ESTATUAS DIVINAS, ORO Y MITO.
Los orígenes de la alquimia en el Egipto grecorromano

Susana Jiménez Muñoz

Director: Marc Orriols i Llonch

Curso: 2020-2021

Semestre: octubre-febrero

Máster del Mediterráneo Antiguo

Universitat Oberta de Catalunya

* Imagen correspondiente a la descripción de la decoración del plafón (hoy perdido) de la sala hipóstila del templo Min en Panópolis según Ibn Jobair y Saint-Genis (*Description de l'Égypte*), (Sauneron, 1951: 131).

A mis padres, en eterno agradecimiento, quienes me enseñaron el valor intrínseco del amor y la constancia.

«My heart was sharp to know …
And my fingers to taste their nature.»

The Book of Thoth

«L'esperit és ocult dins del cos, i l'ànima es manifesta per la separació i per la unió d'ambdós en l'eternitat de l'Únic.»

El missatge retrobat

Imagen: cabeza de la diosa Mut (¿?), Hill, M. (ed.). (2007). *Gifts from the Gods. Images from Egyptian Temples*. New York, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, 155.

Cita 1: Jasnow, R. y Zauzich, K.-T. (2014). *Conversations in the House of Life. A New Translation of the Ancient Egyptian Book of Thoth.* Harrassowitz Verlag, 167.

Cita 2: Cattiaux, L. (2007). *El missatge retrobat*. Barcelona, Claret, 138.

ÍNDICE

Agradecimientos …… 4

1. **INTRODUCCIÓN** …… 5

1.1. Objetivos y justificación …… 8

1.2. Metodología …… 9

2. **CONTEXTUALIZACIÓN** …… 13

2.1. Una provincia romana sin faraón …… 13

2.2. Egipto: sociedad tradicional …… 14

2.3. Los orígenes de la alquimia …… 18

3. **EL TEMPLO EGIPCIO** …… 21

4. **EL SACERDOTE** …… 24

4.1. El último eslabón …… 24

4.2. Zósimo de Panópolis. …… 25

5. **ESTATUAS DIVINAS** …… 30

6. **EL ORO** …… 34

6.1. La carne de los dioses …… 34

6.2. El oro en el papiro X de Leiden …… 35

6.3. El “Château de l’Or” …… 40

7. **ALQUIMIA Y MEMORIA CULTURAL** …… 43

8. **CONCLUSIONES** …… 48

9. **BIBLIOGRAFÍA** …… 50

10. **WEBGRAFÍA** …… 56

11. **ANEXOS** …… 57

11.1. Papiro X de Leiden. Relación de recetas …… 57

11.2. Oro en el papiro X de Leiden …… 59

Quisiera expresar mi agradecimiento al Dr. Marc Orriols i Llonch por su paciencia, ayuda y sugerencias. Muchas son las ramificaciones que surgen al tratar la época grecorromana de Egipto. Gracias al Dr. Joan Oller Guzmán por aconsejarme al respecto cuando este trabajo estaba en fase de gestación. Agradezco también a la Dra. Marina Escolano-Poveda su apoyo incondicional y los ánimos cuando me adentraba a abordar un tema que me advirtió es complejo. Gracias, también, al Dr. José Lull García por su visión estelar y al Dr. Marcelo Campagno por una valiosa apreciación en un cruce de caminos. Y por último agradezco a la Dra. Araceli Rosillo Luque su mirada de aliento.

Cerdanyola del Vallès, enero de 2021

1. INTRODUCCIÓN

Las estatuas divinas nos invitan a la contemplación, infunden alas a nuestra imaginación y nos pueden evocar tanto repulsión como atracción. Para los antiguos algunas estatuas eran soporte imprescindible de la divinidad, perfección absoluta que cobraba vida gracias a la pericia de los artesanos, un poco como le ocurre a Pigmalión, quien, como explica Ovidio en su obra *Metamorfosis*, "con técnica admirable esculpió con éxito un marfil blanco como la nieve y le dio una hermosura con la que ninguna mujer puede nacer, y se enamoró de su obra" (Ovidio: 566). Pero no solo eso: la diosa Venus, viendo la legítima e inocente intención de Pigmalión, otorgó vida a esa estatua y así se nos narra:

> «[···] la besó; le pareció que estaba tibia; acerca de nuevo la boca, también palpa el pecho con sus manos: el marfil palpado se reblandece y, perdiendo su rigidez, se amolda a los dedos y cede, como se ablanda la cera del Himeto bajo el sol y, ablandada por el pulgar, se adapta a muchas formas y se hace útil por su propio uso. Mientras se queda atónito y se alegra con dudas y teme engañarse, una y otra vez el enamorado vuelve a tocar con la mano el objeto de su deseo; era de carne y hueso: laten las venas al contacto del pulgar» (Álvarez y Iglesias, 2003: 567).

Magnífico ejemplo el que Ovidio nos presenta de transformación de la materia que tendrá consecuencias: "a la boda que propició asiste la diosa y, tras haberse juntado durante nueve veces los cuernos de la luna en un disco completo, ella [la otrora estatua, ahora humana] dio a luz a Pafos, de la que la isla tiene su nombre" (Ovidio: 568)[1]. Y es que una intención pura siempre tiene premio como este mito nos quiere hacer comprender, y de estatuas, pureza, transformación, trascendencia, oro, mito y alquimia —la *ciencia sagrada*, como la define Eliade (1983: 5)— reflexionaremos en esta exposición.

Puesto que, como veremos, la estatua divina era un elemento especial e imprescindible para los egipcios, y parece ser que fue la excusa para el nacimiento de la alquimia de la mano de los sacerdotes egipcios que trabajaban la metalurgia en los templos fabricando este tipo de estatuas. Un arte —entre lo técnico y lo ritual— del que conservamos recetas. Aquí consideraremos las contenidas en el papiro X de Leiden y, específicamente, las referidas al oro por concretar y acotar al máximo este trabajo y también por otro motivo menos terrenal. Ya que, ¿por qué precisamente el oro? Escogemos este metal por tener en el antiguo Egipto tanta relevancia al considerarse la carne de los dioses, incorruptible y eterna, esa materia que la tradición alquímica intenta reproducir a partir del metal vil porque conducía a la iluminación. Nos adentraremos también en un lugar muy particular del templo donde se daba vida a la estatua divina: el "Château de l'Or" (Derchain, 1990: 220).

Recordemos aquí que aún en el 373 d.C. el sacerdote egipcio Petesenufe cubría de oro una estatua de la última gobernante de Egipto, como lo atestigua un grafiti (fig. 1) en el templo de Isis en Philae. La Isis/Afrodita (Schäfer, 2007: 138) egipcia por excelencia, Cleopatra VII, era así preservada en memoria y esencia. El sacerdote de Isis en Philae no hacía más que incidir en la divinidad del último faraón de Egipto al volver a cubrir de oro su estatua. La "carne de los dioses" (Frankfort, 2004: 70) no es

[1] Pafos en realidad se refiere a la ciudad más importante de Chipre en la que se hallaba el santuario más famoso del Mediterráneo dedicado a la diosa Afrodita (Álvarez y Iglesias, 2003: 568).

olvidada fácilmente. Y ese gesto de Petesenufe de dorar la estatua del último faraón (aunque lejos ya de la época faraónica *per se*) no hace sino recordar y honrar esa particularidad de Egipto que tanto aún hoy en día atrae al ser humano: en su

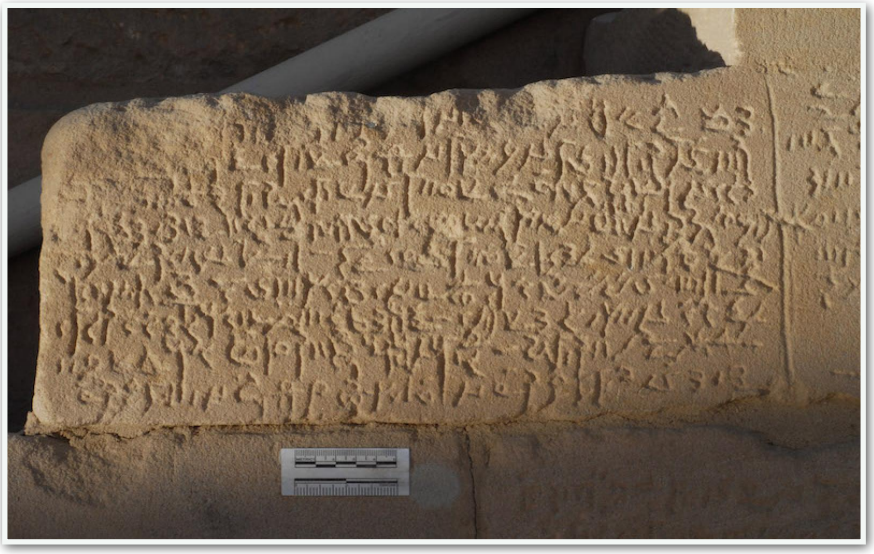

Fig. 1
Grafiti del templo de Isis en Philae.
https://www.arce.org/resource/cleopatra-great-last-power-ptolemaic-dynasty

manifestación terrenal no hay distinción entre reyes y dioses. Lo sagrado forma parte intrínseca de la cultura egipcia y su religión así lo transmite. Y, como dice Campbell (2012: 396), una religión que no intentase despertar la realización interior, la mística del individuo, no merecería siquiera llamarse religión. Tal vez por ello la alquimia se gestara en los templos egipcios.

