

VIRGILIO, VENUS Y SATURNO EN EL EJEMPLO DE “LUXURIA”:
UNA LECTURA ALQUÍMICA DEL *LIBRO DE BUEN AMOR*

Ksenija Fallend
Salzburgo

En el sistema de los pecados capitales o mortales que instaura Juan Ruiz, siguiendo la reformada sistemática del septenario hecha por Gregorio Magno, la lujuria, junto con la envidia, ocupa la posición central del sistema. Su significación es sobre todo la de amor carnal, de la concupiscencia de todo tipo, del deseo erótico y sexual. Y si es lícito decir que el “amor loco de este mundo”, junto con el didactismo relacionado con él, asume la posición axial en el andamiaje conceptual de la obra, por analogía le corresponde al pecado de lujuria una notable relevancia textual, ya que la existencia del “amor loco” es la violación de la norma teológica y moral, definida por este pecado.

La crítica literaria no ha conseguido hasta ahora ofrecernos una explicación satisfactoria ni plausible de la definición y la ejemplificación del pecado de lujuria, tal y como las presenta Juan Ruíz en su célebre libro.¹ El propósito de este artículo es añadir a las corrientes aproximaciones textuales de tipo moral y teológico, mitológico o simbólico, un cuarto aspecto de análisis, que resultará preponderante en mi enfoque y que todavía no ha sido tomado en consideración por los estudiosos de la obra ruiciana: una lectura alquímica. El entrelazamiento de las cuatro perspectivas será el modo de llegar a la coherencia y la lógica del episodio de lujuria.

Mi enfoque incluye a las doce estrofas (de la 257 a la 268)² divididas temáticamente en una introducción general bíblica, más bien bajo el lema paulino *omnia mala ex mulieribus*, donde se mencionan los destinos de los lujuriosos David con Betsabé, y Sansón con Dalila, así como el castigo de las cinco ciudades (entre otras, implícita Sodoma), que incurrieron en el pecado de lujuria, seguida esta introducción por cuatro pequeños episodios o pasos, unidos por la figura de Virgilio, a quien Juan Ruíz enfoca desde varias perspectivas distintas. Virgilio es, primeramente, una gran autoridad en el ámbito poético, poetológico y gramático: es el famoso poeta de la providencialidad de Roma, autor de la *Eneida*, el poema que celebra la Edad de Oro invocada por Saturno en Lacio, o sea en Roma, y en el que Venus es la madre del protagonista, Eneas. Virgilio fue también una figura de las leyendas en las que fue menos solemnemente presentado, ya como mago (hechicero) y mujeriego, ya como puro nigromante. Todo ello indica la existencia de varios contextos en la tradición y la recepción virgilianas.³

¹ Consúltese p. ej. los análisis de los pecados capitales de Juan Ruiz hechos por Robert Ricard, “Les péchés capitaux dans le “Libro de buen amor”, *Les Lettres Romanes* 20, (1966), Louise O. Vasvari, “La digresión sobre los pecados mortales y la estructura del Libro de buen amor”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34 (1985/86), o Eleazar Oyola, *Los pecados capitales en la literatura medieval española*, Puvill, Barcelona, 1979. El episodio de Virgilio permanece sin explicación plausible.

² Cito por la edición de G. B. Gybbon-Monypenny, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Madrid, 1988.

³ Véase el subcapítulo “Vergil, Dichter, Magier, Meisterkonstrukteur”, en Crista Habiger-Tuczay, *Magie und Magier im Mittelalter*, München, 1992, pp. 202-212.

El primer episodio, o paso, relacionado con Virgilio está ya bien documentado en los libros como *Virgilio en la edad media* de Domenico Comparetti.⁴ Juan Ruiz a su vez sigue fielmente el contenido de la leyenda medieval: Virgilio, colgado a media altura de una torre en un cesto, ultrajado por una dueña (en la leyenda es la hija del rey de Roma) y a continuación burlado por los ciudadanos de Roma. Después del ultraje de la dueña viene la venganza de Virgilio, soez y misógina: se apagan todos los fuegos en la ciudad de Roma y la única manera de encender el fuego resulta ser encendiéndolo “dentro en la natura/ de la mujer mesquina” (263cd).

El tercer episodio, a la vez el punto más enigmático en cuanto a su relación con el resto del texto aquí analizado, narra otra venganza de Virgilio: hizo secar todo el suelo del río principal de Roma, Tíber, cubriendo el “suelo de cobre, reluce más que goma.” (266c). Este episodio, según Félix Lecoy, ha sido anotado en los textos del geógrafo árabe Idrisi,⁵ donde también se habla de un río en Roma, secado y cubierto por láminas de cobre, pero aún en posición de esta información se nos escapa la finalidad del empleo de este paso. Que la palabra “cobre” fuera el resultado de una errónea comprensión del *pontem aerium*, un puente aéreo por el que Virgilio, según la leyenda, se trasladaba de un lugar a otro, derivándolo falsamente del “cobre” (*aes, aeris*),⁶ no me parece muy plausible, ya que Virgilio de hecho no se traslada a ningún lugar y la leyenda sobre el puente aéreo describe como Virgilio consiguió de esta forma liberarse de la cárcel.⁷ La relación entre Virgilio, la dueña del episodio, el cobre y la goma que reluce, sigue estando llena de incongruencias.

El paso final describe la frustrada venganza de la dueña, quien manda poner navajas en los lados de la escalera (¿de caracol?) para que Virgilio, al subir, se mate, pero habiéndose enterado del plan, él no se acerca más a la dueña.

Los cuatro pasos descritos del episodio de lujuria quieren dar la impresión de carecer de cualquier otro nivel interpretativo, salvo el moral y teológico. Sin embargo, la misma presencia, aún la yuxtaposición de elementos de las doce estrofas reunidos con base poco lógica, deja vislumbrar la existencia de un nivel subyacente a la obra de Juan Ruiz, de índole heterodoxa y de difícil penetración por ser de carácter cifrado, aunque no necesariamente en todos puntos adverso a la ortodoxia cristiana.

