Universo encriptado en el entretejido simbólico de una mesa alemana del siglo xvi

*Universe encrypted in the symbolic interweave
of a sixteenth century German table*

María del Pilar Aja Pérez

Recepción: 24 de junio de 2019

Aceptación: 16 de septiembre de 2019

Resumen

Heavenly Universe es una obra compleja de gran erudición y con múltiples simbolismos encriptados. Los astros, los paisajes y los personajes con sus atributos están inmersos en el contexto histórico de la Alemania del siglo XVI, por lo que el análisis de este entretejido simbólico resulta fundamental. Tanto los mitos de hilos y redes como la luz central en el plano cosmológico, aludirán a esta obra que Martin Schaffner encriptó en la cubierta de una mesa: la joya más preciada del Universo, relacionada con la alquimia y el papel del artista.

Palabras clave

Heavenly Universe, Alemania, siglo XVI, hilos, redes, simbólico, luz central, plano cosmológico, joya, alquimia, Martin Schaffner.

Abstract

Heavenly Universe is a complex painting of great erudition with a lot of encrypted symbolisms. Planets, landscapes and the characters with their attributes are immersed in the historic context of the Germany of the sixteenth century, so the analysis of this symbolic interwoven is fundamental. Myths of threads and networks, as well as the central light in the cosmologic plane, will allude to this painting which Martin Schaffner encrypted in a tabletop: the universe most precious jewel, related with alchemy and the role of the artist.

Keywords

Heavenly Universe, Germany, sixteenth century, threads, networks, symbolic, central light, cosmologic plane, jewel, alchemy, Martin Schaffner.

La tecnología actual nos permite encriptar grandes cantidades de archivos e información en dispositivos muy pequeños, pero esta práctica fue evolucionando a lo largo de toda la historia de la humanidad, dado que siempre ha habido la necesidad de guardar información valiosa en diversos objetos simbólicos. Tal es el caso de *Heavenly Universe*,¹ obra que sintetiza el modo en que se entreteje el universo astronómico, astrológico y simbólico cristiano-humanista de principios del siglo xvi en Alemania.

La obra de Martin Schaffner fue creada en Ulm en 1533 por encargo del orfebre Asymus Stedelin y está pintada sobre la superficie de una mesa, un tipo de mobiliario común de decorar en el sur de Alemania en esa época. Mide poco más de un metro de superficie (108.5 x 117.5 cm) y actualmente se encuentra en el Museo de Kassel.² En ese objeto de uso aparentemente cotidiano se encuentran inmersas muchas de las creencias simbólicas de la época.

De esta forma, los rayos que irradian los cuerpos celestes llegan a sus correspondencias terrenales representadas por ocho figuras humanas que a su vez remiten a colores, planetas, metales, artes liberales, días de la semana y virtudes, formando una gran cruz cuyo centro es el soplo divino con los astros alrededor. En los bordes de la composición, con cierta tensión a las esquinas, hay unas cartelas con inscripciones de cada uno de los atributos. Detrás de las figuras se muestran vistas panorámicas de los Alpes del Sur, aunque en realidad se trata de un solo escenario unificado expandido con un cielo común y sus astros motores.

En otro artículo contenido en esta revista se lleva a cabo el análisis iconográfico de las figuras alegóricas, las vistas panorámicas y los astros representados en la obra, se hace alusión a la indumentaria, al contexto de la Reforma Protestante y a la influencia de la imprenta en la obra, por

¹ El título de *Heavenly Universe* aparece en el libro *Colour and Culture* de John Gage para nombrar esta imagen, y es por ello que hemos decidido llamarla de esa manera. John Gage, *Colour and culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction* (Londres: Thames and Hudson, 2000).

² Museum Kassel, "Tischplatte für Asymus Stedelin", <http://datenbank.museumkassel.de/33917/0/0/0/s1/0/100/objekt.html> (Consultado el 30 de enero de 2019).

lo que este ensayo se centrará en perfilar el análisis en donde el mito y la narración permitirán contextualizar algunas de las ideas de la materialidad de la obra en el plano cosmológico, astrológico y alquímico. Asimismo, se abordará la gran importancia que se le da a la producción material de los objetos en el mundo en este contexto moderno y al papel del artista creador, especialmente con relación a la tradición de la Alquimia. Para lograrlo se problematizarán algunos puntos de discusión sobre la obra. En primer lugar, se hablará sobre el entretejido simbólico y el mito en la narración; posteriormente, se aludirá al plano cosmológico y la luz central como símbolo y se cerrará con el tema de la joya más preciada del Universo encriptada en un mueble por el artista.

Entretejido simbólico y mito en la narración

El universo simbólico está entretejido en los hilos de las alegorías en varios sentidos, razón por la cual el papel de la indumentaria se desarrolla en el siguiente artículo resultando específicamente significativo, especialmente en este contexto del siglo xvi, en el que la ciudad de Ulm, lugar en el que se pintó la obra, se vuelve un centro de importación de telas en Alemania.