En la historia del antiguo Egipto las estatuas divinas tuvieron siempre un papel relevante, no solamente para los egipcios, sino también para sus conquistadores, que comprendieron su importancia como sello de identidad del estado egipcio y no dudaron en sacarle provecho cuando era necesario para legitimar su poder, como atestigua el fragmento que reproducimos a continuación:

> «Habiendo devuelto las estatuas de los dioses que fueron encontradas en Asia junto con todo tipo de material de culto y las escrituras sagradas de los templos del Alto y Bajo Egipto, fue a sus lugares apropiados que las restauró.»
>
> Estela del sátrapa Ptolomeo I (311 a.C.), (Lorton, 1999: 126).

Observamos así que las estatuas de los dioses eran un elemento vital para Egipto como lugar donde mora la divinidad y también como elemento sustentador del orden y la justicia. Al restaurar las estatuas a sus lugares de origen se restauraba también la divinidad y la *maat*. Recordemos aquí el episodio en el que el administrador de la última soberana de Egipto, tras el suicidio de ésta en el 30 a.C., pagó nada más y nada menos que 2.000 talentos a los romanos por conservar las estatuas de la recién desaparecida reina[2]. Y es que la estatua de un rey —considerado un dios— formaba

[2] Bianchi, B. “Cleopatra the Great: Last Power of the Ptolemaic Dynasty”, Fondation Gandur pour l’Art, Genève. https://www.arce.org/resource/cleopatra-great-last-power-ptolemaic-dynasty

parte de un discurso que no solamente era político, sino también de orden cósmico, de un diálogo entre los humanos y los dioses, aunque hoy en día es más bien un diálogo sordo. En parte, no solamente porque el ser humano de la sociedad occidental ha perdido —en gran medida— el sentido de lo sagrado, sino también porque la mayoría de las estatuas están fuera de su contexto original, en museos que, si bien las protegen y cuidan, a la vez las acogen despojadas de su circunstancia y el sentido primigenio de su existencia. No obstante, cuando en pleno siglo XXI las contemplamos, aún nos conmueven. Tratemos de ponernos pues en la piel de un sacerdote y qué debía experimentar al fabricar una estatua divina, adornarla, ya fuera con oro, plata (real o imitada) o piedras preciosas (verdaderas o falsas), y después infundirle vida gracias al ritual de apertura de la boca. Ciertamente, nuestro sacerdote debía sentirse, como explica Frankfort (2004: 157), en una verdadera fusión, una *unio mystica*, y hasta casi, tal vez, podía oír a Ptah decirle: “Cuando te veo, mi corazón se regocija y te recibo en un abrazo de oro, te envuelvo con permanencia, estabilidad y satisfacción; te doto de salud y alegría de corazón; te sumerjo en regocijo, júbilo, alegría y deleites para siempre jamás”.

1.1. Objetivos y justificación

Nuestro objetivo principal es el de analizar la importancia de la estatua divina y del oro, y considerar el papel de ambos elementos en la génesis de la alquimia en el Egipto grecorromano. Como objetivos secundarios, deseamos reflexionar sobre la función de los sacerdotes artesanos mediante la figura de Zósimo de Panópolis —uno de los primeros alquimistas— y valorar la función del templo egipcio y reconocerlo como elemento partícipe esencial en el nacimiento de la alquimia. Finalmente, deseamos reconocer estos elementos —la estatua divina, el oro, el templo, los sacerdotes artesanos— como pilares en la configuración de la memoria cultural relacionada con la alquimia que ha llevado a forjar su carácter de mito, a su vez que reconocerlos como protagonistas de la configuración del carácter iniciático de la alquimia.

La elección del tema se debe a nuestro interés por el Egipto grecorromano como una época multicultural, entendido este adjetivo como capas de ideas, pensamientos, creencias religiosas y visiones del mundo que se superponen y dialogan entre ellas. De hecho, es durante este periodo cuando Egipto se abre más que nunca al Mediterráneo. Este diálogo vital con todas sus diferencias, similitudes y riquezas es uno de nuestros mayores intereses a la vez que el de revitalizarlo en este periodo histórico que deseamos seguir investigando.

Muchas veces desde la egiptología el hecho de que en el Egipto grecorromano se den cita varias culturas resta encanto y profundidad a la ancestral civilización egipcia. De hecho creemos necesario revalorizar el papel del helenismo en Egipto y considerar su aportación a la cultura egipcia, y no observar la cultura griega o romana, que reconocemos continuista en Egipto tras su conquista, como algo que resta, sino que suma. De hecho consideramos crucial este periodo por su papel en la construcción de la memoria cultural, construcción que se inicia con la conquista de Egipto por parte de Alejandro Magno y con la conciencia de los nuevos gobernantes griegos de saberse herederos de una cultura milenaria que busca perpetuarse en sus templos, monumentos, rituales y sacerdotes. El sincretismo religioso es un claro ejemplo de ello. Es pues con este afán de tender puentes que nos interesamos por esta época y además por el tema de la alquimia, arte muchas veces incomprendido por la falta de fuentes, pero que una vez contextualizado en su hábitat de génesis creemos que es un campo de investigación muy interesante y gratificante, sobre todo multidisciplinarmente. Este estudio es, por lo tanto, el comienzo de ese camino que esperamos continuar.

1.2. Metodología

Para este estudio consideraremos la reciente edición de Robert Halleux del papiro X de Leiden (llamado así por la ciudad holandesa que lo custodia, en el Rijksmuseum van Oudheden, concretamente). Este papiro y el de Estocolmo (que se conserva en la ciudad del mismo nombre, en la Kongelige Biblioteket) forman parte de los considerados primeros escritos alquímicos y datan de finales del siglo III d.C. Son contemporáneos de Constantino y del considerado primer alquimista que podemos datar con mayor certeza: Zósimo de Panópolis (Halleux, 2019: 23). El papiro X de Leiden recoge, en su mayoría, recetas metalúrgicas y el de Estocolmo, recetas sobre tinturas e imitaciones de piedras preciosas. Ambos parecen ser copias de biblioteca y pueden haber sido escritos a partir de alguno de los modelos que sobreviviera a la quema de libros por parte de Diocleciano durante la la revuelta de Egipto en el año 296 d.C. cuando cierra el taller de acuñación de moneda de Alejandría (Halleux, 2019: 23). Por lo tanto, estaríamos ante unas copias privilegiadas. Son considerados como la más temprana evidencia histórica que tenemos relacionada con la naturaleza y el alcance del conocimiento químico antiguo (Linden, 2014: 46).

Sabemos que el papiro X de Leiden (fig. 2) perteneció a la colección del que fuera cónsul general (entre 1829 y 1858) de Suecia y Noruega en Alejandría (Halleux, 2019: 5), Johann d'Anastasi. Esta colección fue adquirida por el gobierno holandés en 1828.