La leyenda sobre Virgilio en el cesto se difundió pronto desde Italia a otros ámbitos culturales también, tanto de forma popular como erudita.⁸ Una valoración extremadamente positiva de Virgilio la encontramos en Dante. En el Purgatorio, Canto XVII, de la “Divina comedia” es Virgilio mismo, para Dante la personalidad suprema en asuntos de moral, quien se pronuncia en contra del *amor inordinatus*, que es la forma habitual de la depravación del pecado de lujuria y la razón principal de su reprobación. Sin embargo, la gran mayoría de los textos sobre Virgilio transmite una imagen negativa del poeta. El episodio analizado sirvió generalmente para exponer a crítica la astucia de las mujeres,

⁴ *Vergil in the Middle Ages* (trad. E.F.M. Benecke), Hamden 1966, 326. Véase también John Webster Spargo, *Vergil the Nigromancer*, Cambridge 1934.

⁵ 1100-¿1165/66?; vivió en la corte de Roger II de Sicilia.

⁶ Véase también el comentario de G. B. Gybbon-Monypenny de la estrofa 266, ob. cit., p. 160.

⁷ Véase la obra de Comparetti, p. 350.

⁸ Erfen, Irene: “Phyllis. Zu einigen antiken Exempla des ‘Weibersklaven’-Topos”, en: Müller, Ulrich, Werner Wunderlich, edd., *Verführer Schurken Magier*, St. Gallen 2001, 765. También Koch, Georg Friedrich, *Virgil im Korbe. Studien zu Werken in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. Festschrift für Erich Meyer*, Hamburg, 1957.

por eso no es la mujer sino el hombre quien resulta ser la víctima, una actitud que encontramos también en el texto de Juan Ruíz.

En cuanto al aspecto que considero preponderante en mi análisis, me parece oportuno esbozar brevemente las características y la trascendencia de la alquimia en el mundo bajomedieval, que a causa de las crisis que sacudían esta época, sobre todo el siglo xv español, era especialmente propenso a todo tipo de magia, astrología y ciencias similares. La alquimia, *ciencia sagrada* u *obra mayor* pertenecía al saber común de los cultos de la época de Juan Ruíz, transmitida por vía árabe a la España de los siglos xii y xiii, y de ahí a los demás países europeos,⁹ aunque su auge comienza ya en la época helenística (siglo i, d. C) y se prolonga hasta el final del siglo xv.¹⁰ Era una ciencia o arte química, acompañante de la filosofía, astrología y medicina, que se destacaba por una manera de escribir deliberadamente críptica, velada, oculta, altamente codificada, por eso difícilmente comprensible, en la que el lenguaje simbólico, metafórico, alegórico y enigmático era imperativo de cada autor/tratadista.¹¹ Su objetivo principal era la obtención de la piedra filosofal o del elixir, con el que se pueden transmutar o transsubstancializar todos los metales imperfectos en plata u *oro* pero también, con el elixir, alcanzar la longevidad. La vetusta conexión de los metales con estrellas, planetas y dioses (siete metales-siete planetas-siete dioses) marca la fusión de la alquimia con mitos y cultos. Para la relación con el pecado de lujuria es significativo que la producción de la piedra filosofal se presenta frecuentemente como un acto sexual y el lenguaje alquímico es a menudo un lenguaje altamente sexualizado: se habla de la *coniunctio*, la unión sexual o *juntamiento* (a menudo mencionado en el *Libro de Buen Amor*) del elemento masculino y femenino para obtener la piedra filosofal. No de menor relevancia, sin embargo, y paralela a esta dimensión física (metalúrgica) o fisiológica, existe otra una dimensión espiritual, metafísica y psicológica, que es el conocimiento de sí mismo, a través del proceso de individuación, postulado y analizado este aspecto por el famoso psicoanalista y creador de los arquetipos, Carl Gustav Jung en su libro “Psicología y alquimia”.¹² También Gaston Bachelard en “La formation de l’esprit scientifique” (1938) habla de alquimia como iniciación moral; en “Psychanalyse du feu” (1937) la categoriza como “une immense rêverie sexuelle” o “un ensueño de riqueza, rejuvenecimiento y potencia”.¹³

⁹ Famosos alquimistas medievales incluían personalidades como Alberto Magno, Roger Bacon, Miguel Escoto, Guillermo de Auvergne, Cecco d’Ascoli, Pedro Abano. En cuanto a los alquimistas de España, la atención mayor la merece el médico papal, el valenciano Arnau de Vilanova y el filósofo y escritor mallorquín Ramón Llull. La crítica más reciente ha puesto en tela de juicio la autenticidad del supuesto opus alquímico de Llull (véase p. ej. la obra crítica de Michela Pereira); lo relevante, sin embargo, es la profunda creencia de los eruditos medievales en su autenticidad. En el ámbito alquímico peninsular también el portugués Pedro Hispano así como el francés (o catalán) Johannes Rupescissa (Jean Roquetaillade, el Rocatallada o Peratallada) han dejado obras de índole alquímica.

¹⁰ Jost Weyer, “Der Alchemist im lateinischen Mittelalter (13-15. Jahrhundert)”, en Eberhard Schmauderer (Hg.), *Der Chemiker im Wandel der Zeiten*, Weinheim 1973, p. 11.