Además, de los ocho personajes representados en la pintura, cuatro parecieran ser parte de un hilado:³ tanto Sol, como Marte, Júpiter y Saturno tienen una madeja de estambre a sus pies que se asoma de alguna parte de su indumentaria —en las esquinas derechas inferiores—, mientras que quienes se encuentran frente a ellas: Ptolomeo, Luna, Mercurio y Venus no, sugiriendo cierta tensión dialéctica dentro de la pintura.

Este entramado simbólico pareciera estar relacionado con el mito de Minerva y Aracné, así como con la intención de elevar el papel del artista socialmente dentro del contexto del entramado universo alquímico. La fábula relata que Aracné, admirada por su habilidad tejiendo tapices, no

³ Pareciera como si estos cuatro hilos estuvieran surgiendo de estos personajes o viceversa.

aceptaba que dicho don provenía de la diosa Minerva, a quien retó en contienda. Minerva se presentó en todo su esplendor de diosa y empezó a tejer tapices con motivos que representaban la superioridad de su padre (Júpiter) y los castigos que recibían los mortales por desobedecer. Mientras tanto, Aracné decidió representar los vicios de los dioses, como el rapto de Europa por parte de Júpiter bajo la forma de un toro y todos los engaños utilizados para sus romances. Ante la deshonra de ver representados estos vicios, Minerva rompió la tela y la golpeó en la frente. Aracné, al verse menospreciada intentó ahorcarse y Minerva le salvó la vida pero la convirtió en araña, condenándola como ejemplo a pender siempre de su propia tela.

La relación de Atenea o Minerva se asocia con el saber, las artes y la filosofía. En torno a la mano de Minerva pueden coincidir visualmente la escala de la sabiduría, el huso del castigo y la lira, que establece su transición como hilandera y como diosa, resultando así que el símbolo de la música y la poesía, de la creación artística, revela la concepción del arte como aquella actividad que le permite al hombre transitar entre ambos mundos, entre el trabajo y el espíritu, ese mundo al que aspira Aracné.⁴

También existe una relación temática con otras pinturas realizadas sobre la superficie de las mesas alemanas de la misma época.⁵ Los castillos que aparecen representados en distintos planos en las vistas panorámicas de la obra se muestran como un tipo de paisaje común y recuerdan al mapa de Bavaria de Hans Wertinger, de 1531. Es de especial interés la muy

⁴ Ricardo Sanmartín, *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en antropología del arte* (Madrid: Trotta, 2005), 221-222.

⁵ Andrew Morrall las menciona en la segunda nota al pie de página de su texto —Andrew Morrall, “‘Siben Farben unnd Künsten frey’: The Place of Color in Martin Schaffner’s Universe Tabletop of 1533”, *Early Science and Medicine* 20, (4-6, Special Issue: Early Modern Color Worlds, diciembre, 2015): 478-514—. En otra mesa realizada en 1534 por Hans Sebald Beham, conservada en Museo de Louvre, aparecen escenas del rey David, mientras que en una de 1518 atribuida al taller de Altdorfer, se muestran escenas de la batalla de Carlo Magno sobre los Hunos cerca de Ratisbona. Estos serían ejemplos dignos de grandezas de reyes y personajes relacionados con la religión y con la historia, por lo que se insertan en el entretejido histórico de la obra.

conocida mesa de Hieronymus Bosch sobre Los siete pecados capitales que se encuentra en el Museo del Prado,⁶ ya que en ella parecen estarse representando los vicios, como había elegido la propia Aracné en el mito,⁷ mientras que en *Heavenly Universe* se representan las virtudes, como eligió la diosa Minerva, tal como si se estuvieran usando a las artes como cura en esta constante tensión.

Saliendo del cuadro y situándolo en marcos contextuales más amplios, el mito se puede usar como marco interpretativo. La música es una de las vías para curar a la sociedad, como se trata en la relación de Venus con lo Uno. A propósito del mito de Aracné, la viola es el instrumento cuyo sonido cura la picadura de la araña. En esta fábula el veneno es la ambición excesiva y su curación una crítica al estado de la cultura.⁸

Júpiter tiene una aguja insertada con un hilo verde a sus pies, y su espada está ligada también a Marte, demostrando que todo está entretejido dentro de esta compleja obra. Sobre la mesa de Júpiter aparece esta alegoría de la Geometría con el compás en la mano y un círculo graduado en varios cuadrantes en intervalos de 10 unidades, la división de un triángulo dividido en tres superficies y de otro círculo en cuatro partes iguales.⁹ Todos estos detalles pretenden demostrar el conocimiento del artista sobre el Universo y precisamente lo ubica sobre la superficie de una mesa, al igual que la pintura en la que se representa esta composición.

El hilo de Júpiter es el único rojo mientras que el de las otras tres alegorías es negro. Esto no es casualidad, puesto que en la mitología romana Júpiter

⁶ La fecha de su elaboración es discutida, pero se cree que fue en los últimos años de vida del pintor, quien murió en 1516.

⁷ Aunque en este caso es con fines moralizantes.

⁸ Ricardo Sanmartín, *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en antropología del arte* (Madrid: Trotta, 2005), 243.