Fig. 2
Papiro X de Leiden
https://en.wikipedia.org/wiki/Leiden_papyrus_X#/media/File:Egitto_ellenistico,_papiro_con_testo_magico_in_greco_(papiro_X_di_leida),_da_tebe,_200-300_ac_ca.jpg

Su origen es desconocido, aunque antiguas publicaciones que rastrean registros de inventario arrojan la pista de que podría provenir de Tebas, pero no tenemos la certeza (Halleux, 2019: 5). Otros autores como Berthelot determinan que el papiro fue encontrado en una momia, pero como bien dice Halleux (2019: 5) estas suposiciones son gratuitas.

El papiro X de Leiden consta de 10 grandes hojas de papiro de 34x30 cm, dobladas en dos, lo que nos da 20 hojas de 17x30 cm. Las 2 primeras hojas y las 10 últimas están en blanco. Las otras 8 (16 páginas) están escritas en el recto y en el revés en una

columna a una sola mano (Halleux, 2019: 6). Incluye 99 recetas químicas y 10 artículos extraídos de Dioscórides que describen los minerales que intervienen en las operaciones (Halleux, 2019: 13).

Por otra parte, el papiro de Estocolmo (fig. 3) proviene de la misma colección que el papiro de Leiden, así que sus historias van entrelazadas. Sabemos que fue un regalo de Johann d'Anastasi a la Academia Sueca de Antigüedades y, como el de Leiden, podemos supuestamente pensar que provenga de Tebas. El papiro consta de 15 hojas sueltas de 296-297 mm x 165-169 mm. Está escrito en una sola columna a una sola mano (Halleux, 2019: 7). La diferencia principal entre el papiro X de Leiden y el de Estocolmo en su aspecto formal es que este último fue numerado por la misma mano que escribió el texto, algo realmente excepcional para la época, hecho que explica que el códice se rompió mientras se consultaba y el propietario, al mismo tiempo el escriba, numeró sus páginas (Halleux, 2019: 8). El papiro de Estocolmo contiene 159 recetas o más bien 155 ya que hay 4 que se repiten (Halleux, 2019: 13).

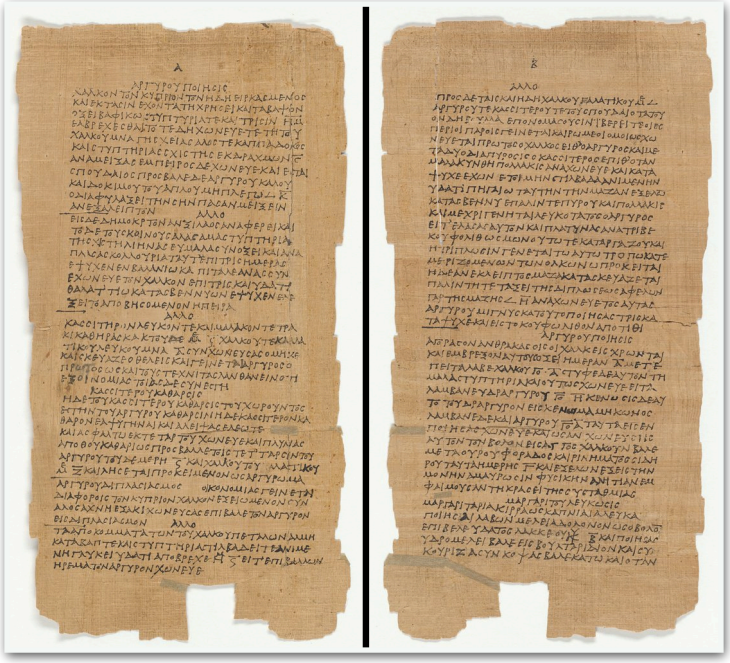

Fig. 3
Papiro de Estocolmo
https://www.wdl.org/en/item/14299/view/1/1/

Los eruditos han barajado la posibilidad de que el mismo escriba o grupo de escribas escribieran ambos papiros debido a la similitud de la escritura entre uno y otro (Halleux, 2019: 9). Ambos están escritos en griego con la particularidad de que la elegancia de la escritura y la minuciosidad del escriba contrastan con los muchos barbarismos ortográficos debido a las costumbres fonéticas del griego que se hablaba en Egipto en la época romana (Halleux, 2019: 12).

En este trabajo dejaremos de lado el análisis textual de estas fuentes en pos de interrogarlas sobre el oro, y es por ello que nos centraremos en el papiro X de Leiden. Ya que, tradicionalmente, este papiro es considerado entre los primeros en cuestiones

de alquimia y teniendo en cuenta que la tradición de este arte explora la transformación del metal vil en oro, preguntaremos a las fuentes:

- ¿Qué elementos relacionados con el oro podemos reconocer en el papiro X de Leiden?

- ¿Qué acciones podemos encontrar en él que podamos relacionar con la transmutación del metal vil en oro?

Aparte de estas fuentes, nos basaremos también en la traducción efectuada por Philippe Derchain de los textos del "Château de l'Or" del templo de Dendera. Asimismo, como ejemplo de sacerdote alquimista, consideraremos a Zósimo de Panópolis, sacerdote y hacedor de estatuas divinas, uno de los grandes alquimistas. Analizaremos algunos fragmentos de su obra, que nos han llegado de forma indirecta, recopilados en una reciente traducción de las fuentes griegas por parte de Michèle Mertens: *Zosime de Panopolis. Mémoires authentiques* (2019). No profundizaremos en su obra (esto sería motivo de otro trabajo), y nos centraremos en analizar su relación respecto al tema del secretismo y los misterios y lo que él llamaba el "libro de química".

Nuestra metodología es pues comparativa. Deseamos además mencionar que nuestro análisis se apoya en los estudios de Mircea Eliade, en el campo de la historia de las religiones; Jan Assmann, egiptólogo enmarcado en el campo de la memoria cultural, y Lluís Duch, en el teológico-antropológico.

Consideramos aquí adecuado hacer referencia a lo que Assmann (2011: 5) define como memoria cultural y para ello le damos la palabra:

> «Memoria cultural se refiere a una de las dimensiones exteriores de la memoria humana, la cual inicialmente tendemos a pensarla como puramente interna, la localizada en el cerebro de cada individuo y materia de estudio de la encefalología, neurología y psicología pero no de estudios histórico-culturales. Sin embargo, el contenido de esta memoria, la forma en que está organizada y su duración no forman en su mayoría parte de un almacenamiento o control interno, sino de condiciones externas impuestas por la sociedad y sus contextos culturales.»

Desde este punto de vista podemos entonces considerar los rituales, tumbas, templos, estatuas, etc. como parte de la memoria cultural porque son la forma a través de la cual el significado cultural se ha transmitido a lo largo de los siglos y se lleva a la vida presente (Assmann, 2011: 6). Sobre el término "cultural", lo es porque solamente puede realizarse institucional y artificialmente; y es "memoria" porque en relación con la comunicación social funciona exactamente de la misma manera que la memoria individual en relación con la conciencia (Assmann, 2011: 9). Para referirnos al pasado, no hace falta decir que el pasado debe ser llevado a nuestra conciencia (Assmann, 2011: 18).

En cuanto a Eliade valoramos sus aportaciones respecto a la que él considera la principal diferencia entre el hombre de las sociedades tradicionales y arcaicas, y el hombre de las sociedades modernas —con su fuerte huella del judeocristianismo—: las primeras se sienten ellas mismas indisolublemente conectadas con el "*Cosmos*" y

los ritmos cósmicos, mientras que las últimas insisten en estar conectadas solamente con la "*Historia*", en el sentido de una cronología de acontecimientos (Eliade, 1959: 7).

Asimismo, consideramos también los estudios de Lluís Duch (2000: 49) sobre su concepto de *logomítica* y la necesidad que tiene el ser humano de diálogo entre mito y logos. En palabras de Duch (2008a: 129) «siempre necesitamos del "lo mítico" para configurar "lo lógico" y de éste para formular expresividades (narraciones) de aquél». O en otras palabras: «los lenguajes de los afectos —en el fondo la sabiduría ("*sapientia*")— no deberían excluir los lenguajes de los efectos —en el fondo la ciencia ("*scientia*"), sino que ambos se hallan —deberían hallarse— íntimamente coimplicados» (Duch, 2002: 20). Así, consideramos que la memoria cultural recoge ambos discursos y los relaciona en perpetuo dialogo reinventándose continuamente a medida que los ritmos cósmicos ("*Cosmos*") y la cronología de acontecimientos ("*Historia*") se suceden.