¹¹ En cuanto a los estudios generales sobre alquimia, hay una copiosa bibliografía en lengua alemana, inglesa, francesa, o italiana, sin embargo una todavía modesta de lengua española o catalana. Véase p.ej. obra clásica de Wilhelm Ganzenmüller, *Die Alchemie im Mittelalter*, Paderborn, 1938; Marcellin Barthelot, *Die Chemie im Altertum und Mittelalter*, Hildesheim, 1970; Robert Halleux, *Les textes alchimiques*, Turnhout, 1979; Lynn Thorndike, *History of magic and experimental science*, New York-London, 1964; de las españolas: Juan García Font, *Historia de la Alquimia en España*, Madrid, 1976; Ramón de Luanco, *La alquimia en España*, Barcelona, 1889; Marcelino Menéndez y Pelayo *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1965.

¹² Cito por la edición alemana de Zürich, 1944.

¹³ Cito las ideas de Bachelard a través de Juan García Font, ob. cit., p. 28.

En el proceso de la formación de su vocabulario “propio”, la alquimia dependía inevitablemente de otros discursos, entre los cuales figura (junto con el mitológico o simbólico) el influyente vocabulario del *cristianismo*, en el cual la atención fue prestada a las imágenes cristológicas,¹⁴ al concepto de la redención o salvación. Los alquimistas hablaban en este contexto de los metales que se redimen de sus “pecados”. Asimismo se exigía de un alquimista una vida piadosa y limpia de pecados, por lo que la mayoría de los tratados medievales comienzan con una invocación al Dios todopoderoso,¹⁵ una expresión natural del habitual comportamiento medieval o del conocimiento divino. A partir del siglo XIV los secretos de la alquimia se relacionan con los misterios de la fe, pasión y resurrección y se comunican con la transmutación y la transubstanciación.¹⁶

La mayoría de los tratadistas de alquimia en la Edad Media pertenecían a la jerarquía eclesiástica, debido al nivel educativo del que disponían,¹⁷ aunque no se habían quitado de encima cierta aura de impiedad y descreencia. La alquimia se define como un arte y el *artifex* era consecuentemente a menudo presentado como un sacerdote o un clérigo. La Iglesia se declaró repetidas veces en contra de los abusos de muchos que, asumiendo el disfraz de alquimistas, trataban de defraudar con monedas falsas, pero no tocaba en realidad el andamiaje teórico de la doctrina alquímica (la famosa bula de Juan XXII *Spondent quas non exhibent*, de 1317), una prueba de la existencia del tópico “alquimia como arte de engaño”.¹⁸ Una protección eficiente para los alquimistas ofrecía en tal situación precisamente el lenguaje poco transparente, que en sí asimiló todos los discursos habituales de las disciplinas colindantes. No creo que haya razón alguna de dudar de que Juan Ruiz compartía conocimientos sobre alquimia con su época o que tenía acceso a ellos.

El nivel más obvio del texto sobre el pecado de lujuria nos ofrece la interpretación teológica y moral con fines didácticos, dentro del marco estructurador de los siete pecados capitales (aunque el sistema de pecados establecido por Juan Ruiz cuenta de hecho con *ocho* pecados), una interpretación que fue accesible a todos. En ella encontramos una parte introductoria bíblica, del Antiguo Testamento, que ilustra la eternidad de la flaqueza humana y los amoríos o sea la lujuriosidad de Virgilio y de la dueña, aunque el castigo por esa lujuriosidad, como ya hemos afirmado, alcanza principalmente a la dueña. Pero con esta lectura tampoco llegamos a unir los elementos de los cuales constan los episodios.

En una lectura desde el punto de vista de los símbolos se ponen de relieve los elementos naturales tales como *fuego* y *agua*, principios contrarios que aportan unidad, más aún, que en los textos alquímicos se dan también como sinónimos. *Fuego*, elemento ambivalente, tanto divino como demoniaco, es, en términos cristianos, la vía purificadora e iluminadora y la pasión en sus dos sentidos principales (pasión amorosa y sufrimiento, ambos presentes en el texto). Fuego, sobre todo la manera de obtenerlo, es decir “encender el fuego”, del que hablan las estrofas escogidas, es otra vez un concepto sumamente sexual, como nos confirman los diccionarios de símbolos.¹⁹ Por otro lado, la alquimia

¹⁴ Karl Hoheisel, “Christus und der philosophische Stein. Alchemie als über- und nichtchristlicher Heilweg”, en Christoph Meinel, ed., *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Wiesbaden, 1986, pp. 61-84.

¹⁵ Gareth Roberts, *The Mirror of Alchemy*, London, 1994, p. 78.

¹⁶ Pierre-Yves Badel, “Alchemical Readings of the *Romance of the Rose*”, en Kevin Brownlee and Sylvia Huot, edd., *Rethinking the “Romance of the Rose”*, Philadelphia, 1992, 279.

¹⁷ Bernhard Dietrich Haage: *Alchimie im Mittelalter*, Zürich, 1996, p. 148.

¹⁸ Véase J. García Font, ob. cit., p. 80.

¹⁹ He utilizado principalmente dos diccionarios de símbolos: Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid 1997, y Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1969.

se define precisamente como el arte de dominar el fuego, elemento fundamental del proceso alquímico, que existe solamente en relación con su antípodo, el agua: humedad/ sequedad. Es precisamente la cosmovisión profundamente dualista de los alquimistas la que hace posible que en los tratados los contrarios coexistan simultánea y permanentemente, como en el episodio que enfocamos aquí. Virgilio, él mismo alquimista según varios tratados y obras de enciclopedistas medievales, tales como “*Speculum naturale*” de Vincent de Beauvais, domina indudablemente el fuego. No es ninguna coincidencia que varias leyendas relacionen a Virgilio con los objetos portadores del fuego, como antorcha, candela, candelabro o luz.²⁰ Existe entonces un lazo unificador explícito entre Virgilio y el fuego. Es más, los dos aparecen dentro de un contexto sumamente sexualizado: los romanos pueden encender sus fuegos por orden de Virgilio sólo castigando (en otras palabras: violando) públicamente a la dueña de la torre.

