta clase de pensamiento se encuentra íntimamente ligado a la cosmovisión de distintas culturas; incluso la podemos encontrar en la Biblia cuando se habla de la generación de las cosechas:

---

<sup>90</sup> Claus Priesner (Ed.), *Alquimia: enciclopedia de una ciencia hermética*, trad. de Carlota Rubies, Barcelona, Herder, 2001, p. 263.

En verdad, en verdad os digo que, si el grano de Trigo no cae en la tierra y muere, quedará solo; más si muere, producirá fruto abundante (San Juan 12: 24-25).  
¡Necio! Lo que tú siembras no revive si no muere. Y lo que siembras no es el cuerpo que ha de nacer, sino un simple grano, por ejemplo de trigo, o algún otro. Más Dios le da el cuerpo según ha querido, y a cada una de las semillas su propio cuerpo (1 Corintios 15: 36-38).

A partir de estas citas bíblicas los alquimistas tomaron, de acuerdo con Klossowski de Rola, el valor para retomar el tema de la muerte necesaria para un nuevo nacimiento como una condición necesaria para el proceso de creación de la piedra filosofal.<sup>91</sup> A partir de ideas como ésta podemos encontrar tratados alquímicos o textos literarios inspirados por algunas prácticas antiguas que retoman un vasto cúmulo de conocimientos y los aplican para desarrollar una visión del mundo basada en una relación entre hombre y naturaleza.

¿Qué hay dentro de *Alfanhuí* que nos permite pensar en una fase *nigredo*? Pues bien, hay varias pistas, y todas ellas nos guían como signos de tránsito hacia un posible camino; éstas son el *pozo*, la *caverna* oculta debajo del castaño y especialmente la *araña*. Para desentrañar el significado de estos signos es necesario pensarlos a través del código alquímico.

Debe llamarnos la atención la existencia de un pozo en el jardín del maestro; funciona como un elemento clave en la conexión entre mundo terrenal y el telúrico e incluso va más allá debido a la presencia del umbral que existe dentro de él; además tiene el simbolismo del secreto o del conocimiento de una verdad oculta. Los alquimistas han subrayado la importancia de encontrarse con un elemento como éste y lo han descrito de la siguiente manera: «La idea de la cueva, caverna o el descenso a los infiernos ha sido siempre un tema recurrente por las diferentes culturas religiosas. Simbólicamente hablando, la caverna es lo mismo que el pozo del que hablan los libros herméticos y el Antiguo Testamento».<sup>92</sup>

Cuando Alfanhuí se adentra en la gruta el narrador nos comienza a filtrar aquellos elementos encontrados en su interior:

---

<sup>91</sup> Stanislas Klossowski de Rola, *El juego áureo*, trad. de José Antonio Torres Almodóvar, Madrid, Siruela, 2003, p. 128.

<sup>92</sup> Manuel Castillo Martos, *El espíritu alquímico de Don Quijote*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2005, p. 87.

Por debajo del agua sentía en sus pies un fondo musgoso y resbaladizo con algunos guijarros. Por las paredes bajaban hilos de agua y estaban llenas de musgo empapado, por el que corrían unos animales como estrellas de mar, muy aplastados, y del tamaño de una mano. Una gota de agua cayó sobre el candil y Alfanhuí se quedó a oscuras. Al fondo de la galería pudo ver una brecha muy angosta con una vaga luz verdosa. Siguió avanzando y el agua se hacía más somera cada vez, hasta que pisó seco. Llegó por fin a la brecha. Apenas cabía por allí. Entró en una especie de cueva en forma de campana, cuyas paredes estaban forradas de gruesas raíces. Entendió que aquello era la base del castaño. La cueva no era muy grande y tenía en el medio como un laguito de agua verdosa. (*Alfanhuí*, 49)

La caverna nos lleva inmediatamente a la idea de la iniciación; uno entra para dejar de ser un hombre común y convertirse en un iniciado, es decir aquel que muere y se transforma para dejar a un lado la condición humana del grueso de los hombres. Adentrarse en la cueva es una fuerte insinuación de un *regresum ad uterus* o regreso al origen, el cual coincide con el inicio del proceso de la primera fase hermética. Tal es el significado de encontrar un lugar húmedo, oscuro y oculto en las profundidades de la tierra. Estamos pues, en la antesala de las transformaciones de la materia dentro del frasco, preludio del caos acontecido al inicio de los tiempos en la era de la creación.

Hay al menos tres indicios que ayudan a sostener la importancia del interior de la cueva. El primero y más obvio es el castaño; este árbol funciona como un *axis mundi*, inclusive en capítulos posteriores se resaltarán la influencia de los acontecimientos desarrollados en las raíces del árbol y que tienen su repercusión en otras partes del mismo.

No sólo el castaño nos anuncia la importancia de los acontecimientos desarrollados en el interior de la cueva. Si prestamos atención a la descripción del jardín de la luna encontramos un hito de piedra blanco atado con una cadena negra y un pequeño estanque. Se trata de una alusión a la galería oculta en el interior del pozo. Esto lo sabemos si descomponemos lo descrito en la superficie. El hito de piedra normalmente nos lleva a pensar en un señalamiento de un lugar, una dirección pero generalmente estamos acostumbrados a que sea evidente hacia dónde señala. Acabamos de comprender la razón de ser de la piedra gracias a la cadena y su simbolismo de "lazos y relaciones entre el cielo y la tierra".<sup>93</sup> Por tanto se anuncia un lugar donde se conectan el cielo y la tierra, lleno de agua, como el estanque localizado en la superficie del jardín.

---

<sup>93</sup> Chevalier (dir.), *Op. cit.*, p 226.

El tercer indicio que resalta la importancia de la cueva es su posición con respecto al castaño. Este planteamiento tiene su origen en la relación existente en el simbolismo de una montaña en cuya base existe una cueva; una idea similar parece estar presente en *Alfanhuí* y para comprenderlo sólo pensemos en una representación de ambos lugares por medio de un par de figuras geométricas:

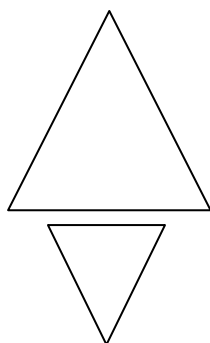


Figura 4. La montaña y la cueva<sup>94</sup>

Aclaremos un par de cosas. La montaña, la cual hemos sustituido por la figura del castaño, comparte con el árbol de la casa del maestro el hecho de ser el eje del mundo; es pues una de las distintas formas de expresar el lugar por excelencia donde existe un contacto con los distintos niveles del cosmos. Ahora bien, el triángulo más grande y con el vértice hacia arriba representa el principio masculino, y el triángulo invertido, el principio femenino. Las dos figuras geométricas son una imagen a modo de espejo la una de la otra; la variación de tamaño no contradice lo anterior, ya que encontramos ideas similares expresadas en la cábala hebrea donde el *macroposopro* “gran rostro” tiene como reflejo al *microprosopo* “rostro pequeño”.<sup>95</sup> Con lo dicho hasta ahora, podemos explicar el énfasis entre los dos extremos del cosmos; esto en el lenguaje de la alquimia nos recuerda, por si quedaba alguna duda, que aquellos acontecimientos llevados a cabo en un nivel cósmico son una repetición de lo ocurrido en otro lugar distinto. He ahí la razón por la obsesión y reiteración constante sobre saber en qué parte se encuentra el protagonista y su relación con el entorno.

---

<sup>94</sup> René Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, trad. de José Luis Tejada y Jeremías Lera, Barcelona, Paidós, 1995, p 167.

<sup>95</sup> *Ibid.*, pp. 167, 168.

Ya tenemos el espacio donde va a ocurrir algo importante, ahora nos falta saber exactamente qué sucede en ese lugar y para ello simplemente debemos observar detalladamente a la araña. Ésta en un principio –simboliza el menoscabo del ser que quiso igualarse a los dioses: el demiurgo castigado”.<sup>96</sup> Lo cual es adecuado si pensamos en las relaciones existentes entre este ser y las raicillas del castaño porque es un parásito, además recordemos su posición en el inframundo. Son varios los mitos de deidades o seres desterrados de un plano superior a otro inferior y en ese nuevo lugar sus funciones están relacionadas con la muerte o algún significado negativo. Pues bien, ahora pensemos en la forma del arácnido de *Alfanhúi*; es plano como un plato y tiene patas por todos lados, es decir no se sabe cuál es la parte frontal y cuál la posterior, además tiene un brillo de color verdoso. La figura de este peculiar animalito nos recuerda a un sol muy abstracto el cual brilla en las entrañas de la tierra, incapaz de igualarse a aquel que brilla en el plano celeste, es pues una reproducción fallida con un significado opuesto al de la vida: se trata del *sol niger*, del que tanto hablan los alquimistas, como el encontrado en una de las láminas de *Philosophia reformata* de Daniel Mylus en el que se representa la *nigredo* a través de tres símbolos: la muerte, los cuervos y un sol oscuro:

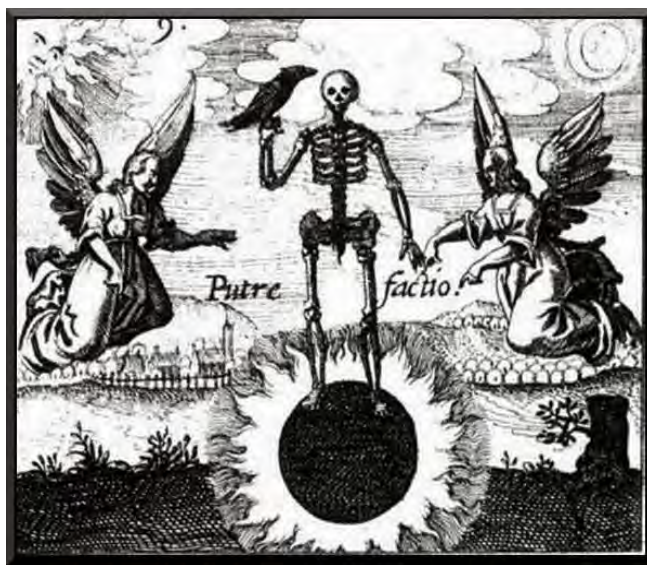


Figura 5. Símbolos de la *nigredo* en *Philosophia reformatata*<sup>97</sup>

<sup>96</sup> Chevalier (dir.), *Op. cit.*, p. 116.

<sup>97</sup> Mylus, *Op. cit.*, p. 173.

Cuando la araña se sumerge en el agua después de morder al protagonista nos recuerda: —al sol hundiéndose cada noche en una oscuridad de la muerte y en aguas primordiales, símbolo de lo increado y lo virtual, se parece mucho al embrión en el útero y al neófito escondido en la cabaña iniciática”.<sup>98</sup>

La araña es gobernante del inframundo, capaz de manipular los distintos niveles del cosmos, esto lo sabemos por su influencia en el árbol del cual vive este animalito; posteriormente al conocer a Alfanhuí se convertirá en el dispositivo encargado de transmitir sus capacidades al recién llegado, es decir al iniciado en los misterios de la alquimia.

La fase *nigredo* comienza exactamente cuando la araña muerde al protagonista y le transmite un poco de verdor; en realidad le transmite sus funciones como regente del inframundo y la capacidad de manipular al castaño. Inicia la fase negra porque son recurrentes las ideas de la iniciación, el énfasis en un lugar subterráneo, la idea que conlleva el interior de la cueva como útero de la madre en la cual el alquimista debe regresar y renacer porque:

El adepto debe regresar al pecho de su madre, o incluso cohabitar con ella. [...] A veces regresar al útero se presenta en forma de incesto con la madre. Michael Maier nos habla de que: —Déifias, un filósofo anónimo, en su tratado *Secretus Maximus*, habla con mucha claridad de la madre, que, por necesidad natural, debe unirse con su hijo” (*cum filio ex necessitate naturae conjugenda*). Evidentemente, la madre simboliza la naturaleza en el estado primordial, la *materia prima* de los alquimistas. Eso prueba la polivalencia del regreso al útero y, que permite que sea constantemente revalorizada en situaciones espirituales y contextos culturales diversos.<sup>99</sup>

Una vez que inicia la fase *nigredo* los pares contrarios, es decir el oro y la plata recolectados en el jardín de los filósofos, se juntan, pero siguen siendo dos principios separados el uno del otro. Es sólo al final de la gran obra cuando se funden en uno solo. A este proceso se le conoce como *coniunctio*, y en él los opuestos se unen en matrimonio o por medio de una destrucción.

Los alquimistas idearon formas de representar la *coniunctio* por medio del simbolismo, por eso tenemos signos como el uróboros, el andrógino o el matrimonio

---

<sup>98</sup> Mircea Eliade, *Nacimiento y renacimiento: el significado de la iniciación en la cultura humana*, trad. de Miguel Portillo, Barcelona, Kairós, 2001, p. 93.