2. CONTEXTUALIZACIÓN

2.1. Una provincia romana sin faraón

Primeramente, deseamos desarrollar ciertos conceptos con el objetivo de hacer hincapié en ideas que, aunque parezcan obvias, consideramos importantes para comprender el contexto en el que nace la alquimia. Comenzamos con una precisión aparente pero importante: Egipto no tiene faraón en la época en la que nace la alquimia ni en la que vivió Zósimo de Panópolis. Es más: hace más de tres siglos que no lo tiene. Y esta circunstancia, que nos puede parecer baladí, no lo es: la figura del faraón era central en la concepción del universo egipcio. En palabras de Frankfort (2004: 29) el faraón no era un mortal sino un dios; era de esencia divina, un dios encarnado. Esto lo sabía muy bien Alejandro Magno cuando conquistó Egipto. La dinastía ptolemaica hábilmente sincretizó los dioses egipcios y los griegos tras la conquista de Egipto por parte del macedonio. Supo así ganarse la confianza del clero egipcio y además hizo lo que desde siglos venían haciendo sus antecesores: registrar su contribución en la construcción y decoración de los templos con inscripciones jeroglíficas (Bagnall, 1993: 261-262). Augusto hizo lo propio tras la batalla de Actium (31 a.C.). Observemos las siguientes efemérides tal y como Bagnall nos explica.

La última inscripción en Tebas (Karnak) es del emperador Domiciano (51 d.C. - 96 d.C.); en Dióspolis Parva (cerca de Dendera) encontramos la de Adriano (76 d.C. - 138 d.C.). Caracalla (188 - 217 d.C.) es el último cartucho en Philae. En Esna hay unas cuantas inscripciones de Decio (201 - 251 d.C.). Después de eso, silencio (Bagnall, 1993: 262). Es evidente la conclusión a la que podemos llegar: tras Augusto, el apoyo imperial a la construcción, renovación y decoración de templos egipcios fue en declive, y para mitad del siglo III d.C. había desaparecido (Bagnall, 1993: 262). Ya antes del cierre oficial de los templos egipcios había algunos que habían caído en declive. Un ejemplo paradigmático es el de Luxor (Tebas) que fue convertido en fortaleza militar a finales del siglo III d.C. donde un grafiti griego dentro del templo indica que el culto antiguo fue abandonado antes de que los romanos reutilizaran el edificio (Bagnall, 1993: 263). Como explica Escolano-Poveda (2020: 294) las circunstancias del declive progresivo de los templos y de su abandono, así como el de la religión egipcia, están aún lejos de poderse comprender adecuadamente. Lo que sí parece claro es que Roma hizo lo posible por mantener el estatus privilegiado del sacerdocio egipcio y ejercer las medidas de control pertinentes para evitar la corrupción, proteger el funcionamiento de los templos y no limitar la prosperidad de los templos ni dominar a sus sacerdotes (Escolano-Poveda, 2020: 294). No obstante los esfuerzos, Egipto ciertamente perdió su identidad como estado desde el momento en que se convirtió en provincia romana y sus gobernantes no vivían en el país. A la larga esta circunstancia trajo consecuencias de dejadez y declive de los templos e influyó en el abandono del culto tal vez más que la nueva religión que había ya aparecido en tiempos de Zósimo de Panópolis y el nacimiento de la alquimia, y de la que este alquimista se hace eco en sus obras: el cristianismo.

Y es que nos parece fundamental evitar ver el declive del paganismo y el auge del cristianismo como dos niños en un columpio, uno en cada extremo (Bagnall, 1993: 261). Ambas formas convivieron en el tiempo y en el espacio hasta el cierre de los

templos, Philae siendo el último, ordenado por Justiniano entre el 535 y 537 d.C. También debemos tener en cuenta que ambas son religiones diferentes, cada una con su propio carácter, y que no necesariamente tenían que competir la una con la otra. Para el cristianismo lo central es la doctrina. El cristianismo es una religión del libro, una religión revelada. Para el paganismo lo esencial es el culto porque esta religión "es" la suma de las consagraciones, sacrificios y rituales (Bagnall, 1993: 261). Y veremos que el templo, lugar vinculado al origen de la alquimia, es clave para la civilización egipcia y también para el concepto espiritual que la alquimia adquiere como depositaria de ese misticismo implícito en la transformación y purificación del ser hasta convertirse en oro.

2.2. Egipto: sociedad tradicional

Otro de los conceptos que nos parece fundamental comprender es saber de qué tipo de sociedad hablamos cuando lo hacemos de Egipto. El hecho de que la sociedad moderna sea una sociedad desacralizada según Eliade (1981: 10-11) hace que el hombre moderno se resienta de una dificultad cada vez mayor para reencontrar las dimensiones existenciales del hombre religioso de las sociedades arcaicas. Egipto no reconocía esta problemática porque sus habitantes buscaban una explicación a lo que les ocurría y sucedía a su alrededor, y la ilustraban a través de mitos y dioses que pueden resultarnos ridículos hoy en día, y más cuando sabemos qué le ocurre al sol cuando ya no lo divisamos en el horizonte al atardecer. Esta mezcla de sorpresa e incredulidad al descubrir los dioses y mitos egipcios no es nueva. Ya en la antigüedad se despertó extrañeza, disgusto y rechazo burlón a la vista de las —aparentemente— absurdas imágenes de los dioses del antiguo Egipto, híbridos de cuerpo humano y cabeza animal (Hornung, 2016: 17). Y aquí no podemos evitar reproducir el siguiente fragmento de Luciano de Samósata, el escritor del siglo II d.C. extraído de su obra *La asamblea de los dioses*, que Hornung cita en su obra *El Uno y los Múltiples*:

> «Momo: Pero tú, cara de perro, egipcio vestido de lino, ¿quién eres, buen hombre, o cómo pretendes ser un dios con tus ladridos? ¿O con qué pretensión es adorado este otro moteado de Menfis, da oráculo y tiene profetas? Porque me da vergüenza hablar de los ibis, monos, machos cabríos y otras criaturas mucho más ridículas, que se nos han metido, no sé cómo, en el cielo procedentes de Egipto. ¿Cómo podéis aguantar, dioses, el ver que se les rinde culto tanto o más que a vosotros? O tú, Zeus, ¿cómo lo llevas cuando te ponen cuernos de carnero?
>
> Zeus: Todo lo que está diciendo de los egipcios es verdaderamente vergonzoso. Sin embargo, Momo, la mayor parte de estas cosas son simbólicas y no debe burlarse demasiado de ellas uno que no está iniciado en los misterios.
>
> Momo: ¡Pues si que necesitamos nosotros muchos misterios, Zeus, para saber que los dioses son dioses y las cabezas de perro, cabezas de perro!» (Hornung, 2016: 17).

Y es que vamos a observar que en el ámbito religioso egipcio muchas características de la flora y de la fauna son tomadas de la naturaleza para, precisamente, comunicar conceptos como la ferocidad, la protección o la maternidad. Por lo tanto, lecturas literales deben ser completamente abandonadas (Scalf, 2012: 33). A veces olvidamos que la iconografía de seres divinos es una invención meramente humana, una construcción intelectual desarrollada para proporcionar medios para expresar, discutir,

usar y comprender las múltiples fuerzas físicas que actúan en el cosmos, y los antiguos egipcios —debemos tenerlo muy presente— vivían en íntimo contacto con la naturaleza y en una constante dependencia de las fuerzas naturales de su entorno (Scalf, 2012: 33). Y aunque culturalmente estemos más influenciados por la tradición grecorromana, cuyas deidades tendían a tener unos roles más estáticos y a estar identificadas con emociones humanas concretas (Silverman, 1991: 23), no debemos caer en la simplista y limitada oposición "tipológica" de "religiones de la naturaleza" (*Natur-Religionen*) y "religiones de civilización" (*Kultur-Religionen*) como precisa Henri-Charles Puech (1977: 27). Quedémonos con que cada deidad lleva dentro de sí toda la información sobre un determinado aspecto del mundo que en ella ha tomado forma y que ha entrado como figura en la conciencia humana más allá de su apariencia (Hornung, 2016: 235).