Si en este contexto tratamos de trazar paralelismos entre el texto ruiciano y la alquimia, llama la atención que los elementos constitutivos de la *prima materia* alquímica, substancia original de referencia cósmica e indispensable punto de partida del proceso transmutador, aparecen en un contexto tan rotundamente sexual, que no raras veces se pueden hallar vocablos que hacen alusiones a la capacidad procreativa o reproductora, tales como sangre, esperma, o útero,²¹ mientras que Juan Ruíz habla en su texto sin velo también de “adulterio” y “fornicio” (257b). Es en este campo semántico donde creo que también hay que buscar el sentido de la expresión “en guiñando” (257d) *-enguinando* en la versión de A. Blecua-. No me parecen totalmente convincentes ni “ingeniar” ni “maquinar” como interpretaciones, ni creo que sea menester postular el verbo **engimar*, como lo ha hecho A. Blecua; tampoco tiene esta expresión algo que ver con el verbo “guiñar”,²² El único significado de la forma “en guiñando” que me parece congruente y lógico dentro de un episodio que exhibe suma agresividad sexual de una multitud de hombres frente a una mujer, como es el caso de esta ejemplificación del pecado de lujuria, es aquel que se deriva de la consideración de la alquimia como *scientia gignendi*,²³ como una ciencia de la procreación, debido a las razones postuladas antes en este artículo: la copulación del *masculum et foeminam* para producir el *lapis* o elixir. Hay que recurrir entonces al verbo latino *gigno* 3. *genui, genitus*, con su significado principal de “engendrar”, “alumbrar”, y derivar de la forma del gerundio del verbo latino la expresión que utiliza Juan Ruíz. Ni para la forma hipotética de **engimar*, ni para la de *en guiñando/enguinando* que aparece en las ediciones del libro, hay pruebas en el castellano medieval. Tanto Martín Alonso, como Julio Cejador y Frauca en sus respectivos diccionarios del español medieval, se contentan con mera mención del verbo, única precisamente en la obra ruiciana. Por otro lado, existe indudable similitud y parentesco fónico entre la forma radical latina *gign-* y la española *guinn-* oder *guiñ-*. La razón de la aparición de la controversiva forma gerundiva en el texto español yace en la adopción de frases hechas o de sintagmas de gran impacto y vigor imaginativos, frecuentes en los textos alquímicos (principalmente escritos en latín) para fines morales y didácticos.

²⁰ D. Comparetti, ob. cit., p. 306.

²¹ Achim Aurnhammer, “Zum Hermaphroditen in der Sinnbildkunst der Alchemisten”, en Ch. Meinel, ob. cit., p. 182. Aurnhammer cita aquí a Petrus Bonus y su tratado, escrito entre 1330 y 1339, bajo el nombre “Margarita preciosa novella”.

²² El verbo sí que aparece en el *Libro*, en la estrofa 499d, en su sentido principal de “mueca” o “seña”, lo que se concluye por la vecindad del vocablo “ojos”.

²³ *ibid.*

La siguiente aproximación es la mitológico-alegórica. Creo que sin forzar mucho nuestra imaginación podemos considerar a la figura de la mujer, de la dueña, una encarnación de *Venus* por varias razones: porque Venus es la frecuente representación iconográfica de la *luxuria*, y los amoríos de Virgilio forman parte del *topos* “esclavo de Venus” o “locos de Venus”,²⁴ por haber sido burlados por la diosa de amor, *topos* atribuido en la Edad Media también a la suprema autoridad filosófica, Aristóteles, al ser montado por Phyllis, e iconográficamente bastante divulgado.²⁵ Venus, siendo la madre de Eneas, es consecuentemente un personaje del célebre poema virgiliano y a base de la metonimia encuentra su plazo en este episodio del *Libro de Buen Amor*. El hispánico Prudencio en su “*Psychomachia*” definía a lujuria (que él llama *Líbido*) como hija de Sodoma que, armada con una antorcha, ataca la Castidad con una leña (vocablo usado también por Juan Ruíz) cubierta de gotas de resina.²⁶ El hecho de que la lujuria, significando amor carnal, esté iconográficamente representada por una pareja abrazada o besándose, así como por una cortesana, trae a la mente la idea cristiana, incorporada en el primer episodio analizado, de que los pecadores serán castigados a través de los órganos de su concupiscencia.

Dentro del marco mitológico quisiera todavía introducir en el texto la figura de Saturno, a la que veo fusionada con la de Virgilio. A una serie de elementos y conceptos mencionados en este texto y posicionados de manera antitética, como por ejemplo, fuego-agua, amor-sufrimiento, húmedo-seco, pero también más generales como acción-reacción, ultraje-venganza, para no olvidar pecado-castigo, se asocia en mi opinión la pareja dicotómica de Venus-Saturno, que son, para la astrología y la filosofía natural, notorios enemigos, fatalmente relacionados aunque por su naturaleza incompatibles.²⁷ Como prueba de ello sirva una serie de elementos que en mi opinión Juan Ruíz une en este episodio, conscientemente o no, a base de analogías, asociaciones o contigüidad metonímica. Por otro lado, Virgilio, junto con Lactacio, era la habitual fuente para las exposiciones sobre Saturno en los autores medievales:²⁸

1. el poeta Virgilio en su *Eneida* habla de la Edad de Oro establecida por Saturno; tanto Saturno como Venus encuentran ingreso al andamiaje conceptual del *Libro* por vía de metonimia;
2. Saturno aparece con frecuencia en las interpretaciones eminentemente morales, por ejemplo en Fulgentius;²⁹
3. algunos filósofos herméticos relacionan a Saturno con el *cobre* (como afirma Jean Chevalier en su diccionario de símbolos), porque el cobre, siendo el primer metal, fue utilizado para las primeras monedas y la invención de la moneda (de cobre) se le atribuía a Saturno; la presencia del cobre, como se verá más adelante, es mi prueba principal de la existencia de imágenes herméticas;

²⁴ Adopto aquí el sintagma alemán de “Venusnarr”; comp. el artículo de Erfen.