<sup>99</sup> Eliade, *Op. cit.*, p. 92.

incestuoso entre hermanos. Todos ellos tienen en común la idea de unir parcialmente dos principios opuestos. Es así como llegamos a la verdadera labor del alquimista la cual consiste en:

una *unión total de los opuestos*, a la que consideraban imprescindible para la curación de todo mal. Por eso exigieron, y más aún, buscaron medios y vías para producir ese ser que une en sí todos los opuestos. Obligadamente un ser espiritual y material, vivo e inanimado, masculino y femenino, viejo y joven y (presumiblemente) neutral desde el punto de vista moral; un ser creado por el hombre y que al mismo tiempo fuera, en tanto que *increatedum*, la divinidad misma (*deus terrestris*).<sup>100</sup>

Los opuestos dan como consecuencia la creación de un ser que contiene los principios masculino y femenino en un solo lugar, pero separados e imperfectos. Con esta idea en mente queremos indicar la identidad de Alfanhuí a esta altura de la obra, pues equivaldría a ser un andrógino.

### 3.4. *Cauda pavonis*

Después de la mordedura de la araña, Alfanhuí, con ayuda de su maestro, comienza a discurrir qué hacer con el castaño y averigua cómo funcionan las raicillas; baja a la cueva y pone los distintos zumos de colores los cuales afectan a todo el árbol, desde las raíces hasta las hojas, e incluso llegan a tocar el mismo cielo gracias a la creación de los pájaros vegetales. En todo esto hay un claro mensaje: se trata de la de la *cauda pavonis*, y podemos identificarla, en un principio, por la gran variedad de matices presentes en las descripciones espaciales, así como en las distintas formas en que el protagonista interactúa con el espacio.

Todo comienza cuando se atrapa a la araña en una red y después se ponen distintos frascos con zumos de colores en las raicillas del castaño. Pareciera de lo más simple hacer a un lado al arácnido, pero éste es un regente del inframundo, capaz de influir en el castaño, aunque sus fines sean diferentes al del protagonista, pues ella sólo buscaba alimentarse de

---

<sup>100</sup> Carl Gustav Jung, *Mysterium coniunctionis: investigación sobre la separación y la unión de los opuestos anímicos en la alquimia*, trad. de la parte I de Jacinto Rivera de Rosales; trad. de la parte II de Jorge Navarro, con la colaboración de Marie-Louise von Franz, Madrid, Trotta, 2002, pp. 453, 454.



la luz verde proveniente de la superficie, y el niño en cambio, modifica totalmente el entorno cósmico con el fin de obtener un proceso de mejoramiento y transformación en el camino.

Lo ocurrido en la cueva es un cambio de regentes: Alfanhuí es por unos momentos un ser similar a los dioses; él ejerce su nuevo poder por todos los rincones del universo, representados por el castaño. Además utiliza los zumos de colores, relacionados con el *pneuma* que es portador de la esencia para producir las hojas, las plumas y los ojos de diversas tonalidades.

Pues bien, el niño tiene una gran influencia en el inframundo, da de beber distintos zumos de colores a la araña y con ello hace cambiar su figura; esto sucede porque el cambiar de forma es una manera de exteriorizar la inyección de los zumos, y por ende de la esencia. Esto último es exactamente la misma idea ocurrida al principio de *Alfanhuí*, donde el gallo de veleta influye en los seres terrestres y por su parte Alfanhuí, quien es más amigo de los lagartos (nótese la idea de compartir la misma idea de terrenalidad) actúa de forma similar y arroja al gallo a la fragua. La araña mordió al protagonista y con ello modificó su estado del ser, y por su parte el niño provoca cambios en el arácnido por darle de beber zumos de colores. Esta idea del vaivén de fuerzas cíclicas es uno de los pilares de la alquimia, repetida ahora hasta la saciedad en la novela de Sánchez Ferlosio.

Ahora bien, nos interesan las industrias realizadas en el árbol por parte de Alfanhuí porque ellas tienen dentro de sí más pistas sobre las labores alquimistas relacionadas con la *cauda pavonis*; en primer lugar encontramos las modificaciones al color de las hojas por medio de las aguas de colores; esta acción junto con los injertos de las plumas (relacionadas con el simbolismo de las aves), los ojos (los cuales nos hablan de un significado del conocimiento) y los principios de la vida que producen pájaros vegetales nos anuncian las transformaciones en una dirección ascendente, desde la base del castaño hasta tocar el cielo. Esto nos lleva inmediata y nuevamente a una comunicación con lo divino; esta idea recurrente de la conexión con las fuerzas superiores es parcial, es decir sólo hay contactos entre los distintos niveles del cosmos por unos instantes. El alquimista no deseaba un acercamiento temporal, sino total con lo divino.

Para explicar cómo se desarrollan los símbolos de esta fase intermedia debemos primero entender el significado del injerto; éste indica la inserción de: ~~un~~ Espíritu o

pneuma a una determinada materia”.<sup>101</sup> En realidad, no es difícil comprender lo que está sucediendo si lo pensamos a través del lenguaje de la alquimia. Pensemos en el frasco alquímico; se encuentra sellado herméticamente y así nada puede escapar de su interior, por tanto cuando ocurren los desprendimientos de vapores estos quedan flotando en la superficie mientras la materia queda en el fondo del frasco; este momento es la descripción clásica de la fase *nigredo*. Ahora bien, una de las labores del alquimista es hacer que el *pneuma* separado vuelva a reunirse con lo del fondo de la retorta. Posiblemente a esto se refiere la alusión del injerto en *Alfanhuí*, es decir juntar dos elementos (el color como portador de la esencia y el árbol como relacionado con la materia prima) con afinidades estructurales para producir una nueva descendencia, es decir las hojas, los ojos y las plumas de colores.

Ahora bien, veamos la siguiente imagen en la cual aparece un pavorreal encerrado en el frasco alquimista:

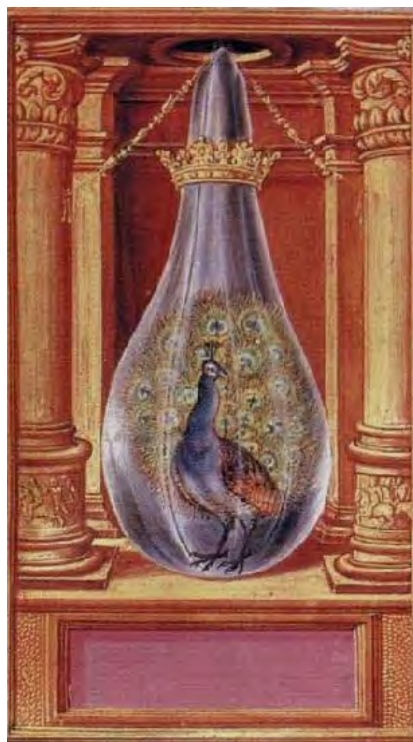


Figura 6. Detalle de la *cauda pavonis* en *Splendor Solis*<sup>102</sup>

<sup>101</sup> Klossowski de Rola, *Op. cit.*, p. 268.

<sup>102</sup> David A. Catz, “Chymist”, <http://www.chymist.com/Splendor%20solis.pdf>, (consultada el 10 de mayo de 2017).

Nosotros vemos en esta imagen una relación con *Industrias y andanzas de Alfanhuí* si porque creemos que los frutos y hojas del castaño son por sí mismos un énfasis de la *cauda pavonis*. Aparecen, por ejemplo, las plumas de colores asociadas con las aves, los ojos, plumas y pájaros; todos ellos son partes de un pequeño rompecabezas que al unirlos nos revelan la figura de un animal bastante particular. Esto lo sabemos por unas actividades realizadas por el niño cuando junta estos materiales: –A Alfanhuí se le ocurrió incluso fabricar con aquellas plumas un pájaro imaginario, componiéndolas, como un mosaico, sobre un armazón de tela y alambre”. (*Alfanhuí*, 57) Se trata sin lugar a dudas de un pavorreal colorido; los ojos encontrados en el castaño se han utilizado para su fabricación y además también aluden a los de la cola de este singular ser.

Después de terminar de hacer las industrias en el castaño, la gente de Guadalajara mata a uno de los pájaros de colores y consideran al maestro como una suerte de brujo, por tanto se da a entender que es un peligro y debe ser eliminado. Es así como se inicia una lucha, perdida por el maestro, en la cual se quema la casa y lo contenido en ella. Nuevamente podemos dar una lectura alquímica a este suceso. Se está anunciando el cambio de una fase a otra por medio de la agencia del fuego, el cual es considerado un agente de cambio en este caso de una fase a otra. Sin embargo no ocurre inmediatamente el salto hacia la fase *albedo* en primer lugar porque muere el tutor y Alfanhuí no lo acepta, en segundo lugar porque el niño no hace caso a de sus órdenes y no regresa de buena gana a casa de su madre.

¿Existe alguna otra razón por la cual los aldeanos queman la casa? Si lo pensamos detenidamente, es muy sencillo de responder: los pueblerinos lo hacen porque forma la parte del rito de iniciación:

Sabemos que a partir de la iniciación, el joven recibía un alma nueva, se convertía en otro hombre; nos hallamos aquí ante la representación de la virtud purificadora y rejuvenecedora del fuego, una representación que luego perdura en el Purgatorio cristiano.

En Oceanía –se enciende un gran fuego desde la víspera. Los hombres ordenan a los neófitos que se sienten junto a él y se colocan en filas compactas detrás de los jóvenes. De pronto aferran a los muchachos desprevenidos y les acercan al fuego hasta que se les queman todos los pelos del cuerpo; durante esta operación hay muchos que sufren de quemaduras. Pero sus lamentos no apiadan a nadie”.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Propp, *Op Cit.*, p. 122.

Pero ¿por qué se quema la casa y maltrata al maestro y no Alfanhuí quien es realmente el iniciado? Por la misma razón que, en la historia del maestro, el mendigo le da la piedra de vetas y por la que el padre del joven maestro muere: se trata de otredades subordinadas a la figura del tutor. Son extensiones de facultades, por un lado sobre la naturaleza, y por otro, sobre muerte. Algo similar ocurre con el protagonista de la novela y el personaje con quien vive, es decir, el maestro.

Cuando los aldeanos queman la casa del maestro, Alfanhuí hereda sólo tres cosas: la moneda de oro de los ladrones<sup>104</sup> (representa el pacto con ellos (sus *hermanos* también iniciados) y a su vez con Hermes deidad de los bandidos, así como el conocimiento de la relación entre la paja y el oro la cual indica la importancia del *pneuma* del color amarillo y los significados de inmortalidad y divinidad de a la materia reflejo del alquimista al realizar el magisterio), el lagarto de bronce (representa la graduación del niño y un conocimiento igual al del maestro de Guadalajara) y la culebra de plata (la representación de la materia en la retorta, misma que al ser asimilada no hace falta estar dentro de la cajita de cristal).

Todos los objetos cargados por el protagonista son representaciones de lo destruido por el fuego, incluso podemos afirmar que el castaño indica el microcosmos de él mismo, como un reflejo; la serpiente con los anillos de plata vienen a sustituir el jardín del sol y la luna; la moneda, a los ladrones. Es como si se hubiese tomado un objeto importante de los sitios de mayor relevancia en la casa del maestro y se los llevara Alfanhuí consigo, lo cual indica un cambio de manos, es decir ocurre una sucesión, el neófito deja de serlo y se convierte en el nuevo maestro, es decir asimila las características de su tutor.

Ahora pensemos en la incapacidad de Alfanhuí de aceptar la muerte del tutor. Una de las explicaciones de esto es la melancolía o martirio de los metales, la cual forma parte del largo proceso de la fase *nigredo* (la *cauda pavonis* no es una fase, sino un intermedio entre el negro y el blanco, por tanto aún no se sale completamente de la primera parte del proceso de creación de la piedra filosofal). Hay una alusión a un proceso iniciado

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, pp. 146-149. Los ladrones forman parte de la comunidad de neo-iniciados. Son los “hermanos” de Alfanhuí, es decir aquellos que comparten los secretos de la nueva condición existencial aportada por el rito iniciático.