⁹ Andrew Morrall, " 'Siben Farben unnd Künsten frey': The Place of Color in Martin Schaffner's Universe Tabletop of 1533", *Early Science and Medicine* 20, (4-6, Special Issue: Early Modern Color Worlds, diciembre, 2015): 215. El problema matemático que lleva la Aritmética sobre las piernas, también es un cálculo sobre el precio del plomo, problema que deben dominar los orfebres.

es el dios padre y es el que está guiando el entretejido con la aguja insertada y con el hilo rojo, en relación con lo Uno —como en Venus— y del color —como en Marte—. Por otra parte, el color negro de las otras tres madejas, en constante tensión dialéctica con el rojo, corresponde a la astronomía, disciplina a la que alude ampliamente la obra, tanto con la figura de Ptolomeo y los astros, como con la propia alegoría de Saturno.

Asimismo, en cuanto al número, los tres hilos negros pueden estar relacionados con las Moiras o las Parcas, encargadas de tejer el destino humano con el metafórico hilo de la vida. Ellas personifican el nacimiento, la vida y la muerte, y a sus equivalentes en los pueblos germanos septentrionales se les conoce como Nornas: Urd, lo que ha ocurrido; Verdandi, lo que ocurre ahora, y Skuld, lo que debería suceder, es decir que son pasado, presente y futuro. Las Nornas son espíritus femeninos que no dependían de los dioses, eran tres hermanas que habitaban en el majestuoso árbol de la vida e hilaban los tapices del destino.

En cuanto a los colores, los hilos también pueden estar relacionados con los cuatro humores medievales. El rojo corresponde al sanguíneo, es decir precisamente a Júpiter, quien lo porta, y el negro al melancólico de Saturno. La referencia a los cuatro humores puede estar sugerida en la primera página del libro de lógica que aparece a los pies de Mercurio.

Las madejas están decoradas con perlas, que según la tradición esotérica, están relacionadas con Venus y con la Luna. No son consideradas adornos, sino que poseen virtudes mágicas y medicinales.¹⁰ Como están dentro de una concha, tienen que ver con mística y sublimación.¹¹ También se vinculan con un texto gnóstico: *Himno de la Perla*, en donde se les relaciona con la Virgen y con María Magdalena —quien es permanentemente buscada por el ser humano—, como símbolo del mundo material y del cosmos del cual somos hijos.¹²

¹⁰ Federico González Frías, *Diccionario de símbolos y temas misteriosos*, <http://diccionariodesimbolos.com/perla.htm> (consultado el 29 de abril de 2019).

¹¹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Madrid: Siruela, 1977).

¹² El hilo de Ariadna: una forma diferente de entender la historia. María Magdalena.

Existe otra posible narración relacionada con esta obra: la boda mitológica de Venus y Vulcano. La diosa de la belleza, relacionada con el arte de la música, se casa con Vulcano, quien es un excelente fraguador. Pero éste sufre la infidelidad de Venus con Marte, por lo que decide como venganza tejer una red invisible, con finísimos hilos de oro, tan fuerte y resistente que ningún hombre ni ningún dios la pudiera romper, para atraparlos en el acto. Y así ocurrió.¹³ En la tradición alquimista, Venus representa la materia de la obra, que se debe purgar con el fuego de la forja de Vulcano para despojarse así de su sombra opaca, ya que el oro perfecto, es decir, cuando es llevado a tal grado de perfección, puede perfeccionar lo imperfecto.¹⁴

El mito ilumina e interpreta lo que ocurre en la sociedad que lo crea. Stedelin era orfebre y tanto la fragua de los metales como el oro son elementos simbólicos fundamentales dentro de este entretelado narrativo, ya que los hilos están presentes en las cuatro esquinas inferiores derechas de la obra, mismos que aluden a la red invisible, mostrando que existe esta interrelación entre todos los conocimientos alquímicos, astrológicos y humanistas. Tanto los personajes como las construcciones y actividades que se llevan a cabo en las vistas panorámicas a sus espaldas y los astros que se interconectan en el plano celeste, encarnan el mito de este rico entretelado cultural de la Alemania del siglo XVI.

Para profundizar en el análisis de este entretelado simbólico utilizaré la referencia de *El Narrador* de Walter Benjamin,¹⁵ quien hace una analogía entre la *huella* de la escritura de lo narrado y la del artesano en el barro. La *huella* está ligada a la continuidad de significados en una narración y

<http://elhilodoradodeariadna.blogspot.com/2015/05/maria-magdalena.html> (consultado el 27 de abril de 2019).

¹³ Manuel Antonio Castiñeiras González, *Introducción al método iconográfico* (Barcelona: Ariel-Patrimonio Histórico, 2017), 155-156. Esta historia es narrada por Ovidio y retomada en El Decamerón.

¹⁴ Raimon Arola, *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente. Siglos XV-XVII*, <https://es.scribd.com/doc/235694975/05-La-Cabala-y-La-Alquimia-en-La-Tradicion-Espiritual-de-Occidente-Siglos-XV-XVII-Raimon-Arola> (consultado el 8 de febrero de 2019).

¹⁵ Walter Benjamin, "El narrador", *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos* (Madrid: Monte Ávila Editores, 2000).