En definitiva, todo lo comentado es fundamental para comprender aquellas sociedades tradicionales y no hacernos caer en el juicio. La dependencia de los egipcios por tener una explicación física de los procesos naturales era un rasgo persistente y básico de su cultura (Teeter, 2011: 10). Y el hecho de que explicaran estos procesos a través de mitos y dioses mitad animal, mitad humanos evidencia la curiosidad que esta cultura tenía por la vida, la conexión con su entorno y su capacidad de trascendencia —que no su ingenuidad— incluso cuando aparentemente parecían contradecirse cuando examinamos sus mitos. Lo que a nosotros nos puede parecer incoherente para la mentalidad egipcia formaba parte de una serie de explicaciones que se complementaban entre sí para crear una comprensión en capas de la realidad (Teeter, 2011: 10). De ahí que un mismo mito pudiera explicarse y ser representado de diferentes formas, porque lo que importaba era la comprensión última que ofrecía el conjunto de sus diversas narraciones que derramaban una visión de un universo espiritual más enriquecido si cabe. Como ejemplo tenemos el de la diosa Nut. Los egipcios equiparaban el cielo que el sol cruzaba cuando se ponía con el cuerpo de esta diosa tachonada de estrellas que se arquea sobre la tierra, sus pies hacia el horizonte este y sus manos extendidas hacia el oeste (fig. 4). Múltiples son las representaciones que nos muestran el disco rojo del sol viajando dentro de su cuerpo, la Vía Láctea. Pero en otras imágenes (fig. 5) observamos el disco solar sobre los cuernos de carnero del dios Atum cruzando el cielo en barca imitando el método de transporte humano (Teeter, 2011: 10-11).

En realidad todas estas historias enlazan con ese estado primigenio de la creación que vemos representado en la figura 6, donde Nun eleva la barca del dios Ra en el momento de la creación. No importaba que el ciclo solar fuera representado de diferentes maneras. Lo que importaba era que *se repitiera* una y otra vez porque eso equivalía a vida, a armonía cíclica, en última instancia a *maat*. Porque toda ciclicidad remite al principio de la creación para un egipcio. Ellos siempre se referían en su pensamiento y cultura a lo que Eliade (1999: 130) llama "la época prodigiosa de la *primera vez*", ese lugar fuera del tiempo cronológico (por lo tanto encajado en un tiempo mítico) donde el mundo fue creado. A partir de ese momento el tiempo se vuelve cíclico, la luna mengua y vuelve a llenarse, las estaciones se suceden, el Nilo crece e inunda los campos… Y es en esta periodicidad de los ritmos cósmicos donde reside la perfección de lo establecido en el origen de los tiempos (Eliade, 1999: 130) y lo que define el orden y armonía por excelencia: la *maat*. Así pues, según la

concepción egipcia, el mundo no fue creado de una vez por todas, sino que está en permanente proceso cosmogónico (Assmann, 1994: 109).

Fig. 4
Diosa Nut
https://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Temple_of_Hathor_at_Dendera,_The_goddess_Nut.jpg

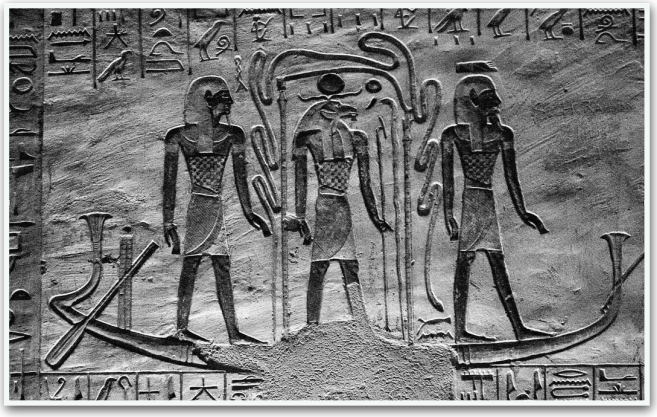

Fig. 5
El sol (Atum) en forma de carnero coronado por el disco solar cruzando el inframundo en barca. Tumba de Ramsés VI en Tebas. Dinastía XX (Teeter, 2011: 10).

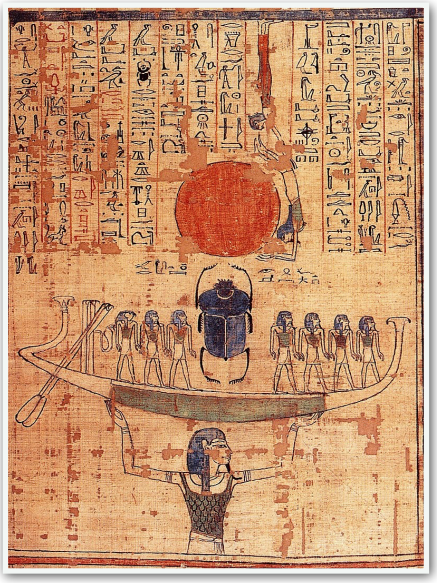

Fig. 6
Nun eleva la barca del dios Ra en el momento de la creación.
https://en.wikipedia.org/wiki/
Egyptian_mythology#/media/
File:Nun_Raises_the_Sun.jpg

Para los egipcios no hay creación en el sentido de un proceso que se abre y se cierra. Y esto es muy importante. En la cosmología egipcia se trata más bien del *encendido inicial* (en egipcio lo llamaban *zp tpj*, “la primera vez”) donde la preexistencia (el caos primordial) daba paso a la existencia. Para los antiguos egipcios, por muy extraño que nos parezca, los acontecimientos históricos, cronológicos carecían de realidad última (Frankfort, 2004: 58-59); todo era eterno bajo su mirada pese a nuestra tendencia a

buscar explicaciones racionales a esta manera de ver el mundo. Pero, precisamente, es adaptándonos a la visión cosmológica de un egipcio como podremos entender que, pese a la conquista romana y a la ausencia de faraón, hubiera un deseo por parte de las clases sacerdotales de continuar con los rituales y el funcionamiento de los templos porque, como veremos, todo ello infundía de sentido último a esta civilización: la *maat* seguía activa. Y así fue hasta el cierre de los últimos templos y el encarcelamiento de los últimos sacerdotes. Hablaremos de ellos y comprenderemos mejor esa manera de *estar* en el mundo, como dice Eliade (1981: 11), porque lo *sagrado* y lo *profano* constituyen dos modalidades de *estar* en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia, aunque consideramos que no son excluyentes entre sí.

En este sentido nos parece importante restituir el diálogo entre ambas realidades para poder comprender esa forma de entender el universo para el antiguo egipcio y también el nuestro, aunque, aparentemente, nos parezcan muy alejados entre sí. Como analiza Duch (2008b: 198) desde los griegos, sobre todo a partir de Platón, en la cultura occidental se ha debatido intensamente la relación —por oposición, por continuidad, por yuxtaposición y por coimplicación— de "lo mítico" y de "lo lógico", de "lo mítico" y de "lo histórico". Y, aunque pedagógicamente pueda ser conveniente mantener la distinción entre mito e historia, en realidad en el ser humano no son dos realidades yuxtapuestas, independientes entre sí, ajenas la una de la otra, sino que se trata de dos realidades íntimamente coimplicadas entre sí, que se condicionan dialécticamente (Duch, 2008b: 199-200).

De hecho compartimos con Duch que la contraposición *mythos-logos* constituye el centro de la crisis de la cultura occidental. Consideramos necesario establecer puentes entre uno y otro, sin que lo comentado pretenda ser, como precisa Duch (2008b: 201), una descalificación de la historia o de los historiadores. En absoluto. Sencillamente tras esta consideración se encuentra la búsqueda de un diálogo en una época, como la actual, en la cual estamos volviendo a preguntarnos por ese aspecto mítico del ser humano:

> «El interrogante es: ¿por qué a partir de las últimas décadas del siglo XX ha hecho irrupción el interés por el mito en el seno de la cultura occidental? ¿Qué ha sucedido para que lo mítico, tan denostado y caricaturizado por ilustrados y posilustrados, en la actualidad, muchos lo consideren como algo irrenunciable y omnipresente de la existencia humana?» (Duch, 2008b: 190).