Es bastante común encontrar a los bandidos tanto en la cabaña iniciática como en las casas para hombres. De ahí que el hogar del maestro de Alfanhuí tenga fuertes analogías con un lugar sagrado donde se mantiene vivo el rito por medio de alusiones al fuego no sólo destructor y portador de una idea de muerte, sino de transformación.

anteriormente en la cueva donde habitaba la araña, es decir se retoma la idea de la iniciación la cual generalmente incluye:

Una serie de pruebas rituales que simbolizan la muerte y resurrección del neófito. En las iniciaciones chamánicas, estas pruebas, aún cuando sean experimentadas —~~en~~ estado segundo”, son a veces de una extremada crueldad: el futuro chaman asiste en sueños a su propio descuartizamiento, su decapitación y su muerte. Si tenemos en cuenta la universalidad de este esquema de iniciación y, por otra parte, la solidaridad entre los trabajadores de los metales, los herreros y los chamanes [...] advertimos la gran innovación de los alquimistas: éstos proyectan sobre la materia la función de iniciación del sufrimiento.<sup>105</sup>

El tema de la melancolía es desarrollado en *Alfanhuí* por medio de la casa de la madre del protagonista. Ésta es una exteriorización de la forma de sentir del niño. Por ejemplo, nos encontramos la casa con carcomas, las cuales consumen lentamente el interior de la cocina y parte del exterior de la vivienda, también existe un ambiente asfixiante, y para coronar esta descripción se menciona la presencia de hormigas, gatos y arañas que comparten la idea de incomodidad.

No sólo se desarrolla el martirio de los metales a través de la descripción espacial, también hay una clara idea de degradación y ésta consiste en que el niño deja un lado todo pensamiento industrial y pierde los contactos con lo celeste.

Ahora bien, el maestro le pide a Alfanhuí antes de su muerte que regrese a casa de su madre; esto cobra completamente sentido si lo pensamos desde la perspectiva del símbolo porque ese lugar representa lo —femenino con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno”.<sup>106</sup> Es pues el lugar donde después de la caída causada por la melancolía el protagonista podrá encontrar su pronta recuperación.

Al llegar a su propia casa, Alfanhuí da la vuelta al reloj de arena y con ello lo echa a andar nuevamente. El sentido de regreso del tiempo es una de las alternativas del protagonista para hacer frente a la melancolía. Es necesario pues volver a un estado inicial, lo cual queda perfecto si pensamos en la idea del regreso al seno de la madre para producir una regeneración, un nuevo nacimiento expresado en un cambio del ser del niño. Es pues uno de los últimos estados de iniciación antes de la llegada plena de la fase *albedo*.

---

<sup>105</sup> Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, trad. de E. T., Madrid, Alianza, 2001, p. 135.

<sup>106</sup> Chevalier (dir.), *Op. cit.*, p. 259.

### 3.5. *Albedo*

La primera vez que se hace mención de la fase *albedo* es durante los últimos momentos de vida del maestro moribundo:

-¡Me muero, Alfanhuí!  
Alfanhuí rompió a llorar por primera vez en su vida, como si estallara.  
-¡No te mueras, maestro; no te mueras! ¡No te mueras, maestro mío! ¡Levántate, levántate del suelo!  
Y lo cogía de los brazos para levantarlo, pero no podía con él porque el maestro había perdido toda fuerza.  
¡Levántate!, ¡levántate!  
Al ver que no podía con él se le apagaba de nuevo la voz y se escondía la cara para llorar.  
-Alfanhuí, hijo mío, yo me voy al reino de lo blanco.  
De nuevo calló el maestro y sólo se oía el llanto desolado de Alfanhuí.  
- Me voy al reino de lo blanco, donde se juntan los colores de todas las cosas, Alfanhuí. (*Alfanhuí*, 65-66)

Aquí Alfanhuí contempla la aparición de la fase *albedo*, pero no es capaz de alcanzar ese nuevo estado de la materia debido al martirio de los metales, y a la degradación que no le permite establecer contactos con lo celeste. Por tanto, es necesario regresar a un lugar de regeneración (la casa de su madre) para posteriormente seguir avanzando en el camino de la vía alquímica. A nosotros nos interesa de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* para esta fase la casa de la madre, la nieve y la idea de respirar lo blanco, pues ahí se encuentra la línea isotópica de esta sección.

Creemos, pues, que la casa de la madre de Alfanhuí, dada sus relaciones con el regreso al origen, tiene relación con el frasco alquímico, donde va a ocurrir una transformación importante. Esta imagen queremos relacionarla con el tratado alquímico de *Splendor Solis* de Solomon Trismosin en la cual aparece la *reina blanca* un símbolo para hacer alusión especialmente al *albedo*:



Figura 7. Detalle de la fase *albedo* en *Splendor Solis*<sup>107</sup>

Pues bien, la fase *albedo* ocurre en una parte muy especial de la casa, es decir la cocina y se lleva a cabo ahí porque ese sitio es “donde se transforman los alimentos, puede significar el lugar o el momento de una transformación, psíquica en cierto sentido alquímico”.<sup>108</sup> A partir de los acontecimientos desarrollados en ese lugar podemos afirmar la existencia de un cambio sustancial en la condición del protagonista.

La respiración de la casa, también realizada por Alfanhuí, lo cíclico encontrado cuando el protagonista corre por el bosque hasta su casa y el hecho de encender la chimenea de la cocina son los elementos clave para comprender el proceso del cambio de un estado a otro. La primera idea parte del simbolismo de la exhalación e inspiración, la cual consiste en sacar y meter, en este caso expulsar la melancolía y respirar el aire de la nieve (aquí hay una alusión a las influencias celestes venidas de lo alto y asimiladas por el protagonista). Un segundo elemento que nos permite comprender las transformaciones del niño es cuando sale de su casa y corre circunvalándola junto a una liebre blanca (la misma

<sup>107</sup> David A. Catz, “Chymist”, <http://www.chymist.com/Splendor%20solis.pdf>, (consultada el 10 de mayo de 2017).

<sup>108</sup> Cirlot, *Op. Cit.*, p. 120.

de cuando murió el maestro, por tanto se alude a un psicopompo). Ambos, niño y animal, juegan juntos; representan la aceptación de la ida del maestro y con ello a la muerte como un proceso de transformación. Finalmente un tercer elemento entra en juego y es, indudablemente, uno de los más importantes porque indica la transmutación directa por medio de la piedra blanca: nos estamos refiriendo a la presencia de la chimenea, la cual al ser encendida funciona como un *axis mundi*.

Es claro el restablecimiento de las conexiones con lo celeste cuando se enciende la chimenea; además la llama producida es metálica, ilumina toda la cocina con su luz y es capaz de ahuyentar de la casa a todas las hormigas, arañas y gatos, los cuales habíamos asociado al estado melancólico e incómodo del protagonista. Aquí, el fuego tiene un significado distinto al de la idea transformación y conocimiento; es pues una alusión, por medio de la alegoría de la casa, de una iluminación interior y de una purificación de la materia en la retorta, aludida ya varias veces por la aparición del color blanco de la nieve caída del cielo.

### 3.6. *Iosis*

El final de la primera parte de *Alfanhuí* coincide con la culminación de la fase *albedo* y al inicio de la segunda parte comienza una nueva llamada *iosis*. Esto se debe a diversas circunstancias las cuales nos llevan a pensar en el salto tajante de un color a otro; entre ellas se encuentran el significado del término aplicado al color morado en la jerga alquímica, la relación entre Don Zana y Madrid, el determinismo existente en la ciudad y la forma en que este afecta a los personajes.

*Alfanhuí* no sigue el código de tres colores clásicos medievales de las fases alquímicas para indicar la estructura de la novela, sino que incluye dentro de sí otras dos fases extra. Una de ellas es la *iosis* y para comprender su relación con la obra debemos



atender primero uno de sus significados: –Our word (v)iolet is derived from the old Greek (f)ios (Latin *viola*). The word ios also meant poison”.<sup>109</sup>

La idea del veneno se encuentra incrustada en toda la segunda parte de la novela a través de una red de relaciones entre don Zana, Madrid y los personajes de la ciudad. Entendemos por envenenamiento un determinismo orientado a degradar a los habitantes de la ciudad descrita en la parte segunda de novela de Sánchez Ferlosio. Los personajes, al momento de ser afectados presentan una conducta de estancamiento, la cual se caracteriza por la imposibilidad de practicar alquimia, revelar las esencias y no poder salir de esta condición so pena de muerte. Aclaremos también la existencia de personajes que no les afecta esta condición, es decir los animales; ellos al estar más cerca de la naturaleza son en su mayoría inmunes a la ciudad.

Ahora bien, la segunda parte de la novela abre de la siguiente manera –Madrid. Fue en aquel tiempo la historia de don Zana”. (*Alfanhuí*, 79) Esta peculiar manera de comenzar una nueva sección nos indica claramente una relación entre la ciudad y un personaje, por tanto creemos en la imposibilidad de comprender este nuevo espacio sin la ayuda de la marioneta, la cual es:

Símbolo de esos seres sin conciencia propia que ceden a todos los impulsos exteriores: persona ligera, frívola, sin carácter ni principios [...]

La marioneta ha sabido expresar lo que nadie habría osado decir sin máscara: es la heroína de los deseos secretos, y los pensamientos escondidos, es la confesión discreta de uno mismo a los demás y de uno a sí mismo.<sup>110</sup>

El comportamiento de don Zana es tal y como nos lo describe el símbolo; es un personaje grosero, irrespetuoso, molesto, insoportable, irritable, burlón, maleducado, tosco y violento. No le interesa para nada el prójimo. Pues bien, esta idea es bastante similar a la encontrada en las descripciones espaciales de Madrid; esta ciudad no tiene pies ni cabeza; no existe un orden establecido, o más bien la irregularidad y el desorden son el patrón que sigue. Es así como encontramos, por ejemplo, lugares donde existe vegetación especialmente hermosa y agua sucia, cucarachas y betunes para los zapatos, fachadas sin casas ni aleros, alamedas

---

<sup>109</sup> Arthur John Hopkins, *Alchemy child of Greek philosophy*, Nueva York, Columbia University Press, 1934, p. 97. –Nuestra palabra (v)iolet deriva del antiguo griego (f)ios (del Latín *viola*). La palabra *ios* también significaba veneno”.

<sup>110</sup> Chevalier (dir.), *Op. cit.*, pp. 690, 691.

con árboles frutales y suciedad, puertas adaptadas a la irregularidad del entorno, el aceite vinagre el cual no tiene ni derecha ni izquierda. Esto nos hace pensar en una ciudad caprichosa la cual no permite a los habitantes mejorarla más bien los obliga, a partir de un determinismo, a actuar de una manera acorde al desorden presente en toda la ciudad.

Los ejemplos del determinismo de la ciudad en los personajes están por toda la segunda parte de la novela; los encontramos desde el propio don Zana, expresión máxima del desorden en la ciudad; la señorita Flora, representación de una deidad de la vegetación la cual ha sido mimetizada por la ciudad y ello le provoca una degradación al perderse poco a poco en las paredes de Madrid; los habitantes de la pensión de doña Tere, quienes no dejan que sus sábanas (representaciones íntimas de sí mismos) sean intercambiadas, es decir no permiten un estado diferente al que se encuentran; doña Tere, viuda y sin hijos, cuida a sus inquilinos como si lo fueran, lo cual demuestra la incapacidad para tener los suyos propios (se trata pues de una personificación de la infertilidad); Silvestra, la cual es incapaz de hacer algo con su fealdad, es decir arañar el espejo y estar contenta con eso no arregla para nada su estado actual; además el nombre *Silvestra* alude al bosque, pero atrapado en la ciudad, sin posibilidades de escapar de ella; el padre de doña Tere el cual no vive para sí mismo sino que deja que los bueyes sean quienes dirijan su vida; los zóingaros porque son sólo sus animales quienes producen y trabajan en lugar de ellos (además, los domadores no poseen nombres, pero sí las bestias con que trabajan); el hombre de los hierros herrumbrosos porque cuida un montón de basura inútil y llora al no poder hacer otra cosa; los bomberos de Madrid, los cuales son sin duda unos de los más afectados por la ciudad porque hacen a sus prójimos, en los incendios, material para su propia vanagloria.

Alfanhuí no se escapa a la influencia de la ciudad; él también es afectado en un principio de forma bastante sutil y casi imperceptible. Sabemos esto después de la destrucción de don Zana cuando Alfanhuí, al escapar de la ciudad, se preocupa por no ver más a doña Tere. Esto es un indicio clave; nos dice claramente su preocupación de alejarse de ella porque le gustaba haberse convertido en uno de sus inquilino-hijos y no deseaba cambiar de condición.

Hasta ahora hemos hablado de algunas influencias de la ciudad, sus habitantes y la marioneta y hemos establecido una red de relaciones que nos permite hablar de cierta idea de degradación relacionada con la *iosis*. Sin embargo, estos no son los únicos elementos

relacionados con la fase morada. Existen algunas descripciones de Madrid que refuerzan la idea de encontrarnos en una fase distinta. Una de ellas dice lo siguiente:

La ciudad era morada. Huía en un fondo de humo gris. Tendida en el suelo contra un cielo bajo, era una inmensa piel con el lomo erizado de escamas cúbicas, de rojas, cuadradas lentejuelas de cristal que vibraban espejando el poniente, con láminas finísimas de cobre batido. Yacía respiraba.