ésta a su vez funciona como una especie de red en la que estos se van entretejiendo. La huella del artesano para Benjamin implica una experiencia. Es importante señalar que en *Heavenly Universe* la red de significados está entretejida y que, por otra parte, todos los instrumentos artísticos que requieren del trabajo manual para que suenen se dejan en silencio, descansando. Tanto el laúd y el arpa junto a Venus, como las herramientas del propio pintor, que yacen estáticas junto a Mercurio esperan a ser activadas. Todo tránsito requiere el esfuerzo y la aplicación de las manos sobre el instrumento. Tal y como se hace con la forja, el trabajo de las minas y el arado del campo en las vistas panorámicas de la composición, lo que una vez más genera una tensión dialéctica en la obra.

Este tipo de encadenamiento de diversas estructuras, a partir del tejido de redes de significados, posibilita el acceso al conjunto mítico en su totalidad. Al ser una mesa, el entretejido no tiene principio ni fin definitivo, sino que se puede abordar desde cualquiera de los cuatro lados. Así podemos justificar tanto la pertinencia del mito de Minerva y Aracné, como el de las Parcas o las Normas germánicas, o el de Venus y Vulcano, ya que están entretejiendo el Universo que se encuentra encriptado dentro de la gran cruz central de la obra.¹⁶ La narración no imita una objetividad sino que continúa algo objetivo, es decir, en ella no existe la escisión sujeto-objeto, porque siempre se apoya en un orden simbólico de trascendencia.

El plano cosmológico y la luz central como símbolo

Aparentemente existe una especie de contradicción entre la representación de Ptolomeo con su globo terráqueo y sus obras sobre la teoría geocéntrica del Universo, con lo que vemos en la composición de la parte central de la obra, ya que según lo referido por este astrónomo en el *Almagesto*, la Tierra

¹⁶ Solamente quedan excluidas las cartelas de las impresiones con letra gótica, como si al mismo tiempo que el mensaje que se transmite a través de estos textos explicando las correspondencias de las alegorías simbólicas, el modo de hacerlo con este elemento revolucionario fuera criticado, separándolo en las esquinas

es el centro del Universo y el Sol, la Luna y los planetas giran alrededor de ella. Sin embargo, en esta composición se ve a la Tierra en un plano, y en el círculo central, se muestran una estrella, el Sol, la Luna, Marte, Mercurio, Júpiter, Venus y Saturno girando alrededor de una gran fuente de luz. La estrella puede ser la misma Tierra o bien puede ser Áuriga, una estrella conocida por el propio astrónomo griego que puede hacer referencia a los carruajes de los demás astros.

¿Cuál es el papel de la Tierra dentro de toda esta cosmovisión? Aunque no podemos afirmar que *Heavenly Universe* rompe con la teoría geocéntrica y mucho menos que puede haber una influencia de Copérnico, puesto que su teoría heliocéntrica es posterior, se deja atrás el interés de representar a la Tierra en un plano inferior y a los astros en uno superior, o bien, a estos girando a su alrededor. La cosmovisión está representada en un plano ortogonal, sin un punto específico de comienzo o fin de la lectura de los elementos. Al tratarse de una mesa puede ser abordada desde cualquiera de sus cuatro lados, aunque generalmente para su interpretación se comienza con la figura de Ptolomeo (por la cartela introductoria que tiene sobre las otras alegorías) y después la lectura continúa en contra de las manecillas del reloj con Sol, Luna, Marte, Mercurio, Júpiter, Venus y Saturno, en el orden de los días de la semana a los que corresponden los astros, que a su vez están representados alrededor de esta fuente lumínica central.

Ulm es un lugar como muchos otros cercanos, tanto en Alemania como en Estrasburgo —de donde provenía Asymus Stedelin—, donde la relación con la astronomía estaba muy arraigada. Como muestra de ello, podemos ver la presencia de relojes astronómicos en ambas ciudades desde la época que data la obra. Posteriormente, Kepler y Einstein también pasaron por Ulm en algún momento,¹⁷ por lo que no es de extrañar que ya entonces hubiera discusiones en las que se cuestionaba que la Tierra fuera el centro del Universo, aunque no lo podemos afirmar, sino solo señalar a partir del rayo de luz central y los astros que lo rodean, con la Tierra en otro plano.

¹⁷ Véase acerca del turismo matemático en Ulm en: <https://mateturismo.wordpress.com/2017/09/18/astronomico-ulm/> (consultado el 9 de febrero de 2019).

El *Almagesto* no es el único libro importante de Ptolomeo, también lo es la *Geografía* y el *Tetrabiblos*,¹⁸ que siguió siendo una autoridad astrológica incluso después de la aparición de la teoría heliocéntrica, que desplazó al *Almagesto*. Tal vez *Heavenly Universe* más bien quiera mostrar que la riqueza de la interpretación que se le puede dar a la teoría de este personaje va más allá de la concepción geocéntrica del Universo, ya que el análisis del científico griego explora las relaciones que existen entre el macrocosmos y el microcosmos, si se analizan todos sus textos en conjunto, tal como se muestran en esta pintura sobre su escritorio.

El papel de la Tierra es albergar todo el microcosmos contenido en nuestro mundo. En ella se ven representados los días de la semana, los metales, las virtudes, las artes liberales, los colores, los humores, los oficios, la pintura, la arquitectura, la música, etcétera, y esto está interconectado con el macrocosmos, en el que se encuentran los astros que nos influyen, así como el gran chispazo central.