²⁵ Véase el citado artículo de Erfen, p. 753.

²⁶ Estoy de acuerdo con Corominas cuando interpreta el vocablo “goma” (que comentaremos más adelante) como “resina”.

²⁷ Massimo Ciavolella, “Saturn and Venus”, en Massimo Ciavolella and Amilcare Iannucci, edd., *Saturn from Antiquity to the Renaissance*, Ottawa, 1992, p. 174.

²⁸ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie* (trad. Christa Buschendorf), Frankfurt, 1990, p. 265. Junto a este pasaje suele aparecer otro, donde Hermes Trismegistos, el “padre” de la alquimia, habla sobre Saturno como un ser de sabiduría absoluta; *ibid.*

²⁹ Theresa Tinkle, “Saturn of the several faces: a survey of the medieval mythographic tradition”, *Viator* 18, (1987), p. 297.

³⁰ M. Ciavolella, ob. cit., p. 173.

4. Saturno significa en la Edad Media un planeta maléfico, y los saturninos tienen una inclinación excesiva hacia el sexo,³⁰ pero también hacia la alquimia;
5. algunas veces aún personalmente declarado alquimista, Saturno es el patrón de los hechiceros y Virgilio es, según la leyenda medieval, un hechicero, un mago;³¹
6. un mago era en la Edad Media una persona, un sabio, iniciado en la alquimia; este fue, por ejemplo, el atributo de Alberto Magno, gran filósofo y alquimista, maestro de Tomás de Aquino; también Virgilio, en la mencionada lista de Vincent de Beauvais, aparece como alquimista;³²
7. Saturno (como planeta y dios relacionado con la negrura) es la primera fase, llamada *nigredo*, del opus alquímico, que consiste en construir a través de la destrucción, a través del matrimonio alquímico, en la iconografía por regla general representado con una pareja abrazada, a veces incluso llamado coitus;³³
8. Saturno y Venus son enemigos, son principios opuestos, inextricable pero fatalmente relacionados en el simbolismo mitológico y planetario de los alquimistas;
9. el cuadro alquímicamente interpretado e incluido en varios tratados, que se titula “La unión de lo no unificable”³⁴ fue explicado por Jung como las bodas (el juntamiento) de agua (elemento saturnino también)³⁵ y del fuego (parte del simbolismo de Venus);
10. los días de Saturnalia incluían también orgías sexuales, y a Saturno, como deidad, se le ofrecían candelas (palabra usada por Juan Ruíz);
11. Saturno tenía la función de descubrir y castigar la falsedad y la hipocresía, sobre todo la de Venus, lo que podría aclarar el comportamiento despiadado de Virgilio.

Sin embargo era el *cobre* en el fondo del río Tíber lo que fue para mí el indicador inicial del discurso alquímico, que en mi opinión emplea Juan Ruíz: la palabra alquímica de *cobre* es *venus*.³⁶ Además de la cosmogonía hermética postulada con las parejas dicotómicas ya mencionadas, lo que se nos revela aquí es la habitual práctica de los textos alquímicos de enlazar el metal con su correspondiente planeta o estrella o diosa: *cobre*=Venus.³⁷ Esta relación entre Venus y cobre se volvió en la Baja Edad Media una analogía normal y corriente. A su vez Venus, la prostituta mitológica y simbólica y ser demoníaco desde la Baja Edad Media, significa en el pensamiento hermético la *materia impura* en su estado corrupto y, por analogía, el cobre fue considerado también como cuerpo sucio e imperfecto. En cuanto a la finalidad del episodio relacionado con Virgilio, desde el pensamiento de la “materia impura” y de su “estado corrupto” hasta el septenario cristiano y su pecado de lujuria, con toda la idiosincrasia ofrecida hasta ahora, no hay más que un paso. Unos tres siglos después de Juan Ruíz hablaba el poeta inglés John Dryden dentro del contexto de Venus todavía del “adulterate copper”,³⁸ del cobre adulterado. El cobre

³¹ Véase p. ej. el cuadro de Crispin de Passe: “Saturn, patron des sorciers”; zit. nach Marie-Claude Lambotte: *Esthétique de la mélancolie*, Paris, 1984

³² Además del citado subcapítulo de la obra de Ch. Habiger-Tuczay, véase también la obra citada de G. Roberts, p. 16.

³³ Compárese Lindy Abraham: *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge, 1998.

³⁴ Véase la citada obra de C. G. Jung, p. 207.

³⁵ Klibansky et al, ob. cit., p. 286.

³⁶ Véase por ejemplo *Diccionario de uso del español* de María Moliner.

³⁷ En el diccionario de María Moliner uno de los significados de cobre, o sea “venus”, viene impreso con minúscula, lo que en mi opinión de ningún modo lo diferencia por eso del nombre de la diosa o del planeta del mismo nombre, escrito con mayúscula.

³⁸ Véase “To John Hoddesson on his *Divine Epigrams*” versos 23-26, en *The poems of John Dryden*, ed. John Kinsley, Oxford, 1958; también en L. Abraham, ob. cit.

se consideraba como el más perfectible de todos los metales impuros, debido a la gran proporción de mercurio en su estructura.³⁹ El secar el río (y Virgilio hace precisamente eso) se refiere en alquimia a la coagulación de la materia de la piedra filosofal, anteriormente disuelta en las aguas mercuriales (río), que están bajo el dominio de Saturno, lo que significa también dar *forma* a la *materia*, a su vez una de las ideas preponderantes del *Libro de Buen Amor*. C. G. Jung⁴⁰ por su parte pone al cobre, *de color flamígero*, en relación con “arder”, “estar en llamas”, o sea calificativos de la pasión amorosa venérea, que ya Roger Bacon emplea.⁴¹ A mi modo de ver fue ésta la pieza de puzzle que faltaba, el lazo que por fin consiguió unir, a base de analogía, los amoríos de Virgilio con la imagen del cobre sobre el lecho del río secado.