Un cielo llano y oscuro, como una llanura vuelta del revés, cubría con su losa cardinal la ciudad. La ciudad era morada, pero también podía verse rosa.

La ciudad era rosa y sonreía dulcemente. Todas las casas tenían sus ojos vueltos hacia el crepúsculo. Sus caras eran crudas, sin pinturas ni afeites. Pestañeaban los aleros. Apoyaban sus barbillas las unas en los hombros de las otras, escalonándose como una estantería. (*Alfanhuí*, 83)

Esta descripción de la ciudad se refiere al momento de ponerse el sol; por ello en un principio podemos pensar en ella como si se tratase simplemente de los colores aparecidos durante el atardecer, pero en realidad nos revelan las relaciones internas entre los matices y los habitantes de la ciudad. En primer lugar encontramos la dualidad entre el morado y el rosa; estos colores significan respectivamente la idea del veneno de la *iosis* (idea marcada también por la ciudad agazapada en el suelo para no respirar el humo, lo cual indicaría que se encuentra sofocada y de ahí el color), y la dulzura o lo agradable; son pues un par de contrarios que describen a los habitantes de la ciudad porque mientras por un lado éstos son afectados por el determinismo, también podemos encontrar personajes amables y abiertos, como doña Tere.

Creemos en la existencia de dos principios latentes en Madrid, anunciados por la dualidad entre el rosa y el morado: uno masculino y otro femenino; esto lo sabemos indirectamente porque el estancamiento de los personajes solo es posible debido a una carencia absoluta de estabilidad, desde un punto de vista alquímico, es decir los habitantes permanecen en un estado pasivo que los lleva a no intentar siquiera cambiar. Entendemos lo anterior si recordamos la idea de equilibrio en el pensamiento hermético, el cual se obtiene por medio del caos y la destrucción; sólo aquellos capaces de hacer colisionar y destruir a los contrarios podrán alcanzar un mejoramiento a través de la obra alquímica. Ésta es la razón oculta por la cual Alfanhuí y don Zana tienen un conflicto y también alude

implícitamente a que ninguno de los habitantes de Madrid podrá salir de su condición existencial de estancamiento porque no hacen chocar a los opuestos.

Nuevamente hay una aparición de los colores rosa y morado durante la descripción de la señorita Flora, la cual curiosamente es una pintura que contiene en sí misma la idea de lo contradictorio, debido a la presencia de las sombras. Éstas sin duda indican el reflejo de la condición existencial en la cual se encuentra la mujer pintada, es decir, incapaz de hacer colisionar a los contrarios, pero como todos en Madrid los lleva latentes en su interior:

Con los brazos apoyados en el dintel de esta ventana habían pintado una señora. Esta señora estaba esperando marido. Tenía carnes laxas y unos cuarenta y cinco años. Acaso esperaba desde sus quince. Una señora rosa y malva que aún no había recogido en negros paños sus carnes y sus bellezas y esperaba aún, como una rosa deshojada, con sus colores desvaídos y su sonrisa artificial, amarga como una mueca. Los pechos se le habían ido resbalando por la pared, al caer la lluvia, y figuraban ahora mustios y colgantes, como a una cuarta de su lugar. Por entre el hueco de dos altas casas miraba al mediodía; hacia Pinto y sus campos abrazados, sobre la línea del ferrocarril de Toledo. Hacia los trigales amarillos y los blancos apeaderos, bajo el sol de la alegría donde se casan las muchachas de dieciocho años. (*Alfanhuí*, 91-92)

Pensamos en la señorita Flora como un reflejo de los ciudadanos de Madrid. Ella es pues la conclusión lógica de vivir en ese lugar; además funciona, en cierta manera, como el retrato de Dorian Gray, pues mientras los habitantes de la ciudad andan sin darse cuenta la forma en que son afectados por el determinismo presente en la ciudad ella sufre por medio de una clara degradación y asimilación con la pared; su vida se va drenando poco a poco y finalmente termina como una sombra de lo que algún día fue, pero no sólo se nos indica esto ella también es una representación de los deseos ocultos de los ciudadanos o de aquello necesario para escapar a la vorágine sin fondo expresada por ese lugar. Ella quiere irse lejos y encontrar la felicidad en el campo, lugar el cual expresa, en comparación con la ciudad descrita hasta ahora, la libertad y un encuentro más cercano con la naturaleza.

Finalmente, la última vez que sabemos algo acerca del color morado es durante la noche en –De cómo, anochecido, llegaron a conocerse don Zana y Alfanhuí” (II-III) cuando Alfanhuí se pasea por la ciudad. En ese momento se nos da la siguiente descripción:

Debajo del agua negra, Alfanhuí veía una amatista de mil caras en el lecho del río. También era Madrid como una amatista en sus zapatos de charol. En la cara más

cercana se veía la alameda. Los arboles estaban bocabajo y tenían las hojas moradas a la luz de una bombilla en lo alto de un poste desnudo. [...]

El Manzanares era así; corría como una cucaracha, con su amatista en el lomo, reflejo adentro. (*Alfanhuí*, 86)

Esto nos lleva inmediatamente a pensar en la idea del reflejo, pues todas las descripciones dadas en esta cita parten de este principio, lo cual tiene sentido si lo pensamos a la luz de que todo lo visto por Alfanhuí en esta ciudad, es una forma de expresar la situación de los habitantes. Ahora bien nos interesa especialmente la mención de la joya, la cual indica las condiciones adversas presentes por la idea de la *iosis*, pero condensadas en un material cristalino. Esto no está lejos del planteamiento de la luz materializada, pero en este caso se trata de un sentido contrario al encontrado normalmente en este simbolismo, por tal motivo pensamos seriamente en la presencia de una luz negativa, la cual lleva dentro de sí la idea del desastre, la degradación, el veneno.

También nos encontramos con los árboles que, al estar reflejados en el agua, se encuentran de cabeza; estos se encuentran presentes tanto en la cábala como en la alquimia. El hecho de tener sus raíces en el cielo indica que se nutren a partir de los principios celestes, lo cual en el lenguaje hermético indica un paralelo con la piedra filosofal.

Pues bien, al final de la sección segunda de las *Industrias...* surge un nuevo capítulo en el cual don Zana y Alfanhuí tendrán un encuentro. Estos dos personajes forman un nuevo par de contrarios. Esto se debe sin duda porque la marioneta es el *doppelganger* del protagonista, el cual representa su lado siniestro. A partir de esta idea no resultan extraños los acontecimientos ocurridos durante el final de la segunda parte y las imágenes de violencia y destrucción anunciadas por la descripción de ese capítulo:

Amaneció por fin, un día violento y sesgado con un duro cielo de acero y un viento de halcones. Escasas nubes blancas corrían muy lejos, a lo largo del levante. Era un cielo lleno de prisas, como de batallas. La ciudad callaba agazapada en medio de los campos como una inmensa liebre temerosa. Rechinaban al viento las negras chimeneas de lata, vacías de humo. La ciudad estaba indefensa bajo el cielo; no guardaban los pájaros su aire, ni humo sus tejados. Callaba y encogía el lomo al viento, como animal azorado. (*Alfanhuí*, 110)

Si recordamos la relación entre Madrid y don Zana, entonces no tendremos problemas en reconocer en la ciudad, agazapada, temerosa y de color morado, a la marioneta; La situación espacial descrita nos hace pensar en las influencias celestes y aguerridas (por ejemplo el viento y el hecho de venir de un punto cardinal el cual es privilegiado por el aire) como favorecedoras de Alfanhúí o representantes de él. Pero todo esto lleva también dentro de sí la idea del conflicto entre dos facciones cósmicas, es decir las del plano superior contra el terrenal.

El espacio durante el encuentro entre don Zana y Alfanhúí está cargado con las influencias de los contrarios, los cuales aparecen desde la descripción de Madrid, en ambos personajes en conflicto, sus posiciones con respecto el uno del otro y especialmente por las acciones del niño ocurridas esa noche. Esto está íntimamente ligado con la idea del Carnaval, el cual constituye: ~~una~~ inversión de las relaciones jerárquicas. Tal inversión constituye, *grosso modo*, una de las características propias del ~~–satanismo~~”. Hay que ver en ellas más bien algo que se refiere al aspecto ~~–siniestro~~” de Saturno, aspecto que ciertamente no le pertenece en cuanto dios de la ~~–edad de oro~~”, sino, al contrario, en cuanto es actualmente el dios caído de un periodo acabado”.<sup>111</sup>

El espacio bañado por la influencia del Carnaval afecta a los personajes de una manera bastante singular. Por un lado a don Zana, el cual ya es la expresión de los valores contrarios, recibe un impulso extra a su estado de negatividad materializada por medio del tropel de las máscaras (las cuales si uno lee con cuidado no se tratan de personas, sino de la forma antropomórfica adquirida de cada una de ellas al estar con la marioneta). Éstas son una extensión de la propia personalidad a quien preceden, pero el tamaño de esta comitiva nos hace pensar en un gran monstruo dispuesto a devorar al héroe.

Ahora bien, Alfanhúí no se salva de las influencias del Carnaval; éstas le afectan de un modo bastante particular porque, por un lado, lo tenemos a él como representante de las fuerzas uránicas y contrarias a la terrenalidad presente a don Zana, pero por otro lado podemos ver en sus actos, la destrucción de la marioneta, la idea de la inversión. Estamos hablando pues de la unión de los dos principios contrarios en el niño. Esto ya nos lo deja ver la obra cuando nos dice: ~~–Un rostro blanco y fino se destacaba en la oscuridad; alumbrada media cara por la luna, la otra media en sombra~~”. (*Alfanhúí*, 112) Pues bien, la

---

<sup>111</sup> Guénon, *Op. cit.*, p. 188.

facultad de tener dentro de sí dos principios en sentidos opuestos le da la victoria al niño, porque no se trata de un encuentro de iguales, es decir ambos con las mismas facultades expresadas por la idea de la inversión presente en el Carnaval, ni tampoco termina siendo simplemente una lucha entre el bien y el mal, sino entre un ser que por unos breves momentos tiene dentro de sí la idea de la perfección contra un ser imperfecto.

Alfanhuí termina destruyendo a la marioneta y todo lo que ella representa, con lo cual cumple uno de los principios de la alquimia, que es traer el equilibrio por medio de una destrucción, algo que ninguno de los habitantes de Madrid hará. Es en el momento del choque de los contrarios cuando el protagonista asimila la esencia de la *iosis* representada por don Zana. Esto sin duda trae como consecuencia la degradación del niño, es decir pierde por un espacio de tiempo la facultad de tener una conexión con las fuerzas celestes porque ya no ve con sus propios ojos por estar manchados por el color corintio (rojo oscuro cercano al violáceo), lo cual llevan dentro de sí la idea de haber desvelado algo importante, debido al simbolismo de la ceguera, porque los dioses usualmente quitan la vista a quienes desvelan un secreto importante.<sup>112</sup>

Los espacios después del enfrentamiento con la marioneta comienzan a herir a Alfanhuí. Esto se debe a varios factores, por ejemplo existe un cambio en su condición existencial, es decir el sufrimiento por el que pasa es similar al ocurrido durante el martirio de los metales, lo cual nos lleva nuevamente a la idea de la iniciación por medio del dolor; por otro lado, está presente la idea de la expulsión de la ciudad, es decir el espacio no tolera la presencia del niño después de haber obtenido un grado más en el conocimiento alquímico.

Curiosamente durante la ceguera del protagonista se nos permite ver a Madrid por medio de la mancha de color corintio, lo cual nos lleva a pensar en dos posibilidades para las visiones mostradas durante ese capítulo. La primera consiste en ser una exteriorización de las angustias internas del personaje causadas por el enfrentamiento ante la idea no aceptada de la muerte; la segunda, en ver la verdadera forma de la ciudad, la cual permanecía oculta por una falta del saber. Éste es adquirido posteriormente cuando se termina con la marioneta y se mancha los ojos de color corintio, lo cual funcionaría como una suerte de lentes capaces de revelar aún más el verdadero ser de las cosas.

---

<sup>112</sup> Chevalier (dir.), *Op. cit.*, p. 280.