¿Qué representa entonces esta fuente luminosa en el centro de esta cosmovisión? Ya en su propia época se refirieron a Martin Schaffner como portador de la luz, tanto en 1534 como en el *Ulmer Musterunglisten* en 1546,¹⁹ por lo cual podemos inferir que este chispazo divino está relacionada con la Alquimia y la idea de la Gran Obra, así como con la inspiración neoplatónica a través de Pseudo Dionisio, por lo que es conveniente hacer un análisis simbólico de esta fuente luminosa central.

Para comenzar a interpretar esta fuente lumínica que se expande del centro hacia los bordes existe una explicación al respecto de Franz Kieser —un alquimista—. Él se había planteado la pregunta de: ¿qué es la luz de la cábala? ¿Cuál es la significación del astro y de los planetas del Cielo, que son movidos por dicha luz, que ponen el agua en movimiento y que

¹⁸ Claudio Ptolomeo, *Tetrabiblos*, <https://www.astroworld.es/recursos/Ptolomeo%20Claudius%20-%20Tetrabiblos.pdf> (consultado el 27 de abril de 2019).

¹⁹ Anja Schneckenburger-Broschek, *Die altdeutsche Malerei* (Kassel: Verlag Thiele & Schwarz, 1982), 67.

fertilizan la tierra con sus rayos? Así es precisamente la obra a la que nos referimos: está una luz central, con los astros y planetas movidos por éste alrededor, de los que se desprenden otros rayos que apuntan hacia la tierra fértil y a las alegorías que se encuentran en los ocho bordes. Kieser responde lo siguiente:

En todas sus obras Dios Todopoderoso representa los fenómenos futuros. Así, después de haber creado y hecho el cielo y la tierra, el conjunto de las criaturas, las plantas, los ramos, la hierba, el ganado y los hombres, exclamó: “Creced y multiplicaos”. Inmediatamente después de que fueran pronunciadas estas palabras, el fuego invisible comenzó a dominar, a reinar, se volvió capaz de producir una impresión mientras que el cielo y la tierra eran dotados de una potencia atractiva. Este fuego incitó a la naturaleza a realizar las operaciones implantadas en ella. Así el sol, la luna y todas las estrellas no tuvieron que producir únicamente un resplandor constante, sino también la energía motriz y la simiente que permiten sobre la tierra la existencia de todas las cosas. Las cosas son concebidas por la tierra, que es la matriz, esta matriz ejerce una atracción, como el imán atrae al hierro. Y lo mismo que el astro y el firmamento han atraído la forma, entendamos la luz natural, la tierra también atrae la forma que proviene del universo, forma que antes era materia.²⁰

De esta forma se muestra la interrelación del entretejido simbólico que hay entre todos los elementos en el Universo con dos preceptos fundamentales: el primero, la exclamación divina de “creced y multiplicaos” y el segundo, la idea de este fuego invisible que causa la energía motriz de todas las cosas. Por consiguiente, para profundizar el análisis en el plano simbólico habrá que remitirse a los primeros tiempos del judaísmo, en los que surge una tradición

²⁰ Raimon Arola, *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente. Siglos xv-xvii*, <https://es.scribd.com/doc/235694975/05-La-Cabala-y-La-Alquimia-en-La-Tradicion-Espiritual-de-Occidente-Siglos-XV-XVII-Raimon-Arola> (consultado el 8 de febrero de 2019), 121.

literaria que propone a Dios como la luz del mundo. Desde el Génesis Dios creó la luz y posteriormente, en el cristianismo, en los Evangelios, la figura de Cristo se asocia con la luz verdadera.

Este valor de la luz como metáfora y como símbolo pasó por los Padres de la Iglesia medieval y estaba en el centro de toda reflexión acerca de lo Bello. Tanto Hugo de San Víctor como Santo Tomás de Aquino coinciden en la definición de Bello como consonancia de partes y luminosidad, mientras que San Buenaventura afirma que la perfección de un cuerpo depende de su luminosidad y que la luz es la fuente de toda perfección.²¹

Aludiendo al contexto medieval representado por la Iglesia, Pseudo Dionisio hizo una división entre la *lux spiritualis* (Dios) y la *lux corporalis* (manifestación o expresión de Dios). En la obra podemos ver la primera luz en el chispa-zo divino del centro de la composición, así como en el fulgor que rodea a los ocho astros, y a los rayos lumínicos que salen de las correspondencias simbólicas de los metales que se encuentran justo debajo de cada astro. Estos rayos se unen con una estrella más pequeña cercana a las vistas panorámicas y parecen estar apuntando lugares específicos dentro de éstas o bien, a las correspondencias simbólicas de las alegorías, que remitirían a la manifestación corporal de la luz.

La Iglesia medieval está representada en la vista panorámica entre Mercurio y Júpiter,²² simbólicamente la Virgen y el planeta ligado al Padre. Por otra parte existe una tensión dialéctica respecto al edificio que se encuentra en paralelo, en el otro extremo, entre Ptolomeo y el Sol, que se ve destruido, probablemente aludiendo al cambio de pensamiento medieval por el renacentista, especialmente como producto de la Reforma Protestante y de las revoluciones en el pensamiento que se están gestando.