Por lo tanto, *mythos* y *logos* son nuestro destino inevitable (Duch 2008b: 201) porque no podemos renunciar ni a la imagen ni al concepto, ni a la narración ni a la explicación. En definitiva no se trata del paso "del mito al logos", tampoco del "logos al mito", sino del "mantenimiento del logos *en* el mito y del mito *en* el logos" (Duch, 2008b: 199). Porque, en realidad:

> «No pudiendo dejar de ser histórico, el ser humano es más que el desenvolvimiento material de sus peripecias históricas, de sus múltiples y, a menudo, desconcertantes "historias". Siempre, lo sepa o no, lo quiera o no, tiene necesidad de lo pretemporal y de lo postemporal: el antes del tiempo y el después del tiempo, las imágenes de la plenitud inicial y las de la realización final» (Duch, 2015: 24).

Este esfuerzo intelectual, si se quiere contemplar así, también nos va a resultar muy útil para comprender el pensamiento egipcio y la génesis de la alquimia. Hay “lógica” en las narraciones míticas y “lo mítico” se encuentra presente en las explicaciones de carácter científico (Duch, 2008b: 200). Desde la mirada de la memoria cultural consideramos posible establecer esta interacción.

2.3. Los orígenes de la alquimia

Por lo general, tenemos una imagen un tanto idealizada de lo que es un alquimista. Muchas imágenes que la historia del arte y los manuscritos antiguos nos han legado a través de los siglos nos muestran una idea romántica (en el sentido de idealista) de la búsqueda de la verdad última: cómo transmutar el metal vil en oro. Así, contemplamos a ese alquimista en un estado de concentración y meditación en un laboratorio entre libros, hornos y objetos curiosos pacientemente a la espera de dar con ese misterio por fin revelado, ese *eureka* tan anhelado. Y es que realidad y mito se confunden a lo largo de la historia de la alquimia, ya desde sus orígenes. Se dice que las obras atribuidas al mismo Hermes fueron bastión de este arte así como las atribuidas a personajes míticos o casi como Agatodemon, Isis o Cleopatra (Daumas, 1983: 110). Tras la conquista árabe de Egipto, esta visión se mantuvo y era común que los alquimistas árabes reivindicaran haber encontrado libros escondidos sobre alquimia escritos por Hermes en pasajes subterráneos de templos egipcios (El Daly, 2005: 37). De hecho, Zósimo de Panópolis (fig. 7) es recogido en manuscritos árabes como el *Libro de las imágenes* (*Mushaf as-suwar)* del siglo XIII y representado como un sabio.

Fig. 7
Zósimo (a la derecha) conversa con su colega, Theosebeia, junto a un horno (Grimes 2018a: 104).

El vínculo con la alquimia y Egipto lo encontramos ya en la etimología de la palabra. La palabra alquimia (Fraser, 2004: 128) se refiere a una palabra árabe, *alkimiya*, una combinación del artículo *al* y el sustantivo *kimiya*. Los especialistas proponen dos alternativas para el origen de la palabra árabe *kimiya*:

a) que deriva de *Chêmia*, la palabra griega para Egipto que proviene de "tierra negra", *Kmt*, como los egipcios denominaban a su país.

b) que deriva del griego *chûma*, palabra relacionada con el verbo fundir (*choaneuein*).

Zósimo de Panópolis en sus textos parece optar por la primera alternativa (Fraser, 2004: 128). Pero no solamente la etimología nos da cuenta de la relación de la alquimia con Egipto. Las fuentes árabes son concluyentes también en este sentido. Así, el erudito y bibliógrafo del siglo X d.C. Ibn al-Nadim, en su enciclopedia *Khitab-al-Fihrist*, nos dice: "el origen de la alquimia estaba en Egipto, que produjo muchos escritores y científicos que obtenían su conocimiento de los templos de Egipto" (El Daly, 2005: 109).

Con todo ello, observamos que existía desde hacía siglos el reconocimiento de que el nacimiento de la alquimia estaba vinculado a los templos egipcios y observamos también que al-Nadim habla de *científicos*. Efectivamente, si buscamos definir qué es la alquimia se trata de las tentativas hechas para multiplicar los metales preciosos —el oro en particular— y fabricarlo a partir de metales de menor valor (Daumas, 1983: 109). La alquimia tiene como base la química a juzgar por los documentos griegos como el papiro X de Leiden y el de Estocolmo que nos han llegado y que han sido motivo de abundante literatura durante toda la Edad Media hasta nuestros días. Es cierto que ambos textos no contienen ningún comentario de naturaleza espiritual ni religiosa ni filosófica. Las recetas son meramente técnicas y, aún así, son textos considerados como alquímicos por algunos especialistas como O. Lagercrantz, E.O. von Lippmann, H. Diels y J. Lindsey. Aunque para I. Hammer-Jensen son valorados como técnicos (Halleux, 2019: 27). Pero consideramos, como Daumas (1983: 109), que hacer una separación escrupulosa entre química y alquimia no es algo conforme a la realidad. De hecho Daumas sopesa la posibilidad de que podrían haber existido dos tipos de libros: aquellos puramente técnicos conservados en los talleres de los templos y destinados a un tipo de artesanos no iniciados, y otros conservados en secreto con acceso exclusivo para los iniciados. Lo que queremos destacar en este trabajo es que, analizando la obra de Zósimo de Panópolis encontramos que lo espiritual y lo científico no está reñido entre sí en la concepción de la alquimia desde el punto de vista de un sacerdote hacedor de estatuas, conocedor de los procesos metalúrgicos, y que la alquimia gozaba en sus orígenes de un prestigio "científico" y "espiritual".

Halleux (2019: 29-30) insiste en que es difícil distinguir una receta técnica de una alquímica ya que la diferencia esencial entre una y otra es la "quimérica" pretensión de transmutación que se opera en la consciencia de la persona que lleva a cabo la operación porque, en el ámbito meramente técnico, los procedimientos de los alquimistas son los procesos de un joyero: aleaciones, dorados y plateados de metales viles, barnices imitando el oro y la plata, etc. Por lo tanto, consideramos también como Halleux (2019: 29-30) que es fundamental colocar las recetas en su contexto técnico a la vez que intelectual. Efectivamente, hablar del nacimiento y desarrollo de la alquimia

griega es conciliar dos puntos de vista: la técnica química de fabricación artesanal del oro y de la plata, aleaciones, procedimientos de tintura y destilación, y a su vez las interpretaciones místicas, filosóficas y religiosas que han dado lugar a tanta literatura a lo largo de los siglos (Halleux, 2019: 12). Podemos considerar entonces que la alquimia nace precisamente en un contexto químico-técnico, tal y como lo define Ziolkowoski (2015: 8) vinculado con la tradición de los artesanos del templo en un momento en que la ideas de la filosofía griega, las ideas egipcias y gnósticas, y los cultos mistéricos crean lo que Antón Pacheco (2019: 186) denomina “síntesis orgánicas y creadoras”.

3. EL TEMPLO EGIPCIO

Podríamos pensar que en época grecorromana los templos egipcios se quedaron huérfanos porque ya no había rey. Pero, en realidad, no fue así. Debemos tener en cuenta que cada día se realizaban rituales en los templos egipcios, incluso cuando no había ya faraón o rey. De hecho estaba instaurada la tradición desde hacía siglos de realizar el que se llamaba ritual diario en cada templo. Éste era, en teoría, un ritual a realizar por el rey, quien no olvidemos era el primer sacerdote de Egipto (Martzolff, 2014: 22), aunque en realidad lo realizaba el sacerdote principal de cada templo. Para el pensamiento egipcio el rey era la única persona capaz de comunicarse con los dioses y capaz a su vez de delegar su poder de comunicación a los sacerdotes (Assmann, 1992: 93). Así, el sacerdote al dirigirse a la divinidad afirmaba: "soy un sacerdote, hijo de un sacerdote. Es el rey quien me envía a ver al dios". Por lo tanto consideramos que no había ninguna discontinuidad ideológica ni espiritual en este sentido. El faraón seguía estando en esencia porque los sacerdotes podían seguir dirigiéndose a los dioses en su nombre.

Cauville menciona que en el templo de Dendera se realizaba el ritual diario incluso hasta tres veces al día y evoca la atmósfera que se podría haber respirado:

> «El ritual ha cambiado poco a lo largo de los siglos: tan pronto como por la mañana se abren las puertas, la ciudad alrededor del templo se activa: panaderías, carnicerías y cocinas recobran vida. Los sacerdotes, tres veces al día, se acercan a la divinidad; luego, en la oscuridad de la noche, cierran las puertas y los dioses ocupan los cuerpos de sus respectivas estatuas. Los múltiples ritos que son evocados sobre la interminable longitud de los muros recuerdan la creación del mundo y el equilibrio universal establecido en el origen de los tiempos; es esto lo que garantiza la presencia de lo divino en el templo y la vida sobre la tierra» (Cauville, 2015: 3).