El final de la segunda parte de *Alfanhuí* no indica el término de la fase *iosis*; aún falta recuperarse de ella, es decir falta restablecer la capacidad de tener contactos con lo divino. Por tanto el chico va a la montaña, lugar cargado con las ideas de la cercanía con lo celeste, eje del mundo y lugar de regeneración. Sin embargo, el protagonista se pierde debido a que se va por el camino umbroso del norte, y la obra nos advierte: –Por el norte encorvan al cierzo sus grupas oscuras y desconocidas. Allí se pierden los hombres por las lomas sin árboles, porque no reconocen a los montes por la espalda. Allí la sierra no se corta de golpe, se extiende ondulante en oscuros perdederos”. (*Alfanhuí*, 120)

Alfanhuí no se recupera hasta que pasa una temporada en la caseta de la cima de la montaña. Adicionalmente en ese lugar habla con una niña llamada Urraca, y anteriormente, es decir al inicio de –Donde Alfanhuí se repone y sigue su camino” (III-II) habíamos encontrado una mención de las aves del mismo nombre que la niña. Estos pájaros:

Reconocen a los hombres y saben mucho de Geografía. Saben cuando pasa en los pueblos y en los caminos. Dicen los nombres de los muertos y los recuerdan sin pena. Unas a otras se narran las historias de los muertos. Camino del camposanto los ven pasar y se quedan sobre una piedra, narrándose cuanto vieron. Viven los hombres y envejecen; las urracas hablan y miran. Las urracas sin pena no creen en la esperanza; ellas narran tan solo repiten el nombre de los muertos. Los muertos van a lo largo del camino de la montaña. Van como nublados sin lluvia, a trasponer oscuras cimas. En la voz de las pájaras sus nombres quedan. (*Alfanhuí*, 119)

Estas aves, normalmente asociadas al mal agüero y a la muerte, cuentan los nombres de los muertos y a través de mentarlos recuerdan las circunstancias relacionadas con sus desventuras. Ahora bien, el narrador identifica a estas almas en pena con los viajeros de la montaña y eso nos lleva a pensar inmediatamente en Alfanhuí, pero por qué razón se le considera a él como parte de los habitantes del inframundo. Esto puede ser debido a su condición iniciática cuando se enfrentó con la marioneta, juntó los contrarios y se hizo partícipe de una condición existencial en transición. Por otro lado, también es interesante pensar en la idea de llevar cargando consigo mismo a la esencia de la muerte, como si se tratase de un pecado en el interior del protagonista y es necesario librarse de eso para proseguir con su camino.

La niña de la caseta de montaña le dice a Alfanhuí que ella guardará sus historias y no se las contará a nadie. Pues bien, esto y la muerte están relacionadas con el hecho de



mentar el nombre, o en este caso la historia, porque se trae la esencia del suceso mismo; entonces, al guardar silencio, la niña se queda para sí misma aquellos relatos, nombres y acontecimientos sucedidos en el pasado; esto nos hace pensar en una suerte de absolución, porque el protagonista ya no carga con esos aspectos relacionados con la muerte. Por eso, durante el encuentro con Urraca es cuando realmente el niño se recupera, asimila la fase *iosis* y es capaz de seguir su camino.

Podemos dar dos posibles lecturas a la condición de Alfanhú cuando es absuelto por Urraca. La primera consiste en pensar que el protagonista carga con la muerte de don Zana y por ende con la esencia propia del asesinato. Si lo vemos de esta manera, la chica de la montaña se queda con el nombre de la marioneta y con su historia. La segunda lectura considera al personaje principal como muerto y enviado a la montaña para revivir. Esta idea nos viene porque para algunos alquimistas el desarrollo del magisterio se considera un conjunto de muertes y resurrecciones del trabajador del arte hermético a la hora de realizar cada una de las fases para obtener la piedra filosofal. Estas dos lecturas son posibles y no se contradicen la una de la otra.

### 3.7. *Rubedo*

La fase roja está dispersa por la tercera sección de *Alfanhú* desde algunas descripciones espaciales, hasta la presencia de algunos personajes, así como algunas actividades realizadas en determinados lugares. Además se nos indica una clara relación entre la fase *rubedo* y la esencia de las cosas, la cual a diferencia de otros colores alquímicos se trata de aprehender por medio de la interiorización.

Hay un lugar relacionado con la fase roja de la alquimia que da inicio a toda la serie de transformaciones y aprendizajes del protagonista. Nos referimos a la aparición del bosque rojo, el cual nos lleva, en un principio, al simbolismo del color debido a su asociación con el fuego y la sangre y especialmente a la idea del calor, pero es su relación con el lugar, el cual significa el principio materno y femenino, que termina de darle un significado más profundo relacionado con la fase *rubedo*.

Sólo hace falta pensar un poco para darnos cuenta de las implicaciones de la llegada del protagonista a ese sitio, el cual está cargado por todos lados de un sentido iniciático, debido a la presencia de la cabaña en medio de la espesura de los árboles y el encuentro en el interior bosque, el cual nos recuerda a los antiguos rituales y practicas mágicas relacionadas con la naturaleza realizadas antes de la llegada del cristianismo por los antiguos pueblos irlandeses y algunos otros lugares que hoy en día conforman a Europa. En esta clase de ritos antiguos se llevaba al iniciado a la parte más profunda del lugar y se le hacía partícipe por medio de bailes, encuentros orgiásticos o la revelación de cierta información sólo compartida por los partidarios de esa congregación. Incluso el propio Heraclio, quien es un gigante con un solo ojo, nos recuerda a la figura de Polifemo y éste no se encuentra muy lejos de la maga descrita por Propp, quien es la guardiana del reino lejano y se encuentra en el bosque, umbral del otro mundo.<sup>113</sup>

Es poca la información relacionada con la fase *rubedo* y los lugares, pero no son los únicos elementos existentes con algún significado derivado del simbolismo del color rojo. Nos encontramos también con algunos personajes, los cuales no dejan de tener alguna relación directa con el desarrollo de un nuevo periodo alquímico. Pues bien, el primero de ellos es el habitante del bosque rojo llamado Heraclio. De él nos interesa especialmente su nombre debido a la relación cercana entre su apelativo y el del filósofo griego Heráclito de Efeso quien pensaba que la creación del mundo parte del principio filosófico del fuego, el cual se puede entender si reflexionamos acerca de sus cualidades como agente creador y destructor al mismo tiempo. Con base en esta dualidad, el ser humano puede comprender la génesis del mundo, en ella no intervienen dioses ni hombres sino el principio ígneo por sí mismo.<sup>114</sup>

Identificamos una cierta afinidad entre las ideas de Heráclito de Efeso y la alquimia, porque el fuego del magisterio cuenta, entre sus componentes, con el significado de la creación por medio de la dualidad; sin embargo es más rico el simbolismo alquímico porque transfiere toda la carga significativa de las llamas directamente a la piedra, es decir no solo tenemos en la fase roja un *pneuma* cristalizado de alta calidad, sino que también

---

<sup>113</sup> Propp, *Op. Cit.*, pp. 86-88.

<sup>114</sup> Vid., Sebastián Aguilera Quiroz, “Dios, logos y fuego en Heráclito”, *Revista Anual de Estudios Griegos Bizantinos y Neohelénicos*, 2014, número 33. pp. 11- 27.

existe dentro de sí un ordenamiento de sus principios constitutivos: estamos hablando de los contrarios y del equilibrio obtenido mediante la colisión de ambos.

La presencia del fuego está invariablemente acompañada del calor. Esto sin duda está representado por algunas de las actividades de la abuela de *Alfanhuí* quien:

Incubaba pollos en su regazo. Le solía venir una fiebre que le duraba veintiún días. Se sentaba en la mecedora y cubría los huevos con sus manos. De vez en cuando les daba vuelta y no se movía de la mecedora, ni el día ni la noche, hasta que los empollaba y salían. Entonces se le acababa la fiebre y le entraba un frío terrible y se metía en la cama. Poco a poco el frío se le iba pasando y volvía a levantarse otra vez y se sentaba al brasero. Aquella fiebre le entraba diez veces al año. (*Alfanhuí*, 130)

Encontramos un par de símbolos, los cuales dan forma al significado de la abuela en el contexto alquímico. En primer lugar, tenemos la presencia de los huevos; indican la potencia, es decir lo que puede llegar a ser algo, pero esto no indica vacuidad porque en su interior se halla el germen de la vida; por otro lado, encontramos la presencia del calor el cual: –es una potencia cósmica que según el *Rig Veda* permite al Uno nacer del caos primordial. La incubación del –huevo del mundo” se ha comparado al del huevo de gallina, en cuyo seno nace también la vida, dice *El tratado de la flor de oro*, por el poder del calor”.<sup>115</sup> Esto en lenguaje de la alquimia nos hace pensar en la presencia del *atanor*, lugar físico donde se desarrollan las transformaciones herméticas.

Comencemos por describir la presencia del *atanor*; este objeto hace alusión al horno alquímico amurallado y en su interior se pone el frasco con la materia preparada y un fuego constante. Como símbolo se trata de una matriz, por tanto nuevamente encontramos la idea de un regreso al origen. Esto sin duda es una analogía perfecta a lo sucedido en el interior de la tierra, considerada como *madre* porque gesta en su interior los metales y minerales hasta perfeccionarlos. En el caso de *Alfanhuí* esto lo podemos notar en la abuela y el protagonista porque entre ellos hay una relación unidireccional donde el calor de ella es simbólicamente pasado al niño, por esto podemos establecer una analogía entre el protagonista y los huevos empollados durante las fiebres. De esta relación nos atrevemos a afirmar que el protagonista (al igual que su maestro en la tucua del árbol descrita en –De

---

<sup>115</sup> Chevalier (dir.), *Op. cit.*, pp. 236-237.

cómo Alfanhuí llegó a encender el fuego y la larga historia que el maetsro contó” [I-V]) es asimilado a la idea del huevo en el interior del horno.

Para algunos alquimistas el término *atanor* venía de ~~α~~ *thanatos*” literalmente *–sin muerte*”, lo cual algunos asociaron con la idea de inmortalidad. Se nombraba así al horno debido a que las llamas debían permanecer encendidas desde el principio de la obra alquímica hasta el final de ésta; por tanto, el fuego nunca debía apagarse o morir.<sup>116</sup> Pues bien esta idea aparece esbozada en *Alfanhuí* cuando nos enteramos de la condición de la abuela; ella nunca muere y el espacio de su casa nos lo reitera al mostrarnos una parra de moscatel fuera de su casa, lo cual es una asimilación a su condición perenne desde un punto de vista simbólico.

No sólo existe una idea del horno alquímico expresado a través de las acciones de la abuela, también podemos encontrar una idea similar en el brasero el cual está íntimamente relacionado con ella debido a las descripciones ofrecidas en *–Del fuego, las historias y las arcas de la abuela y de cómo Alfanhuí quería unas botas*” (III-VIII):

El fuego de la abuela era el brasero. Salía a encenderlo muy de mañana al descansillo de la escalera y se estaba un rato atizándolo con una palmeta de junco. Luego lo cubría con ceniza del día anterior que había puesto en el borde mientras se encendía el picón nuevo. Así echaba la abuela un día sobre otro y los tenía todos enhebrados en un hilo de ceniza. (*Alfanhuí*, 145)

El brasero está íntimamente ligado a la idea del horno debido a la obvia presencia de un calor interno, y a su vez está relacionado con la abuela debido a que recuerda algunos de sus atributos caloríficos. Pues bien, nos interesa la ceniza la cual nos indica la producción del fuego a través de lo gastado. Esto en cierta medida nos recuerda el paso de los días, por medio de la idea del amanecer y el anochecer, porque la luz de la mañana se va desgastado hasta dar paso a la noche. La abuela desde un punto de vista cósmico produce una nueva mañana a partir de los rescoldos de la jornada anterior, es decir nuevamente aparece la idea de necesitar una muerte para producir algo nuevo. En cierta medida, estas imágenes de la creación y manipulación del material dentro del brasero nos recuerdan a una forma en que el mundo se engendra por medio de la idea de lo ígneo, tal y como lo proponía Heráclito de

---

<sup>116</sup> Poisson, *Op. cit.*, p. 83.

Efeso. Esto nos hace pensar en la abuela como un personaje con características divinas y será ella quien a través de sus facultades hasta ahora descritas promueva un cambio en la materia filosfal.

Ahora bien, la ceniza también posee el significado simbólico de la transformación en un sentido de renacimiento similar al ocurrido a la muerte y resurrección del ave fénix, el cual a todas luces está relacionado directamente con la idea del fuego debido a que comparte un significado similar. Esto nos hace pensar en el paso de las fases alquímicas porque para los estudiosos y practicantes de este arte todo lo relacionado con lo ígneo tiene dentro de sí la idea de la maduración por medio de un cambio gradual el cual podemos asimilar al crecimiento de un ser vivo.