²¹ Edgar de Bruyne, *La estética de la Edad Media* (Madrid: La balsa de Medusa, 1994).

²² Anja Schneckenger-Broschek, *Die altdeutsche Malerei* (Kassel: Verlag Thiele & Schwarz, 1982).

¿Cómo se relaciona el fulgor con el simbolismo del Sol y de los metales? La luminosidad presente en el plano simbólico, se activa cuando se trata de los objetos de orfebrería representados, haciendo referencia al lujo, la riqueza y el poder. El oro y las piedras preciosas que trabajan los orfebres se muestran en las piezas de joyería que acompañan a las alegorías de la obra. El valor de estos objetos en la Edad Media y al inicio del Renacimiento, tenía una estimación muy distinta de la que se tiene ahora como objetos menores, y existían varias metáforas del valor relacionado precisamente con la luz: “el oro se asocia con la luz del sol, con la luz en su pureza y estado original, con la fuente de la vida y por extensión, con el simbolismo divino de la luz. La idea del sol como fuente de la vida tiene su correspondencia con la de Dios, fuente de la vida espiritual”²³ (figura 10).

Como refiere Gombrich: “¿Qué cosa es el oro sino el metal fulgurante, solar, que nunca envejece ni se marchita? O ¿Qué son las joyas sino piedras de alegre resplandor que no se rompen?”²⁴ Hay documentos que atestiguan la atracción de lo que podrían llamarse metáforas, en refuerzo mutuo de valor, resplandor y precio, en el que la opulencia económica se festejaba con la mirada.

Entre Ptolomeo y el Sol existe una vasija de oro, que hace un eje con el reloj solar presente en la torre del edificio semidestruido y con el astro en el Cielo. Varias de las alegorías portan cadenas de oro también, haciendo referencia a esta riqueza y poder, no sólo material, sino espiritualista.

El modo como se representa la luminosidad en la obra en general está completamente ligado a los valores del arte renacentista, más apegado a la luz diáfana del espacio humanista, en las que todos los detalles son igualmente iluminados, sin importar otro tipo de jerarquías, como sucedía anteriormente, pero esa luz central o chispazo divino tiene un papel importante dentro de la interpretación astronómica y alquímica de la obra, que acaba anticipando, a la vez, la ruptura de la teoría geocéntrica del Uni-

²³ Víctor Nieto Alcalde, *La luz: símbolo y sistema visual* (Madrid: Arte Cátedra, 2001), 73.

²⁴ Víctor Nieto Alcalde, 52.

verso, y que está relacionado con la quintaesencia, algo que sólo pueden obtener los artistas, como veremos a continuación.

La joya más preciada del Universo encriptada en un mueble por el artista

De Stedelin solo sabemos que fue orfebre, pero no si hay registro de alguna de sus creaciones en metales; sin embargo, sí se conserva la inscripción de su nombre para seguir perdurando en el tiempo²⁵ y de Schaffner se sabe que se hizo un autorretrato más o menos a los 40 años en una medalla, mismo que ha perdurado, así como algunas de sus pinturas, incluida esta y el Retablo de la Catedral de Ulm, en donde también aparece su rostro 10 años antes que en su retrato como Ptolomeo en *Heavenly Universe*.

Los orfebres eran capaces de satisfacer los caprichos de las instituciones y clases dominantes “vistiendo” sus templos,²⁶ palacios y sus propios cuerpos con piezas de joyería altamentepreciadas. Asimismo, dominaban el uso de los metales, que permiten que nos movamos cotidianamente con otro tipo de utensilios.

También lograron transformar al mundo gracias a la invención de la famosa imprenta, a la que se hace referencia en la letra gótica de las cartelas. Gutenberg era orfebre. Solo alguien con la habilidad en el dominio de los metales pudo haber pensado en este objeto, que revolucionó el poder de las imágenes. Alberto Durero también era hijo de un orfebre húngaro que viajó a Nuremberg porque era un importante núcleo de distribución de metales preciosos controlado por los banqueros Fugger, que lo eran de los reyes de España; su padrino fue Antón Koberger, el impresor más importante de Nuremberg que también fue su mecenas, muestra de la gran influencia que adquirió desde su propia época. Tanto Nuremberg como Ausburg, cerca de Ulm, fueron grandes centros orfebres en Alemania. Los Stedelin provenían de

²⁵ Su nombre aparece en la inscripción de la carta que uno de los bebés le da a Mercurio.

²⁶ La Capilla de los Reyes Magos en la Catedral de Colonia es un buen ejemplo de esto.

Estrasburgo, uno de los centros orfebres más fuertes en Francia y se establecieron en Ulm, que también era de las zonas importantes en ese entonces.

Heavenly Universe es una obra compleja, de gran erudición y con múltiples simbolismos encriptados. Los paisajes, los astros, los personajes y sus atributos, todos están inmersos en el contexto histórico del siglo XVI. Como ennoblecer a los artistas puede ser un propósito importante en la obra, aparecen la brocha, el pincel y el cincel junto a la reina que corresponde a Mercurio; el laúd, instrumento de trovadores junto a Venus, y un pintor y medallista como protagonista de la obra, enaltecido por el papel que toma de Ptolomeo.