Efectivamente, podemos observar parte de este ritual sobre las paredes de Dendera y nos puede servir a modo de ejemplo para adelantar ya la importancia que tenía la estatua divina, porque los dioses no podían existir sin un soporte material ya fuera imagen, estatua, árbol o animal sagrado (Derchain, 1996: 120). Observamos que las escenas se suceden alternativamente de una pared a otra (fig. 8). La diosa Hathor está dentro de una capilla que el rey se dispone a abrir, paso a paso, para finalmente poder contemplar a la diosa y ejecutar el ritual (Cauville, 2015: 77). Observamos cómo el rey penetra en el santuario para acto seguido desatar el lazo sagrado, deshacer el sello que cada día se colocaba —pasos éstos que simbólicamente desbloqueaban las puertas del cielo— para permitir que, frente a frente, la divinidad y el rey se encontraran. Derchain (1996: 142) también nos explica que el ritual diario comprendía, antes de la presentación de libaciones, sahumerios, ofrendas, preparación, aderezo de la estatua e himnos, ciertos gestos indispensables como el encendido de las lámparas (el santuario estaba sumido en la más completa oscuridad), la rotura de los sellos y la apertura de las puertas de la naos. Pero todos estos actos que a nosotros pueden parecernos banales tenían para un egipcio un carácter sagrado y se interpretaban simbólicamente. Así, la apertura de las puertas —que se realizaba empujando un pestillo— se explicaba como "retirar el dedo de Seth del ojo de Horus" (Derchain: 1996, 142). Estos actos eran repetidos casi calcados en los templos egipcios como podemos ver en la figura 9 (Martzolff, 2014: 27). Es muy interesante observar que era la repetición, no solamente del ritual diario varias veces al día, sino en diferentes

puntos del país lo que otorgaba más fuerza y presencia a ese poder delegado del faraón en los sacerdotes.

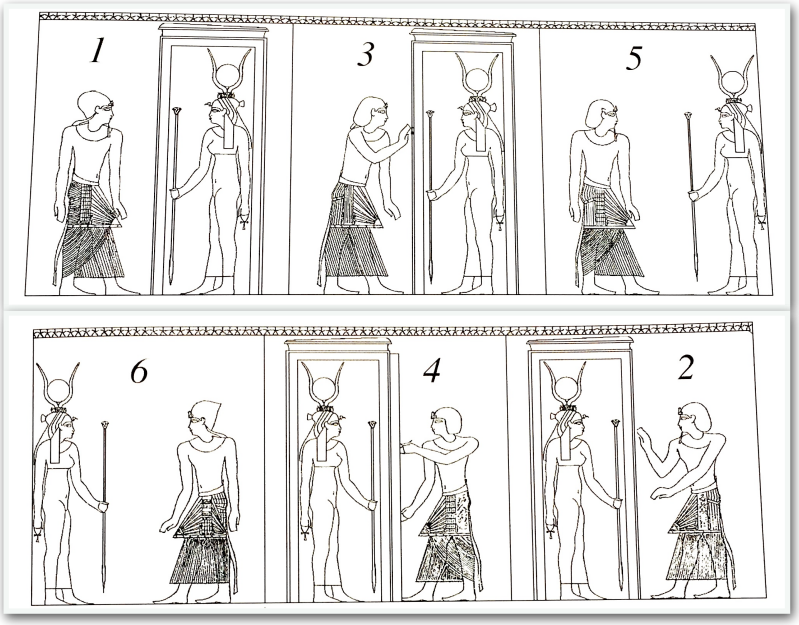

Fig. 8
Ritual diario en el templo de Dendera (Cauville, 2015: 77).

Resumiendo, es muy importante que precisemos lo siguiente:

- El rey es el único intermediario *oficial* entre los dioses y los hombres.
- El sacerdote es el *representante* del faraón en cada templo del país.
- El ritual es el elemento que activa la comunicación entre lo divino y lo humano.
- El templo es el lugar donde esa comunicación entre la esfera terrestre y celeste es garantizada porque es un lugar preparado a conciencia para ello.

Figure 2 : tableau détaillant la représentation et succession de scènes du rituel divin journalier dans quelques grands temples (L. Martzolff).

	Abydos	Louqsor	Philae	Edfou	Dendara
Retirer le lien					
Rompre l'argile					
Délier le sceau					
Découvrir la face du dieu					
Voir le dieu					
Renifler la terre					

Fig. 9 (Martzolff, 2014: 27).

En el *Corpus Hermeticum*, Hermes, a quien los egipcios conocían como Thoth, el más sabio ente los dioses, se describe —en términos “audaces” según Naydler— el significado simbólico de Egipto en la historia espiritual del mundo:

> «Egipto es una imagen del cielo, o, por expresarlo con mayor claridad, en Egipto todas las operaciones de los poderes que gobiernan y actúan en el cielo han sido transferidas a un lugar inferior. Más aún, para decir toda la verdad, nuestra Tierra es el templo del cosmos en su conjunto» (Naydler, 2019: 17).

Siguiendo esta estela “audaz” a la que Naydler nos incita, podríamos considerar que ese lugar inferior adonde esas operaciones de los poderes que gobiernan y actúan en el cielo fueron transferidas era, precisamente, el templo egipcio, con el faraón y los sacerdotes como oficiantes e intermediarios. Las estatuas divinas eran fabricadas en él y eran dotadas de vida también en su interior, en un lugar recóndito donde solamente unos pocos podían acceder. Así pues, es importante precisar que el templo es una imagen del cosmos (Derchain, 1996: 143) donde se liberan y se dirigen las fuerzas detentadas por los dioses conforme a un plan universal conocido solamente por los oficiantes de los rituales para el buen funcionamiento del país y de la *maat*, es decir, la armonía y el orden.

Con respecto a los templos de la última época es interesante la visión al respecto de Assmann (2011: 158) quien los define como un fenómeno cultural en su propio derecho más que llamarlos los últimos remanentes de una tradición arquitectónica que se remontaba a miles de años. Compartimos esta idea porque consideramos que es precisamente ese *fenómeno cultural* el que configurará la memoria cultural con respecto a Egipto y a la alquimia, como veremos.

4. EL SACERDOTE

4.1. El último eslabón

En un Egipto grecorromano donde el estado ha caído junto con su rey y se convierte en provincia romana, consideramos al sacerdote como el último e inesperado eslabón entre la divinidad y la sociedad egipcia ya que pasa a ser el último artífice de la *maat* en ausencia física del faraón. Hemos ya mencionado cuán importante era este concepto para la sociedad egipcia. Frankfort (1998: 128) lo define como «la piedra de toque» para la sociedad egipcia, un rasgo hondamente enraizado en su tradición. El sacerdote pues, cuando ya no había realeza en Egipto —tan antigua como el mundo, que databa del día de la creación— se encargaba no solamente del mantener el orden social sino también cósmico (Frankfort, 1998: 129). Así que lo consideramos como garante final de una tradición milenaria porque, mediante los rituales diarios en nombre del faraón ausente del país, quedaba garantizado ese equilibrio del que dependían las cosechas. Pensemos que la crecida del Nilo era fundamental para un egipcio y de ahí la importancia de esa responsabilidad —ahora acrecentada —que recaía con más peso que nunca sobre el clero.

Frankfurter (Dieleman, 2005: 9) considera que los sacerdotes egipcios que habían perdido los subsidios por parte del estado tuvieron que buscar nuevas fuentes de ingresos y las encontraron en la clientela grecorromana dispuesta a pagar por obtener iluminación divina. Esto significaba romper con juramentos que se habían hecho de no desvelar ciertas prácticas que debían ser preservadas exclusivamente en el contexto del templo. Pero tenemos también fuentes que ilustran que aún se mantenía esa tradición de secretismo. Como ejemplo tenemos el testimonio de Clemente de Alejandría:

> «[···] los egipcios no revelaban los misterios que tenían a quien pasaba por ahí ni transmitían su conocimiento sobre lo divino a hombres profanos; solamente a aquellos que van a tomar la realeza y entre aquellos sacerdotes que son considerados los más aptos de acuerdo con su crianza, educación y nacimiento.»
>
> Clemente de Alejandría, *Stromateis V*, capítulo 7 (Dieleman, 2005: 7).