Pasemos ahora a otro aspecto del horno y veamos qué sucede con el material trabajado por el calor, es decir al material madurado en su interior el cual *Alfanhuí* nos presenta en forma de huevos. Estos tienen el simbolismo de la potencia; son cuidados por la abuela durante veintiún días (símbolo de la madurez) y los entrega a los niños cuando han abierto:

La abuela se acordaba del huevo de cada cual y no se equivocaba nunca. Los niños se quedaban en el dintel y la abuela empezaba a entregar los pájaros: —Aquí tienes tus tórtolas”; —el tuyo era de cuclillo”; —~~el~~tuyo de tordo”; —~~el~~tuyo de vencejo”; —~~el~~tuyo de pardal”; —~~el~~tuyo han salido culebras”, y el niño ponía las manos y se llevaba cinco culebritas negras. Porque ¡ay del que no estuviera conforme con lo que salía!, había que llevarse lo que fuera. No había cosa que indignara tanto a la abuela como los caprichos:

—¿Te da asco cogerlas?, pues te aguantas, que yo las he tenido veintiún días dándoles de mi calor. Y seguía: —~~el~~s tuyos de zorzal”; —~~el~~ tuyo de jilguero”; —~~el~~ el tuyo lagartos”. Pronto se formaba allí con lo que había recibido cada cual, como una bolsa para intercambio. Y si uno quería alondra y no le había salido, buscaba a uno que la tuviera y le proponía el cambio. (*Alfanhuí*, 131)

Empollar huevos y entregarlos a sus respectivos dueños es una forma de expresar el grado de madurez adquirido por el nuevo portador del contenido de estos. Los niños pierden su condición de ser infantes y alcanzan una nueva etapa de desarrollo. Sin duda lo más llamativo de este proceso es el intercambio del producto recibido por la abuela, el cual contiene la esencia en forma de otredad de cada uno de sus poseedores. Esta acción

simplemente recuerda al perfeccionamiento individual y por ello no es rara la búsqueda de un ave, lagartija o víbora más acorde al agrado de cada quien y con su personalidad.

Pues bien, la idea del huevo y todo lo relacionado con él lo podemos asimilar a Alfanhuí; él se convierte en uno. Para comprenderlo veamos el significado de este signo para los alquimistas con mayor detalle:



Figura 8. Los elementos en el huevo

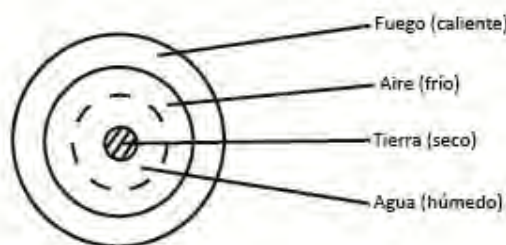


Figura 9. Los elementos en el cosmos<sup>117</sup>

El huevo en alquimia representa los cinco principios filosóficos griegos de la materia, inclusive podemos ver la separación entre algunos de ellos por medio de la presencia del aire. Pues bien, de acuerdo a la teoría barajada por la alquimia el cosmos tiene en común con este símbolo el ordenamiento de los elementos griegos: se trata de un *imago mundi*, pero su significación va más allá de esta idea porque podemos hallar un sentido de potencia, es decir existen en su interior todos los materiales necesarios para la generación de vida debido a la presencia de la materia primigenia y una esencia primordial, la cual dará forma a todas las cosas. Si seguimos las analogías con lo sucedido con la gallina y sus crías, entonces no es difícil comprender la razón de su posterior calentamiento para que el polluelo pueda nacer.

Pues bien, el simbolismo del que hemos hablado se trata, en primer lugar, del huevo filosofal, pero a su vez este signo es utilizado, de otra manera, para describir la maduración iniciática de Alfanhuí, es decir, él mismo se convierte en el material a madurar cuando se

<sup>117</sup> H. J. Sheppard, "Egg symbolism in Alchemy" en *Ambix*, agosto, 1958, volumen 6, número 3, p. 146. Ambas figuras, 8 y 9, han sido extraídas de esta fuente.

queda en casa de su abuela y duerme en su lecho (Véase en esta acción una idea clara de incesto, tal y como lo describen los tratados alquímicos cuando se exponen a los dos seres de naturalezas contrarias [masculino-femenino] en una misma cama. Esto lo podemos comprender si pensamos en que la madre ha sido sustituida por la abuela, por tanto, se trata de la idea de un regreso al origen).

Por otro lado, debemos pensar en la condición calorífica de la abuela como necesaria para producir una transformación más en el protagonista. Sin duda, esto en el lenguaje de la alquimia nos lleva a la idea del calor dentro del horno o *atanor* el cual por medio del fuego transforma la materia dentro del frasco y así ésta va adquiriendo poco a poco la perfección del color rojo.

Generalmente la fase *rubedo* es descrita simbólicamente en los tratados alquímicos con un rey asociado con rojo dentro del huevo filosofal. El color por tal personaje es sin lugar a dudas un signo de la totalidad debido a la asociación con la perfección. El tratado de *Splendor Solis* nos muestra este pensamiento por medio de la siguiente imagen:



Figura 10. Detalle de la fase *rubedo* en *Splendor Solis*<sup>118</sup>

<sup>118</sup> David A. Catz, “Chymist”, <http://www.chymist.com/Splendor%20solis.pdf>, (consultada el 10 de mayo de 2017).

Sin embargo, nosotros pensamos que si bien la tercera parte de la novela de Sánchez Ferlosio hace alusión a la *rubedo*, creemos que no se detiene ahí. Existe una sección narrativa en la cual se hace un énfasis especial en el simbolismo de lo verde, asociado al reconocimiento de la esencia de las cosas a través de las plantas. Esta fase poco común la incluimos como conclusión lógica de haber adquirido la perfección del rojo.

### 3.8. *Viriditas*

Al salir de Moraleja, Alfanhú se dirige a la herboristería de Palencia donde entra a trabajar. Allí comienza a tener un acercamiento íntimo con las hierbas a través de un aprendizaje para desvelar un conocimiento más profundo de la naturaleza, el cual se muestra ante el protagonista por medio de una relación entre las plantas, el color verde y la insistencia de conocer la esencia de las cosas a través de la mirada. A partir de estos planteamientos consideramos la existencia de una fase alquímica llamada *viriditas*, la última en aparecer en *Alfanhú*.

Podemos comprender el significado de las hierbas presentes en los capítulos “De la ciudad de Palencia y la herboristería de don Diego Marcos” (III-XI) y “De la nueva y última sabiduría que por los ojos se le entraba a Alfanhú” (III-XII) por medio del simbolismo del color verde, el cual es compartido por la fase *viriditas*, pues significa, en un primer momento, la fertilidad y la vida, el crecimiento primaveral, pero en la novela de Sánchez Ferlosio se reviste además del sentido de esperanza con la posibilidad de una reunión con lo divino. *Alfanhú* presenta la idea de que no hace falta esperar porque uno es capaz, si pasa por todo el sendero del magisterio con éxito, de lograr por fin una asimilación con la naturaleza. Los tratados medievales describían esto como hacerse uno con Dios o al menos ser partícipe de algunas de sus facultades, lo cual obviamente uniría al individuo con lo divino.

Ahora bien, las hierbas generalmente adquieren su significado a partir de los fines terapéuticos con los que se utilizan o del tipo de planta en particular al que se refiera, pero esta idea no es desarrollada en la novela, más bien se han utilizado una obsesión del análisis



y asimilación de las propiedades de las plantas, lo cual nos lleva a pensar en el desarrollo del planteamiento de la esencia y su asimilación en el protagonista.

La esencia de las cosas se ha ido desarrollando a lo largo de toda la obra por medio de la codificación de los colores, los nombres, la palabra creadora y las fases alquímicas. Pues bien, durante el desarrollo de la fase verde nos encontramos con un estado el cual no había aparecido anteriormente y con ello nos referimos a la postura adoptada por *Alfanhuí* para adquirirlo:

Con las hierbas se hizo *Alfanhuí* callado y solitario. Se le puso en los ojos un mirar ausente y vegetal, como si una hoja diminuta y extraña estuviera mil veces dibujada a lo ancho y hacía lo hondo de su pupila. *Alfanhuí* había puesto en sus ojos, delante de su memoria, un algo verde y vegetal que le escondía de los hombres, tanto que cuantos le miraban, le creían mudo y olvidado. (*Alfanhuí*, 158)

Este estado silencioso (símbolo de la apertura de la revelación) y apartado nos recuerda a las prácticas realizadas por algunos sabios filósofos o chamanes de oriente, que se alejan del mundanal ruido y van a buscar la iluminación o algún saber oculto en el fondo de una cueva o en lo alto de alguna montaña. Esta idea es compartida por *Alfanhuí* porque el protagonista ignora los sucesos ocurridos en el plano de las apariencias para concentrarse en los secretos ocultos en las plantas, las cuales guardan un conocimiento acerca de la esencia de las cosas, es decir él mismo se va del plano material al ideal, por medio de un estado parecido al trance:

Así fue descubriendo *Alfanhuí* los cuatro modos principales con que los verdes revelan su naturaleza: el del agua, el de los secos, el de la sombra y la luz, el de la luna y el sol. Y así toda sutileza conocía, porque había verdes que parecían iguales y, sin embargo, el agua, al mojarlos sacaba de ellos un brillo oculto y los rebelaba diferentes. Y estos eran los llamados “*verdes de lluvia*”, porque sólo bajo la lluvia se daban a conocer y estaban para guardar en sus gamas el recuerdo de cuanto en los días de lluvia había ocurrido y en lo demás del tiempo se estaban ocultos y nada decían. Porque las mismas cosas tienen, en distintos modos de acontecer y lo que ocurrió bajo la lluvia, sólo bajo la lluvia puede ser contado y recordado. (*Alfanhuí*, 159)

Los verdes revelan sus matices por medio de una manipulación especial basada en un principio de pares opuestos. Esto nos hace pensar en la estructura interna de la naturaleza

debido a que si el mundo se creó a partir de pares, entonces no es para nada descabellado utilizarlos para desentrañar la esencia oculta en los colores de las cosas, como si aún existieran resabios de la dualidad creadora dentro del objeto mismo. Esto nos lleva a plantearnos la inherencia del dualismo en los objetos a analizar, como si se tratase de una paráfrasis de la teoría de Empédocles de los cuatro elementos los cuales existen todos en mayor o menor cantidad en un objeto determinado.

Más allá del análisis a partir del dualismo existente en los objetos se nos plantea el conocimiento de la naturaleza por medio de unas circunstancias especiales, es decir si queremos conocer el verde de las lluvias tendremos que utilizar agua, lo mismo con la sombra, la luna, el sol. Esta idea, en realidad, se encuentra a lo largo de todo el libro, pero adquiere gran importancia en “De un viento que entró una noche en el cuarto de Alfanhú y las visiones que éste tuvo” (I-VII) cuando entra el aire en el cuarto de Alfanhú y la luz del fuego de su lámpara hace que regresen los colores de los animales y plantas disecados, así como los lugares en que existían. A partir de este planteamiento la novela de Sánchez Ferlosio nos recuerda la importancia de la memoria la cual cumple uno de los planteamientos alquímicos: “Naturaleza se regocija en su Naturaleza y Naturaleza contiene Naturaleza y Naturaleza sabe mejorar Naturaleza”<sup>119</sup>, es decir los secretos de la esencia se ocultan en un lugar el cual es la llave de sí mismo.

La memoria de los colores guarda dentro de sí la historia de la creación; esto lo sabemos debido a la presencia de las fases alquímicas, las cuales son una repetición de los acontecimientos desarrollados por Dios al inicio de los tiempos; por otro lado, los distintos matices poseen un contenido histórico, ajeno a los registros de los hombres quienes cuentan sus propios acontecimientos. A diferencia del ser humano la naturaleza cuenta, como si se tratase de un libro el cual Alfanhú lee detenidamente, las posibles identidades de la esencia a través de sus distintas gamas del verde.

Ahora bien, todas las acciones realizadas por Alfanhú durante la fase verde son hechas por sí mismo, sin la intervención de ningún maestro, lo cual indica un perfeccionamiento visual porque sólo al final de la obra él es capaz de ver los distintos matices de los colores, es decir le explota la mirada al tener una gama de posibilidades de

---

<sup>119</sup> Poisson, *Op. cit.*, p. 66.

una sola vez; esto lo diferencia del grueso de la gente común que se conforma con solo una tonalidad por objeto y eso sin pasar por el símbolo y su relación con la esencia.

Finalmente, *Alfanhuí* presentan una forma de expresar la unión entre el pensamiento alquímico a través de las distintas fases, colores y manipulaciones de la materia, tan comunes en la disciplina hermética y algunas prácticas religiosas basadas en un acercamiento contemplativo de la divinidad. El resultado de tal fusión es claramente el nacimiento de la obra de Ferlosio la cual aboga por un acercamiento total a lo divino no de una forma pasiva, sino gradual y en este mundo material.

### 3.9. El encuentro con lo divino

Cuando Alfanhuí completa su conocimiento de los distintos matices de los verdes en las hierbas cambia su mirada vegetal por otra en la que le aflora la memoria de los acontecimientos desarrollados a lo largo de toda la obra; en ese momento decide partir de la herboristería de Palencia y regresar a Castilla con lo cual cierra un ciclo porque la obra termina en el lugar donde inició, tal y como lo expresa el esquema básico del viaje del héroe que al terminar su jornada regresa al punto de partida.