Hay otro momento, histórico, más concreto, relacionado con la alquimia y con el cobre, que no hay que perder de la vista. Según afirma Juan García Font en su libro *Historia de la alquimia en España*,⁴² *cobre*, aparte del nexo con el correspondiente planeta, o sea Venus, se relaciona por un lado con la circulación de la moneda (inventada por Saturno), y por otro, con el fenómeno de los falseadores de monedas, habitualmente atribuido este fenómeno a los alquimistas. De los tres tipos de alquimistas presentes en la representación mental de la Edad Media, esbozados por Jost Weyer -el erudito, el diletante y el embaidor⁴³- era este último, frecuente en los siglos XIII y XIV, contra el cual se alzaba la voz de la Iglesia oficial, así como la conciencia moral de la época. La moneda falsa de oro contenía una cantidad mayor de cobre, que además se llamaba la moneda “negra”, y la negrura⁴⁴ o ennegrecimiento es uno de los atributos típicos de Saturno.

Intentemos buscar otros elementos de índole alquímica entre los elementos dispersos sin aparente relación por las estrofas elegidas para el análisis. El *oro* como metal perfecto, objetivo último y ultimativo del opus alquímico, lo encontramos implícitamente relacionado con la conocidísima obra de Virgilio, donde se habla de la Edad de Oro, la que también los alquimistas quieren reestablecer como edad de la perfección moral, otra relación entre alquimia y religión cristiana; *cobre* es a veces el sinónimo hermético de *oro*, aunque los alquimistas prefieren en tal caso el sintagma “nuestro cobre” y el vocablo *noster*, es en este caso indicador del cambio semántico de la palabra. Por otro lado, *oro* es “el origen de todos los males, la fuente de todas las concupiscencias;⁴⁵ en vez de ello se aspiraba una “áurea transmutación interior”.⁴⁶

Muy relevante para la tesis alquímica, por quedarse de otra forma sin conexión alguna con el resto de los elementos que forman las doce estrofas, es el mencionado vocablo “goma”.⁴⁷ En este contexto es importante mencionar, que las descripciones de la tan ansiada “piedra filosofal”, también llamada “tintura”, resultan ser extremadamente imprecisas: se trata de un polvo de color rojo oscuro (en el episodio tenemos el cobre, que puede ser de color similar) que reluce como cera⁴⁸ o resina. Ello corresponde a la séptima

³⁹ Geber, *Summa Perfectionis*, 507. Cito por L. Abraham, ob. cit., p. 208.

⁴⁰ Ob. cit., 92.

⁴¹ Roger Bacon, *The Mirror of Alchemy*. Cito por L. Abraham, ob. cit., p. 208.

⁴² Por casualidad o no, el libro de García Font lleva el lema “Auri sacra fames!” de Virgilio, *Eneida* III, 57.

⁴³ Jost Weyer, ob. cit., pp. 11-41.

⁴⁴ J. García Font, ob. cit., p. 48.

⁴⁵ J. García Font, ob. cit., p. 132.

⁴⁶ J. García Font, ob. cit., p. 129.

⁴⁷ Juan Ruiz parece ser el primero en utilizar este vocablo para fines literarios en lengua castellana. Véase el diccionario de Corominas.

⁴⁸ K. Hoheisel, ob. cit., p. 66.

y última fase del proceso alquímico, la *extractio*.⁴⁹ La resina o goma, exudada de árboles y endurecida, llega a ser ámbar, a su vez un sinónimo del oro o sea del Sol.⁵⁰ En la alquimia se comprende por “goma” el adhesivo necesario para la unión, el “juntamiento”, del elemento masculino con el elemento femenino o como dicen los alquimistas: “la unificación de lo no unificable”, un *sine qua non* de cualquier proceso alquímico. La *goma arábica*, dice Jung, se empleaba como nombre de arcano para la sustancia transformable en su función adhesiva, o sea como *glutinum mundi*; la goma “roja” se llamaba también la *resina de los sabios*, el medio camino entre el espíritu y el cuerpo.

El vocablo *torre* (en la que vivía la dueña) se relaciona en el cristianismo con la Virgen y con la Iglesia, comunicación entre cielo y tierra; representa también lo inaccesible, inalcanzable, inasequible; la imagen de la torre tiene también su puesto debido en la constelación alrededor del opus alquímico: es el *hornillo de atanor*, horno usado por los alquimistas que tiene que ser cerrado, inaccesible, para que el proceso pueda funcionar. No es raro en los tratados alquímicos el uso del sintagma “horno de las aflicciones”, con el que se indica el fuego de los sufrimientos. En cuanto al texto del *Libro*, por razones de lógica el acto sexual de “encender el fuego” debería tener lugar en la morada de la dueña, o sea en la torre, según nos dice el verso “e veniénd todos a ella” (264b). Aún la imagen de la *escalera*, que Alberto Blecua llama de caracol, está presente en la iconografía alquímica, relacionada con la subida y la bajada, pero también con la iluminación, dilucidamiento intelectual, esclarecimiento, lo que retiene al Virgilio de nuestro texto a no subir otra vez.