Pero más allá de la posible intención socio-política de elevar el papel del artista, existía una intención espiritualista íntimamente relacionada con el mundo de la alquimia, en cuya tradición, el oro que conocemos está muerto y no puede reproducirse, ya que su semilla se encuentra atrapada en el cuerpo metálico y no tiene poder, puesto que necesita la ayuda de la naturaleza celeste. Esta unión sólo puede hacerse mediante la colaboración del artista, quien es capaz de concluir el proceso de la creación.²⁷

Para Mircea Eliade y los historiadores de las religiones, la riqueza de los documentos universales que se relacionan con la fabricación del oro y de la alquimia, y sobretodo de sus símbolos, son un reflejo de la búsqueda del proceso espiritual del hombre,²⁸ actitud muy importante en el contexto del siglo XVI en Alemania. Junto a la transmutación de los metales, los alquimistas enseñan cómo se produce la regeneración del hombre, con los pasos que siguen la sabiduría divina y son el núcleo de toda religión, por eso también la correspondencia de las alegorías con las virtudes.²⁹

²⁷ Raimon Arola, *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente. Siglos XV-XVII*, <https://es.scribd.com/doc/235694975/05-La-Cabala-y-La-Alquimia-en-La-Tradicion-Espiritual-de-Occidente-Siglos-XV-XVII-Raimon-Arola> (consultado el 8 de febrero de 2019), 153.

²⁸ Raimon Arola, 49.

²⁹ Raimon Arola, 159.

Según Franz Kieser, el arte de los alquimistas ayuda a la naturaleza a fin de que el precepto: “Creced y multiplicaos” sea efectivo en el reino mineral, de manera que el fuego secreto —la vida— impotente en el reino mineral, llegue a ser operativo e ilumine con todo su esplendor. Quien ha operado según el arte y ha conocido la semilla mineral, puede convertir en oro todos los metales imperfectos: el hierro, el plomo, el cobre, etcétera. Sus riquezas serán inmensas y su poder inigualable. Por eso, su arte es un conocimiento secreto ajeno a toda ambición mundana y a cualquier impulso de poder y riqueza. Quien no tenga un corazón puro jamás podrá obtener el secreto de la alquimia, pues como el rey Midas, todo lo que toque se convertirá en oro.³⁰ Una vez más, el mito se entreteje en esta compleja red de significados.

Probablemente Schaffner y Stedelin no imaginaron que una “simple mesa” iba a perdurar más que sus propias joyas. O tal vez sí lo sabían, y precisamente quisieron transmitir la idea que la obra de arte es la joya más preciada del Universo, sin importar si está plasmada en objetos valiosos como el oro, o en un mueble, ya que la importancia del proceso que implica el manejo de los materiales es indispensable en la producción artística, así como el conocimiento de su función creativa, que sólo el artista puede adquirir: “El acceso a la transmutación de los metales debe ser custodiado por todo tipo de trampas y dificultades, que sólo podrán ser vencidas por aquel a quien Dios haya otorgado su propia sabiduría por medio de la cábala. Quien posee el conocimiento del fuego secreto impreso por el Creador en las criaturas, es coadjutor de la creación”.³¹

Tanto los orfebres como los artistas son merecedores del conocimiento de este fuego secreto³² y por consiguiente, colaboran también en la creación y dejan en documentos pruebas de su conocimiento. Los alquimistas insisten en estos documentos que nos han legado,³³ en los que opera la metamorfosis

³⁰ Raimon Arola, 160.

³¹ Raimon Arola, 160.

³² En sentido literal, los orfebres usan el fuego para fundir los metales.

³³ Un documento contemporáneo que se reconoce como uno de los tratados más importantes de la alquimia es el *Splendor Solis* de 1532, que está constituido por 22 hermosas pinturas de gran formato y recopila las claves de la cábala, la astrología y el simbolismo alquímico.

de la materia, que la rectifica y la conduce a un estado de perfección tal que es una materia pura, ajena a la corporeidad física del mundo caído, representada a través del mundo del arte y del artista,³⁴ íntimamente relacionado tanto con la Gran Cruz que forma la composición de la obra, como con el papel del artista está la fraternidad de la Rosacruz, que retomó al profeta Elías — quien prepara al mundo para el advenimiento del Mesías— por consiguiente, el puente entre los dos testamentos, y a quien Paracelso añadió el epíteto de artista: “Dios permitirá que se haga un descubrimiento de gran importancia, pero debe quedar escondido hasta el advenimiento de Elías-artista”.³⁵ Esto está íntimamente relacionado con la noción de la realización de la Gran Obra.