Castilla, el último lugar que visita el protagonista, tiene la siguiente descripción:

Por la carretera hacia el norte, se acababan los páramos y las tierras se hacían doradas y ondulantes. Vio Alfanhuí una tierra luminosa de rastrojos y rastrojos sin árboles, al sol, y un cielo limpio y azul. Vio el frente de un negro encinar a la mitad de un llano amarillo, extendido como un ejército ordenado para la batalla. Vio las ruinas de un convento con su espadaña de blanca piedra, sin campanas, en cuyos arcos locos y abandonados se posaban las torcaces. Vio un pueblo antiguo y enjabelgado que tenía un castillo de piedra dorada y terrosa, en las afueras. Entre las grietas nacían ásperos matorrales verdinegros. El castillo estaba en un alto y dominaba el río y la llanura. Había un terraplén de tierra clara que se cortaba desde el pie del castillo a la ribera. En la ribera había chopos altísimos que sobrepasaban la altura del terraplén. El río formaba islas y arenales y río arriba se alzaban a ver las montañas. Por el cielo del río volaban, muy altos, gavilanes de la torre. (*Alfanhuí*, 161)

El último lugar visitado por Alfanhú está bañado por las influencias del color amarillo y su relación con el dorado; esto indudablemente lo liga con algunos significados de divinidad e inmortalidad. La tierra, concentrada en un solo punto localizado en medio de la rivera, está rodeada por una serie de simbolismos y terminan añadiendo una significación importante para la comprensión de los sucesos acontecidos ahí; es así como nos encontramos con las ruinas las cuales significan –destrucciones, vida muerta. Son ideas, lazos, virtudes que ya no poseen calor vital, pero que todavía existen”.<sup>120</sup> La idea de lo abandonado como en –Del novísimo hallazgo de la casa abandonada” (II-VII) y las ruinas nos lleva a pensar que los sitios dejan de estar desolados por la presencia de Alfanhú quien tiene asuntos por resolver en determinados lugares, como si lo estuvieran esperando. Además también existe la conexión con el pasado por medio de un sitio donde se realizaban prácticas exclusivamente encaminadas a tener una vida con Dios; nos referimos a la presencia del convento, íntimamente relacionada con la última actividad realizada por el protagonista.

Además de las ruinas del convento también hallamos un castillo dorado ubicado en sitio alto, el cual significa –el puente hacia el otro mundo”,<sup>121</sup> además participa del significado de la verticalidad y su obvia relación con lo ascensional. No se trata solamente de un umbral por el cual uno puede pasar para hallarse en –otro” sitio porque también alude a que las fuerzas celestes puedan pasar a través de él y hacerse presentes en el plano de la materialidad, aunque es más fuerte el sentido de pasar para llegar a un nivel superior.

Finalmente, nos encontramos con la presencia de un río el cual significa en este contexto la renovación hasta llegar a un estado de plena perfección. Nos interesa de este lugar la presencia de los pequeños aluviones de arena, los cuales forman pequeñas islas (una alusión más a un regreso al origen por la presencia de agua que rodea totalmente el sitio). Ahí ocurre el vuelo de las aves en forma de rueda (símbolo de las conexiones entre el cielo y la tierra), la caída de la lluvia y la aparición del arcoíris. Todos estos elementos relacionados con las fuerzas celestes transforman ese sitio en un centro, lugar donde se manifiesta lo sagrado e incluso en *axis mundi*, debido la conexión entre los niveles del cosmos.

---

<sup>120</sup> Cirlot, *Op. cit.*, p. 394.

<sup>121</sup> *Ibidem.*, p. 121.

La conexión existente en el pequeño aluvión de arena lleva el nombre del protagonista a través del canto de los alcaravanes hacia una posición superior lo cual implícitamente eleva la esencia traída por el nombre hacia el cielo y crea un pasaje entre Alfanhuí y el cosmos. Ante esta circunstancia las fuerzas superiores responden a través del cese de la lluvia y la aparición del arcoíris el cual en la Biblia (Génesis 8: 12-15 La Vulgata latina) es descrito como signo de la alianza cuando cesa el diluvio universal:

Y dijo Dios: Ésta es la señal de la alianza que establezco por generaciones perpetuas o para siempre entre mí y vosotros, y con todo animal viviente que mora con vosotros. Pondré mi arco que coloqué en las nubes, y será señal de la alianza entre mí y la tierra. Y cuando yo cubriere el cielo de nubes aparecerá mi arco en ellas. Y me acordaré de mi alianza con vosotros y con toda alma viviente.

Lo ocurrido durante la alianza entre Alfanhuí y las fuerzas superiores es una forma de expresar la fabricación total y perfecta de la piedra filosofal debido a que se está recordando la relación entre la materia trabajada por el alquimista y el trabajador del arte hermético. Ambos funcionan como un espejo porque el perfeccionamiento de uno en el plano material tiene como consecuencia el alcanzar un grado superior en el plano espiritual, el cual es expresado de la siguiente manera: «la meta última de la Alquimia es, desde luego, lo último, donde el hombre trasciende las limitaciones de su carácter mortal para «adentrarse en la inmortalidad» y, haciéndose uno con Dios, llega a ser Dios».<sup>122</sup>

A partir de la deificación de Alfanhuí y de todo el viaje ocurrido hasta ahora podemos plantear algunas observaciones.

El viaje con la finalidad de obtener la sabiduría, entendida como la facultad para obrar sobre la naturaleza, los distintos grados de iniciación, así como las distintas muertes, es decir la del maestro de Guadalajara y la de don Zana nos van reafirmando lo que podemos encontrar en el último capítulo de *Alfanhuí*, el cual funciona como la cereza en el pastel y concluye la obra de Sánchez Ferlosio. Inclusive es tal la intención de hacer notar que el protagonista ha cambiado de condición existencial que es la misma naturaleza por sí misma quien nos hace saber esto, no se trata simplemente de objetos espaciales que aparecen por casualidad: son una reafirmación de la identidad de Alfanhuí y forman un pasaje de comunicaciones entre los niveles celeste y terrenal.

---

<sup>122</sup> Klossowski de Rola, *Op. cit.* p. 47.

Si habíamos planteado anteriormente que el hombre puede por medio del nombre atrapar la esencia, entonces ¿qué sucede cuando los pájaros se llevan la palabra *Alfanhuí* hacia el cielo? O mejor dicho, cuando lo divino mienta en nombre del iniciado a través de las aves en medio de la rivera donde se cruzan todos los niveles del cosmos. En este caso, la novela cierra con el más sutil de los finales porque es en ese mismo instante cuando se forja y nace el iniciado para ser reconocido por la naturaleza e incluso influir en su esencia, es decir, se hace más fácil la revelación visual de lo oculto en la materia.

Pues bien, llegamos al final de uno de los temas tratados por *Alfanhuí*: la búsqueda de las esencias incrustadas en los símbolos y especialmente en los colores de las fases alquímicas que forman la estructura de la obra. Es al final de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* que el protagonista alcanza la perfección y se convierte en maestro, quien deja de interesarse por la materialidad del mundo porque se ha acercado a un estado superior en el cual el dinero y la fama pierden sentido. Es cierto, entonces, que los sabios hacen cosas que para los desconocedores parecen no tener sentido.

## CONCLUSIONES

Habíamos planteado, al inicio de esta investigación, que los colores de las fases alquímicas funcionan como símbolos relacionados con la estructura de la novela *Industrias y andanzas de Alfanhuí* y que se proyectaban en los espacios y personajes de dicha obra. Llegados a este punto podemos afirmar que tal hipótesis es plausible y fue comprobada a lo largo de nuestro escrito por medio de un análisis basado en las isotopías propuestas por A. J. Greimas.

Ahora bien, sí existe una lectura alquímica en *Alfanhuí*, debemos destacar que esto se debe a considerar a la alquimia como la mejor manera de representar, a través de una obra literaria, lo fragmentario como resultado de guerra, es decir, se presenta un mundo caótico a partir de una mezcla entre elementos religiosos derivados, por ejemplo, del judaísmo, el cristianismo, así como planteamientos filosóficos y antropológicos muy antiguos.

La obra de Sánchez Ferlosio es el punto en el que converge lo religioso, formado por retazos de distintas doctrinas. Pero encuentra su punto medular cuando se refiere a lo divino, que muchos alquimistas, especialmente los de la Edad Media, identificaban con Dios, pero ese no es el núcleo principal de *Alfanhuí*, puesto que lo divino se encuentra en todas partes y es deber del protagonista verlo para atraparlo. EL de esta actividad es establecer un contacto con el mundo celeste, entendido como una regresión donde todo estaba unido a uno sólo. Esto puede entenderse como un regreso al estado embrionario, al orden establecido antes de la creación, a la unión completa e indiferenciada de todo.

También debemos prestar atención al viaje del héroe incluido en las iniciaciones a lo largo del camino del protagonista de las *Industrias...* Pareciera en un primer momento un sin sentido total el hecho de tomarse tantas molestias para escribir sobre un personaje que alcanza un estado similar al de los dioses y en cierto sentido iluminado para simplemente cerrar la novela cuando eso sucede. La obra no nos dice más sobre lo que hizo Alfanhuí, pero nosotros podemos suponer a partir de un planteamiento antropológico el cual dice que uno no adquiere conocimientos para uno mismo, sino para la sociedad. Si el héroe camina un largo viaje, esto lo hace con el fin de adquirir sabiduría o bienes para entregarlos a otros.

En el caso de *Alfanhuí* esta función parece ser el mantener vivo el mito de la alquimia íntimamente relacionado con la cosmogonía y la iniciación para transmitirlo a los nuevos iniciados porque quien conoce el mito descubre la estructura del mundo y a través de ello es capaz de manipularlo en beneficio de los demás.

Una de las portaciones de nuestra investigación es ir más allá de lo fragmentario que se encuentra en el nivel literal de la narración de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, así como no considerar a la novela desde una mirada infantil ni explicar los sucesos aparecidos durante el transcurso de la narración a través de una imaginación desbordada por la siguiente razón: si pensamos en el protagonista como poseedor de una imaginación fantásica y pueril, y sus viajes e industrias como productos de su descontrolada mente, entonces estaríamos reduciendo el valor semántico de la obra. No estaría ni el viaje del héroe, la alquimia, la mística, las explicaciones religiosas basadas en la Cábala, el simbolismo del mito. Además la caracterización básica de Alfanhuí demuestra que la obra no va encaminada a representar un sinsentido.

Si los distintos capítulos de la obra de Sánchez Ferlosio son connotativamente fragmentarios, es decir expresan belleza por sí solos, pero no tienen relación entre ellos, entonces eso es sinónimo de que su obra no está pulida. Algunos críticos señalan que *Industrias y andanzas de Alfanhuí* no posee coherencia interna; incluso el mismo Sánchez Ferlosio pasó momentos de desazón expresados por sí mismo cuando hablaba de lo mal recibida que fue su novela. Pues bien, aquí se ha mostrado que su obra no debería de considerarse falta de coherencia. Más bien nuestro análisis debería de ser una razón más para generar nuevas investigaciones en esta veta que ofrece mucho para el estudioso de las letras.

Hemos de mencionar también que nuestra investigación no sólo estuvo basada en planteamientos alquímicos. Rescatamos también ideas propuestas por las religiones judeocristianas, pero eso no es más que la punta del *iceberg* sobre los significados incrustados en las *Indutrias*... Esta obra posee muchas alusiones al chamanismo debido a la presencia del viaje al inframundo para obtener conocimiento que sólo puede obtenerse ahí y que en la novela se representa a través del paso de umbrales representados por puertas, ventanas, casas, ciudades o partes de ellas.



También no puede dejarse de lado la tradición medieval europea de la caballería a la hora de encontrar alusiones fuertes en la propia caracterización de Alfanhuí, como el hecho de no tener padre o que sea curiosamente su madre quien lo cuide y posteriormente lo deje a su suerte o la capacidad innata de comenzar a hacer industrias. Esta clase de pensamiento está íntimamente ligada a la iniciación y sus raíces deben buscarse en la caballería medieval y en los antiguos ritos de los pueblos con mentalidad tradicional porque las construcciones de pensamiento religioso a través de los siglos son similares o están directamente basadas en ellos, tal y como lo propone Mircea Eliade y George Frazer.

Se necesita también realizar un estudio profundo sobre las relaciones entre los espacios y obras pictóricas basadas en la técnica propuesta por el impresionismo. Quizá en este sentido, lo ideal sería realizar trabajos efrásticos, y a través de la comparación entre la obra de arte pictórica y *Alfanhuí* podamos explicar con mayor detalle parte de lo fragmentario que oculta aún esta obra que no deja de sorprendernos a través de sus múltiples interpretaciones.