La relación entre *luxuria* y alquimia se establece a nivel explícito por medio de la figura de Virgilio-alquimista, conocida a través de las obras de enciclopedistas medievales; a nivel implícito esta relación se establece por medio de las sugeridas imágenes de Venus y Saturno, así como por la índole claramente sexual de las imágenes alquímicas relacionadas con la producción de la *obra mayor*, que a su vez encuentra su aplicación en el contexto legendario de la tradición virgiliana. El vínculo de la figura de Venus (la voluptuosa) con el *cobre*, tan conocido en la literatura y tratados, posibilita otra serie de lazos entre *luxuria* y alquimia. El lenguaje de la alquimia es un lenguaje sumamente sexualizado, que habla de la unión, abrazo, hasta de *coitus*, imágenes ofrecidas también por el episodio alrededor del alquimista Virgilio. La moraleja se halla en el castigo de los pecadores a través de los órganos de su concupiscencia, como es el caso de la dueña, pero también Virgilio se llevó una gran frustración sexual. Juan Ruíz consigue un entrelazamiento del vocabulario cristiano, moral y ético, a través del simbolismo mitológico y alegórico, con el de la alquimia. El cuadro lexemático en apoyo de la tesis alquímica incluye, entonces, los siguientes segmentos, conceptos o imágenes, de las doce estrofas: *luxuria*, Virgilio [Saturno], dueña [Venus], fuego, [agua], cobre [oro], goma [resina]; torre, escalera. Se delinea claramente aquí una trayectoria que va del pecado carnal a la por la Iglesia no aceptada, aunque hasta cierto grado sí tolerada, ciencia oculta que prometía el oro y que es la única capaz de abarcar la totalidad de imágenes enumeradas en el episodio. Las imágenes presentadas y sugeridas que se concentran alrededor de Virgilio y la dueña no llegan a formar un sistema conceptual cerrado, sino que funcionan como subyacentes al texto analizado y promueven el dinamismo del proceso dialéctico entre lo explícito y lo implícito.

⁴⁹ Las demás fases son: *calcinatio*, *solutio*, *putrefactio*, *reductio*, *substitutio* y *coagulatio* y vienen mencionadas en todos los manuales, así como tratados de alquimia.

⁵⁰ L. Abraham, ob. cit., p. 7.

Queda por aclarar la finalidad, el objetivo del empleo de la simbología alquímica. Como primer argumento, destacaría la predilección de Juan Ruíz como hombre, intelectual y poeta del siglo XIV por las ideas que están al márgen mismo de la licitud y de la ortodoxia respecto a la doctrina cristiana (p. ej. en cuanto a los amoríos del Arcipreste, su numerosidad destruye el vigor de todo didactismo; en cuanto a las pruebas de su fe, se muestra convencido más del determinismo fatalista de raíz astrológica y de procedencia árabe que del racionalismo tomista). Creo que el autor precisaba del simbolismo de la alquimia como fuente de imágenes de un vigor y expresividad poco comunes, como es el caso de las escenas protagonizadas por Virgilio, la dueña y los ciudadanos de Roma, tan llenas de alusiones de tipo sexual (y nada erótico, porque, por parte de los hombres de Roma, rayan en la bestialidad), como lo es también la imagen fundamental alquímica de *coniunctio*. Comenzando su ejemplificación de la *luxuria* con los motivos bíblicos, el autor quería subrayar la eternidad de la flaqueza humana, decirnos que el ser humano no debería dejarse deslumbrar por las preciosidades del mundo material (el cobre es sólo una imitación de oro, un *aurum in apparentia*), porque el camino para alcanzarlas es muy peligroso y lleva a la perdición si no cruzamos paralelamente este otro camino, que es el de conocerse a sí mismo y saber lo que a uno le corresponde y lo que debe permanecerle prohibido, como lo exigía también la verdadera y profunda alquimia. El empleo de las imágenes del simbolismo alquímico en este episodio del texto ruiciano podría justificarse por la presencia de dos aspectos u objetivos que comulgan con la doctrina cristiana: liberarse de las vanas esperanzas y expectativas de una riqueza indecible, que se asociaba con el oro y acudir a una orientación espiritual, suprimir los deseos carnales ilícitos y la vida pecaminosa, para experimentar una transmutación interior. El vínculo esencial entre el pecado de lujuria y la teoría y práctica alquímicas se puede hallar en el contexto de la idea del *perfeccionamiento* de lo imperfecto, de una purificación necesaria a doble paso: a nivel de una existencia de pecador (sea alquimista o no) y a nivel del perfeccionamiento de los metales impuros, hechos puros a través del *opus* alquímico aunque este último punto, en cierto modo, permanece sin solución.

Juan Ruíz desprovee a los ciudadanos de Roma de las aguas de su río principal, descritas como "agua cabdal que muchas aguas toma" (266b). Con ello parece ser que Juan Ruíz comparte con Alfonso X el Sabio en sus "Siete Partidas" o con Dante Alighieri, pero también con sus contemporáneos: Don Juan Manuel, Francesco Petrarca, Geoffrey Chaucer y otros, la típica opinión de reproche frente a la alquimia como una ciencia que promete riqueza material. Lo que queda sujeto a dudas es la actitud de Juan Ruíz o de sus compañeros de letras hacia la alquimia del *erudito*, quien desde siempre buscaba modos para reestablecer la unión perdida con el universo. A su vez, los ejemplos literarios medievales que usan elementos alquímicos se dividen en dos grupos: literatura didáctica inspirada en las imágenes alquímicas (tanto *pro* como *contra* la alquimia) y la caricatura del alquimista. Geoffrey Chaucer en el *Canon's Yeoman's Tale* de sus *Canterbury Tales* escribe una diatriba contra la alquimia, pero describe el laboratorio del alquimista con tanta minuciosidad, que no queda ni la menor duda de sus profundos conocimientos de la materia.