En *Heavenly Universe*, la relación que tiene absolutamente cada componente de la tierra con sus correspondencias: los metales, los planetas, los colores, las virtudes, las artes, y no sólo las liberales, sino también una gran cantidad de oficios: desde los campesinos que aparecen labrando el campo y la relación con la pintura, la arquitectura, los utensilios y las joyas metalúrgicas representadas en las construcciones; los metales, las minas y la forja, así como la propia mesa, muestran todas las correspondencias simbólicas entrelazadas en esta cosmovisión del Universo encriptado en este documento alquímico. A partir de la reciprocidad entre las partes celestes y las que se hallaban en la Tierra, y las transmutaciones de un metal a otro, se podían representar los itinerarios del éxtasis místico que conducirían al hombre hasta la realidad netamente metafísica. Por eso René Guenon siempre pensó que la alquimia constituía un último eslabón en la verdad última, puesto que sólo podía ser valorada cosmológicamente y no metafísicamente, pues las verdades elevadas tenían que estar fuera de lo físico, en lo infinito.³⁶

De ahí, precisamente el objetivo de la obra: resaltar que más allá de cualquier tesoro material hay una esencia central en el Universo a la cual per-

³⁴ Raimon Arola, *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente. Siglos XV-XVII*, <https://es.scribd.com/doc/235694975/05-La-Cabala-y-La-Alquimia-en-La-Tradicion-Espiritual-de-Occidente-Siglos-XV-XVII-Raimon-Arola> (consultado el 8 de febrero de 2019), 160.

³⁵ Raimon Arola, 227

³⁶ Raimon Arola, 52.

tenecemos los seres humanos que es ese “chispazo divino” o “quintaesencia” que sale del centro de la composición, y por ello decidieron encriptar toda esta información en la superficie de esta mesa, dándole importancia a este elemento simbólico al centro, de igual modo que se lo dieron a cada uno de los detalles representados en esta cosmovisión del mundo.

Estamos en la era creativa del hombre y es en el arte en donde convergen todos los conocimientos científicos o alquímicos, religiosos o espirituales, astronómicos o astrológicos, mitológicos o simbólicos, así como todas las habilidades que permiten el dominio de la técnica que permite su creación. El hombre mismo es una obra de arte del creador o chispa energética transmutable; independientemente de cómo se quiera llamar al origen del ser, somos capaces de producir, más en el sentido de *poiesis* que de *mimesis*, nuestro potencial, y de archivar esa información para nuestra propia generación, así como para las venideras, como muestra esta mesa alemana del siglo xvi.

Bibliografía

- Arola, Raimon. *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de occidente. Siglos xv-xviii*. <https://es.scribd.com/doc/235694975/05-La-Cabala-y-La-Alquimia-en-La-Tradicion-Espiritual-de-Occidente-Siglos-XV-XVII-Raimon-Arola> (consultado el 8 de febrero 2019).
- Benjamin, Walter, “El narrador”. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Madrid: Monte Ávila Editores, 2000.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel Patrimonio Histórico, 2017: 155-156.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1977.
- De Bruyne, Edgar. *La estética de la Edad Media*. Madrid: La balsa de Medusa, 1994.
- ———. *El hilo de Ariadna: una forma diferente de entender la historia. María Magdalena*. <http://elhilodoradodeariadna.blogspot.com/2015/05/maria-magdalena.html> (consultado el 27 de abril de 2019).
- Gage, John. *Colour and culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Londres: Thames and Hudson, 2000.

- González Frías, Federico. *Diccionario de símbolos y temas misteriosos*. <http://diccionariodesimbolos.com/perla.htm> (consultado el 29 de abril de 2019).
- Morrall, Andrew “‘Siben Farben unnd Künsten frey’: The Place of Color in Martin Schaffner’s UniverseTabletop of 1533”. *Early Science and Medicine* 20, 4/6. (Special Issue: Early Modern ColorWorlds, diciembre, 2015): 478-514.
- Museum Kassel. “Tischplatte für Asymus Stedelin”. <http://datenbank.museumkassel.de/33917/0/0/0/s1/0/100/objekt.html> (consultado el 30 de enero de 2019).
- Nieto Alcalde, Víctor. *La luz: símbolo y sistema visual*. Madrid: Arte Cátedra, 2001: 73.
- Ptolomeo, Claudio, *Tetrabiblos* <https://www.astroworld.es/recursos/Ptolomeo%20Claudius%20-%20Tetrabiblos.pdf> (consultado el 27 de abril de 2019).
- Sanmartín, Ricardo. *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Madrid: Trotta, 2005: 221-222.
- Schneckenburger-Broschek, Anja, *Die altdeutsche Malerei*. Kassel: Verlag Thiele & Schwarz, 1982: 67.
- “Turismo matemático en Ulm”. <https://mateturismo.wordpress.com/2017/09/18/astronomico-ulm/> (consultado el 9 de febrero de 2019).

María del Pilar Aja Pérez

Profesora de asignatura del Departamento de Arte de la Ibero Ciudad de México con una trayectoria de 16 años en el ámbito educativo impartiendo clases de Historia, Historia del Arte y Estética. Obtuvo el reconocimiento a la tesis de licenciatura en Historia del Arte: “La luz, su percepción, manipulación y entendimiento en el interior de la Profesa” (2003) y Mención Honorífica en la maestría en Filosofía con la tesis: “Análisis fenomenológico de la incidencia de la técnica en la producción de imaginarios oníricos: los Caprichos de Francisco de Goya” (2009) en la misma Universidad. Colaboró en el Departamento de Exposiciones Temporales en el Museo de San Carlos (2004), así como en las exposiciones Sujeto a Cambio (2007) y De lo Terrenal a lo Espiritual: el Arte de los Ejercicios de Ignacio de Loyola (2014) en la Ibero.