Además, debemos notar algo que dijo Sánchez Ferlosio sobre las *Industrias...* Se trata de una obra codificada. Nosotros a través de esta investigación hemos propuesto como resolver parte de ese enigma a través del análisis de las fases alquímicas, pero no dejaron de desconcertarnos la aparición constante de elementos espaciales relacionados con el cristianismo, el judaísmo y la alquimia. Nuevas interpretaciones de esta obra deberían profundizar más sobre estos temas.

Ahora bien, que Sánchez Ferlosio haya utilizado la alquimia basada en colores en su obra, ya sea como eje estructural de la misma o a través de simbolismos hace un hincapié importantísimo en lo visual: se trata del mundo descrito no por lo material, sino por lo reconocible a través de aquello que no tiene forma, y que nosotros relacionamos con la idea de la esencia y el significado del simbolismo de las fases alquímicas.

Por otro lado, utilizar la alquimia potencia el sentido a la hora de la interpretarla en una obra literaria por el hecho de que una de sus expresiones la encuentra en el símbolo. Éste es por naturaleza una expresión fragmentaria de algo incomunicable debido a su naturaleza esencial. Por tanto utilizar este recurso permite enriquecer y dar una gran cantidad de sentidos que no se detienen en uno solo gracias a la ambigüedad de la obra de arte.

Si pensamos en *Industrias y andanzas de Alfanhú* en su contexto histórico-literario resalta en primer lugar como una obra de difícil clasificación que no sigue completamente a las demás obras de su tiempo. Destaca principalmente por su carácter ecléctico hecho de pedazos de picaresca, viaje del héroe mitológico, simbolismo religioso. Los críticos literarios no acaban por ponerse de acuerdo sobre su clasificación y nosotros coincidimos con ellos en el sentido de proponerla como una obra con tintes fantásticos e inclasificable debido a su naturaleza fragmentaria.

Sin embargo, no queremos decir que no haya nada que la vincule con su tiempo, el periodo de posguerra español. Podemos ligarla a esa época gracias a la expresión de la mirada, expuesta en muchas novelas que trataban el asunto de la guerra a través de obras literarias con narradores que eran testigos de acontecimientos relacionados con un conflicto bélico.

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

**BOBES**, Naves, *Teoría general de la novela: semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, 1885.

**CHEVALIER**, Jean, “Qué es y qué no es un simbolismo” en *Iniciación al simbolismo: 3as jornadas de estudio sobre el pensamiento heterodoxo en San Sebastián*, Barcelona, Obelisco, 1986.

**EZQUERRO**, Milagros, *Manual de análisis textual*, Toulouse, France-Ibérie recherche , 1988.

**ÍÑIGO** Fernández, Luis E., *Breve historia de la alquimia*, Madrid, Nowtilus, 2010.

**PIMENTEL**, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, México, Siglo XXI, UNAM-FFyL, 1998.

**SÁNCHEZ** Ferlosio, Rafael, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Navarra, Salvat, 1971.

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

**ABRAHAM**, Lyndy, *A dictionary of alchemical imagery*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

**AGUILERA** Quiroz, Sebastián, “Dios, logos y fuego en Heráclito”, *Revista Anual de Estudios Griegos Bizantinos y Neohelénicos*, 2014, número 33, pp. 11-27.

**ALCARRÁN** Capistrán, María Teresa, *Poesía y alquimia en Nostalgia de la muerte de Xavier Villaurrutia*, México, UNAM- FFyL, 1992. [Tesis de licenciatura]

**ALTUS**, “Mutus liber” en *El juego áureo*, trad. de José Antonio Torres Almodóvar, Madrid, Siruela, 2003.

**BACON**, Roger, *The mirror of alchemy*, Nueva York, Kessinger Publishing, LLC, 2004, *apud* Lyndy Abraham, *A dictionary of alchemical imagery*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

**BAL**, Mieke, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1990.

**BORGES**, Jorge Luis, *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, 1980.

**BRUGER**, Walter, *Diccionario de filosofía*, trad. de José María Vélez Cantarell, Barcelona, Herder, 1969.

**CAMPBELL** Thompson, Reginald, *On the chemistry of the ancient assyrians*, Londres, Luzac y Co., 1925, *apud* Mircea Eliade, *Cosmología y alquimia babilónicas*, trad. de Isidro Arias Pérez, Barcelona, Paidós, 1993.

**CARROLL**, Lewis, *Alicia anotada*, trad. de Francisco Torres Oliver, Madrid, Akal, 1999.

**CASTILLO** Martos, Manuel, *El espíritu alquímico de Don Quijote*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2005.

**CATZ**, David A., “Chymist”, <http://www.chymist.com/Splendor%20solis.pdf>, (consultada el 10 de mayo de 2017).

**CHARBONNEAU**-Lassay, L., *El bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, trad. de Francesc Gutierrez, Barcelona, Sophia Perennis, 1997, 2 vols.

**CHEVALIER**, Jean (dir.), *Diccionario de símbolos*, trad. de Manuel Silvar y Antonio Rodríguez, Barcelona, Herder, 1985.

**CIRLOT**, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.

**CROSLAND**, Maurice P., *Historical studies in the language of chemistry*, Nueva York, Dover publications, 2004.

*Diccionario Léxico Hispánico*, Vol. 1, México, W. M. Jackson, 1982, *apud* José Ricardo Sánchez Baudoin, *Newton y la alquimia. El papel de la tradición mágico-hermética en el pensamiento newtoniano*, México, UNAM, FFyL-Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2006. [Tesis de maestría].

“El espinazo de la noche”, *Cosmos: un viaje personal*, Carl Sagan, Adrian Malone, Public Broadcasting Service, California, 1980.

**ELIADE**, Mircea, *Cosmología y alquimia babilónicas*, trad. de Isidro Arias Pérez, Barcelona, Paidós, 1993.

-----, *Herreros y alquimistas*, trad. de E.T., Madrid, Alianza, 2001.

-----, *Nacimiento y renacimiento: el significado de la iniciación en la cultura humana*, trad. de Miguel Portillo, Barcelona, Kairós, 2001.

**FOCAULT**, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1971.

**FRANCO** Cisneros, Adrián Gabriel, *El lenguaje de los pájaros: análisis hermético de Industrias y andanzas de Alfanhuí de Rafael Sánchez Ferlosio*, México, UNAM, ENEP-Acatlán, 2001. [Tesis de licenciatura]

**FRAZER**, James George *La rama dorada: magia y religión*, México, Fondo de cultura Económica, 2003.

**GARCÍA** Font, J., *Alquimia, corpus symbolicum*, Madrid, MRA, 2000.

**GREIMAS**, A. J., y Courtes, J., *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Capodónico Carrión, Madrid, Gredos, 1990.

**GUÉNON**, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, trad. de José Luis Tejada y Jeremías Lera, Barcelona, Paidós, 1995.

**GUTIÉRREZ**, Pardina, Eva, *Cuatro caras de Hermes en la narrativa de Flavia Company*, Terragona, Universitat Rovira i Virgili, Departament de Filologies Romàniques, 2006. [Tesis de doctorado].

**GIRADOT**, N. J., "Initiation and meaning in the tale of Snow White and the seven dwarfs", *The Journal of American Folklore*, jul-sep., 1977, volumen 90, número 357, pp. 274-300.

**HOLMYARD**, E. John, *Alchemy*, Nueva York, Dover publications, 1990.

**HOPKINS**, Arthur John, *Alchemy child of Greek philosophy*, Nueva York, Columbia University Press, 1934.

**JUNG**, Carl, Gustav, *Psicología y alquimia*, trad. de Alberto Luis Bixio, Madrid, Trotta, 2005.

-----, *Mysterium coniunctionis: investigación sobre la separación y la unión de los opuestos anímicos en la alquimia*, trad. de la parte 1 de Jacinto Rivera de Rosales, trad. de la parte 2 de Jorge Navarro, con la colaboración de Marie-Louise von Franz, Madrid, Trotta, 2002.

**KLOSSOWSKI** de Rola, Stanislas, *El juego áureo*, trad. de José Antonio Torres Almodóvar, Madrid, Siruela, 2003.

**LENNEP**, Jaques Van, *Arte y alquimia: Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*, trad. de Antonio Pérez, Madrid, Nacional, 1978.

**MERLOS** Estrada, Juan, *Novela y alquimia en Cerca del fuego de José Agustín*, México, UNAM- FFyL, 1993. [Tesis de licenciatura]

**MOORHOUSE**, Alfred Charles, *Historia del alfabeto*, trad. de C. Villegas, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

**MYLUS**, Johan Daniel, –Philosophia reformata” en *El juego áureo*, trad. de José Antonio Torres, Almodóvar, Madrid, Siruela, 2003.

**NEWMAN**, R. y R. Principe, Lawrence, –Alchemy vs Chemistry: The Etymological Origins of a Historiographic Mistake” en *Early Science and Medicine*, 1998, volumen 3, número 1, *apud* Ricardo Sánchez Baudoin, *Newton y la alquimia. El papel de la tradición mágico-hermética en el pensamiento newtoniano*, México, UNAM, FFyL-Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2006. [Tesis de maestría]

**NORA**, Eugenio, *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1958.

**ORTEGA**, José, *Ensayos de la novela española*, Madrid, Porrúa, 1974.

**POISSON**, Albert, *Teorías y símbolos de los alquimistas*, trad. de Luis Silva, Barcelona, MRA, 2004.

**PORTAL**, Frederic, *El simbolismo de los colores: en la Antigüedad, la Edad Media y tiempos modernos*, trad. de Francesc Gutiérrez, Barcelona, Sophia Perenis, 1996.

**PRIESNER**, Claus (Ed.), *Alquimia: enciclopedia de una ciencia hermética*, trad. de Carlota Rubies, Barcelona, Herder, 2001.

**PROPP**, Vladimir, *Raíces históricas del cuento*, trad. de José Martín Arancibia, México, Colofón, 2008.

**READ**, John, *Por la alquimia a la química: procesión de ideas y de personalidades*, trad. de Federico Portillo, Madrid, Aguilar, 1960.

**REAL** Academia Española, *Diccionario de la Real Academia española*, vigésimo tercera edición, Barcelona, Espasa, 2013.

**REICHEN**, Charles Albert, *Geschichte de chimie*, Berlín, Rencontre, 1963 *apud* Albert Poisson, *Teorías y símbolos de los alquimistas*, trad. de Luis Silva, Barcelona, MRA, 2004.

**RICOEUR**, Paul, *Ser, esencia y sustancia en Platón y Aristóteles*, texto anotado por Jean Louis Schegel, México, Siglo XXI, 2013.

**RIPLEY**, George, *Cantinelas*, Roma, Volume Edizioni, 2013, *apud* Carl Gustav Jung, *Psicología y alquimia*, trad. de Alberto Luis Bixio, Madrid, Trotta, 2005.

**ROLFINK**, Werner, *Chimia in artis formam redacta, sex libris comprehensa*, Genevae, s.n., 1671, *apud* Ricardo Sánchez Baudoin, *Newton y la alquimia. El papel de la tradición mágico-hermética en el pensamiento newtoniano*, México, UNAM, FFyL-Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2006, p. 12. [Tesis de maestría]

**SÁNCHEZ Baudoin**, José Ricardo, *Newton y la alquimia. El papel de la tradición mágico-hermética en el pensamiento newtoniano*, México, UNAM, FFyL-Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2006. [Tesis de maestría]

**SÁNCHEZ Ferlosio**, *El geco: cuentos y fragmentos*, Madrid, Destino, 2004.

**SCHOLEM**, Gershom, *Lenguajes y cábala*, trad. de José Luis Barbero Sampedro, Madrid, Siruela, 2006.

**SHEPPARD**, H. J., “Egg symbolism in Alchemy”, *Ambix*, agosto, 1958, volumen 6, número 3, pp. 140-148.

**TAYLOR**, Frank Sherwood, *Los alquimistas: fundadores de la química moderna*, trad. de Ángela y Francisco Giral, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

**VICKERS**, Brian, “The discrepancy between *res* and *verba* in Greek alchemy” en *Alchemy revisited: proceedings of an international congress at the university april 1989*, Nueva York, Leiden, 1990.

**WHITE**, Arthur Edward (Ed.), *The Turba Philosophorum*, Kila, Kessinger Publishing Co., 2007, *apud* Carl Gustav Jung, *Mysterium coniunctionis: investigación sobre la separación y la unión de los opuestos anímicos en la alquimia*, trad. de la parte 1 de Jacinto Rivera de Rosales, trad. de la parte 2 de Jorge Navarro, con la colaboración de Marie-Louise von Franz, Madrid, Trotta, 2002.