Si la *obra mayor* alquímica comprende los dos momentos necesarios en el procesamiento del *lapis* o del elixir, la corrupción y la (re)generación, la figura de la dueña/Venus, seductora y tentadora, sirve para simbolizar la mencionada *materia impura* en su estado corrupto. A la (re)generación corresponderían entonces las imágenes del castigo de la dueña, viables a través de suma agresividad sexual que se esconde bajo la expresión

“encender el fuego”, lo que también incluye la visión de la alquimia como ciencia de la procreación (*scientia gignendi*). Sin embargo, la alquimia como método pseudo-científico para obtener el oro parece fracasar. Es como un eco de las famosas palabras de Avicena en su “De congelatione”: *sciunt artifices alchemiae species transmutari non posse*.⁵¹ Hay una dimensión de *futilidad* que se vislumbra en el segundo acto mágico de Virgilio (el de secar el río), una hechicería que lleva a un *impasse* y que se vuelca contra los principios de vitalidad y de prosperidad, simbolizados por el agua del río Tíber de Roma. A pesar de tener los “instrumentos” necesarios, el resultado, por ser parte del castigo o de la venganza de Virgilio, no puede ser otra cosa que una imitación barata del metal noble, que es el cobre: por su brillo deslumbra a los pecadores de modo parecido a la belleza seductora de la dueña. De esta forma se subordinan todos los elementos de las estrofas analizadas, tanto explícitos como implícitos, a la cosmovisión necesariamente moralizadora de un autor del siglo XIV que se ahonda en su obra literaria en la casuística del septenario. La perfección, alcanzable a través del sufrimiento y el castigo, seguirá siendo un ideal anhelado.

Dándole razón a Robert Halleux, es innegable que nos falta una metodología rigurosa para poder identificar en las obras literarias motivos específicamente alquímicos, ya que las imágenes pueden resultar del empleo de la idéntica fuente de representaciones simbólicas, existentes tanto en la religión, en la gnosis como en el folklore.⁵² Sin embargo, en busca de las explicaciones plausibles, hasta ahora no provistas por la crítica, de los elementos de los que consta el texto analizado, el rico simbolismo del “Libro de Buen Amor” se presta por necesidad a explicaciones de índole menos ortodoxa, entre las cuales figura la alquimia, que a su vez resulta ser la única capaz de reunir, dentro del aura de su imagología, prácticamente todo lo que se encuentra mencionado en el episodio de *luxuria*, por su simbolismo, que no es ni unívoco ni específico, sino la confluencia del tesoro común del simbolismo medieval.

⁵¹ Cito a través de R. Halleux, ob. cit., p. 134.

⁵² R. Halleux, ob. cit., p. 144.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, Lindy, *A Dictionary of Alchemical Imagery*, Cambridge, 1998.
- Aurnhammer, Achim, "Zum Hermaphroditen in der Sinnbildkunst der Alchemisten", en Christoph Meinel ed., *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Wiesbaden, 1986.
- Badel, Pierre-Yves, "Alchemical Readings of the *Romance of the Rose*", en Kevin Brownlee and Sylvia Huot edd., *Rethinking the Romance of the Rose*, Philadelphia, 1992.
- Barthelot, Marcellin, *Die Chemie im Altertum und Mittelalter*, Hildesheim, 1970.
- Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1969.
- Ciavolella, Massimo, "Saturn and Venus", en Ciavolella, Massimo and Amilcare Iannucci, edd., *Saturn from Antiquity to the Renaissance*, Ottawa, 1992.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, 1997.
- Comparetti, Domenico, *Vergil in the Middle Ages* (trad. E.F.M. Benecke), Hamden, 1966.
- Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berna, 1954.
- de Luanco, Ramón, *La alquimia en España*, Barcelona, 1889.
- Erfen, Irene, "Phyllis. Zu einigen antiken Exempla des, 'Weibersklaven'-Topos", en Müller, Ulrich, Werner Wunderlich, edd., *Verführer Schurken Magier*, St. Gallen, 2001.
- Ganzenmüller, Wilhelm, *Die Alchemie im Mittelalter*, Paderborn, 1938.
- García Font, Juan, *Historia de la Alquimia en España*, Madrid, 1976.
- Gybbon-Monypenny, G. B., ed., Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*, Madrid, 1988.
- Haage, Bernhard Dietrich, *Alchimie im Mittelalter*, Zürich, 1996.
- Habiger-Tuczay, Crista, *Magie und Magier im Mittelalter*, München, 1992.
- Halleux, Robert, *Les textes alchimiques*, Turnhout, 1979.
- Hoheisel, Karl, "Christus und der philosophische Stein. Alchemie als über- und nicht-christlicher Heilweg", en Christoph Meinel, *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Wiesbaden, 1986.
- Jung, Carl Gustav, *Psychologie und Alchimie*, Zürich, 1944.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie* (trad. Christa Buschendorf), Frankfurt, 1990.
- Koch, Georg Friedrich, *Virgil im Korbe. Studien zu Werken in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. Festschrift für Erich Meyer*, Hamburg, 1957.
- Lambotte, Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, 1984.
- Meinel, Christoph, ed., *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Wiesbaden, 1986.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1965.
- Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, 1983.
- Oyola, Eleazar, *Los pecados capitales en la literatura medieval española*, Barcelona, 1979.
- Ricard, R., "Les péchés capitaux dans le *Libro de buen amor*", *Les Lettres Romanes* 20 (1966).
- Roberts, Gareth, *The Mirror of Alchemy*, London, 1994.
- Spargo, John Webster, *Vergil the Nigromancer*, Cambridge, 1934.
- Thorndike, Lynn, *History of magic and experimental science*, New York-London, 1964.
- Tinkle, Theresa, "Saturn of the several faces: a survey of the medieval mythographic tradition", *Viator* 18 (1987).
- Vasvari, Louise O., "La digresión sobre los pecados mortales y la estructura del Libro de buen amor", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34 (1985/86).
- Weyer, Jost, "Der Alchemist im lateinischen Mittelalter (13-15. Jahrhundert)", en Eberhard Schmauderer (Hg.), *Der Chemiker im Wandel der Zeiten*, Weinheim, 1973.