Assmann (1994: 107-108) también nos explica que en los escritos de Jámblico y el *Corpus Hermeticum* encontramos esta idea de preservación de la tradición, el secreto y los misterios, y de una forma más punzante si cabe (sobre todo para los griegos):

> «Expresado en la lengua original, el discurso transmite claramente su significado, ya que la misma calidad de los sonidos y la [entonación] de las palabras egipcias contienen en sí la fuerza de las cosas que se dicen.
>
> Preserva el discurso sin traducir, para que tales misterios sean guardados de los griegos y para que su insolente, insípida y rimbombante manera de hablar no reduzca a la impotencia la dignidad y la fuerza [de nuestra lengua] y la convincente fuerza de las palabras. Porque todos los griegos tienen ese hablar vacío, bueno para presumir; y la filosofía de los griegos es solo charla ruidosa. Por nuestra parte, no usamos palabras, sino sonidos llenos de energía» (Assmann, 1994: 107-108).

Coincidimos con Sauneron (1960: 8) cuando reconoce que regímenes políticos, condiciones sociales y factores económicos sufrieron profundas modificaciones en el curso de siglos, pero al menos un aspecto del antiguo Egipto permanece constante: el vínculo durante más de tres mil años de los sacerdotes a sus creencias religiosas y el modelo general de acuerdo con el cual definían la relación del hombre con el universo y de las fuerzas que lo gobernaban.

4.2. Zósimo de Panópolis

Nuestro personaje es una figura un tanto misteriosa porque realmente sabemos muy poco de él (Mertens, 2019: 11). Eso sí, halagos no le faltan y fuentes posteriores hablan de él como “el inspirado por los dioses”, “el divino Zósimo”, “el gran Zósimo”, “el sabio Zósimo”, “el amigo de la verdad” o “aquél cuyo lenguaje tiene la profundidad del océano” (Mertens, 2019: 11). Zósimo era originario de Panópolis, en el Alto Egipto, donde vivió entre los siglos III y IV d.C., con alguna escapada al Bajo Egipto porque en su obra menciona el santuario de Menfis y el Serapeum de Alejandría (Mertens, 2019: 14). El “habitante de la provincia tebaida”, apodo que recogen también las fuentes (Mertens, 2019: 13), era sacerdote egipcio, maestro artesano fabricante de estatuas, encargado de interpretar, recoger y crear recetas, y supervisar el trabajo de otros (Grimes, 2018a: 46-47).

La primera dificultad que encontramos al adentramos en su estudio es que las fuentes que conservamos nos han llegado fragmentadas. Por un lado tenemos los testimonios directos referidos a la parte transmitida por copistas medievales y del Renacimiento, y por otra los testimonios indirectos. Entre los testimonios directos, tenemos los de la tradición griega (no olvidemos que Zósimo escribía en griego) y los de la tradición siríaca, árabe y latina (Mertens, 2019: 20).

Zósimo estaba muy influido por el hermetismo y el gnosticismo (recordemos que Panópolis está a 75 km de Nag Hammadi donde se descubrieron los manuscritos gnósticos) en una época en que los sacerdotes egipcios eran vistos no solamente como los responsables *per se* de ejecutar los ritos en los templos, sino también como filósofos y magos en una sociedad en la que la religión y la filosofía se fusionaban (Escolano-Poveda, 2020: 332). Así, encontramos que, en el ámbito de los templos, las elucubraciones filosóficas se daban cita con la puesta en escena ritual y la curiosidad por conocer la providencia a través de la astrología (Escolano-Poveda, 2020: 332). Zósimo de Panópolis no se libró de una cierta mitificación. Ibn al-Nadim, en su enciclopedia *Khitab-al-Fihrist,* colocaba a nuestro personaje en la categoría de filósofo versado en magia junto a Hermes, Platón o Demócrito, entre otros (Lindsay, 1970: 65-66). Pero, curiosamente, Zósimo atacaba a los alquimistas que creían solamente en la influencia astrológica durante los procesos de tintura y rechazaban el estudio de los libros de antiguos autores que explicaban los procedimientos correctos para conseguir unos buenos resultados (Martelli, 2011: 281). Así Zósimo afirmaba que «si los misterios son necesarios es más necesario aún que todo el mundo [los iniciados ¿?] estén en posesión de un libro de química que no debe ser mantenido en secreto» (Grimes, 2018a: 97).

Zósimo alertaba del daño que habían hecho los comentadores de textos antiguos interpretando antiguas recetas de una manera poco acertada incluso obviando deliberadamente mencionar información pertinente y, por lo tanto, “haber estropeado los libros de química” (Grimes, 2018a: 97-98). Así, comprobamos que el rigor y la técnica para ejecutar una receta era muy importante para éste considerado uno de los primeros alquimistas con el objetivo, precisamente, de evitar que se tergiversara la información de cómo llevar a cabo la fabricación de cualquier tipo de aleación. Para muestra un botón que deseamos ya introducir en esta exposición para familiarizarnos con el lenguaje de estas recetas alquímicas. Se trata de la receta número 33 que aparece en el papiro X de Leiden:

> «Escritura en letras de oro.
> Escribir en letras de oro. Tomar mercurio, verterlo en un recipiente apropiado y tirar una hoja de oro. Cuando el oro parezca fundido en el mercurio, remover todo lo posible y añadir un poco de goma como un grano de mijo, dejar reposar y después escribir en letras de oro» (Halleux, 2019: 93).

Observamos que, aunque la alquimia es comúnmente considerada hasta de una manera ridícula como el intento de cambiar plomo en oro, no hay evidencias de que Zósimo y otros alquimistas creyeran que literalmente lo estaban haciendo. Más bien lo que sí creían era que coloreaban metales y les otorgaban la apariencia de oro puro (Grimes, 2018a: 41). Y aunque las recetas pudieran ir acompañadas o no de comentarios filosóficos y religiosos añadidos (Grimes, 2018b: 67), ello no las eximía de su rigurosidad y efectividad. Zósimo siempre abogó por el “libro de química” en una época en que —como hemos comentado— religión y filosofía iban de la mano, y así lo expresaba en una carta a su colega Theosebeia:

> «Zósimo a Theosebeia, señora, que todo esté bien siempre con vos. Sobre el asunto de las tinturas y de que tengan un efecto en un momento propicio ha llevado a ridiculizar el libro *Sobre hornos*. Para muchos, una vez que han conseguido el favor de su *daimon* para obtener esas tinturas, han ridiculizado incluso el libro *Sobre hornos y aparatos* como si éste no fuera verdadero» (Jackson, 1978: 19).

Aquí observamos que para Zósimo los momentos propicios —bajo condiciones astrológicas favorables— y los *daimon* —la existencia de un genio personal en activo (Jackson, 1978: 42)— no debían cuestionar de ningún modo la certeza de los tratados de recetas químicas que existían y se usaban. Consideremos también que estudiamos una época en que la presencia de zodiacos como el de Dendera, datado alrededor del 50 a.C. (recordemos que también el templo principal de Panópolis, ciudad natal de Zósimo, poseía uno similar), sugería que las tradicionales funciones de los templos egipcios habían acogido la astrología horoscópica (Evans, 2004: 26) y que las condiciones astrológicas para efectuar determinadas operaciones metalúrgicas se tenían en cuenta. Y Zósimo era consciente de que los ritmos cósmicos actuaban en los procesos alquímicos de transmutación de la materia: “al igual que la naturaleza es influenciada por la luna según un ritmo recurrente, (la búsqueda) inyecta el cese y el aumento según el cual galopa la naturaleza” (Mertens, 2019: 35). Por lo tanto, la concepción antigua de que el alquimista, si desea imitar y perfeccionar la naturaleza, debe seguir sus ritmos —en este caso lunar (Mertens, 2019: 216)— era una realidad.

Es cierto que la literatura alquímica que surgió en los primeros siglos de nuestra era estaba fuertemente influenciada por la filosofía, que en la antigüedad tardía incluía también a alquimistas egipcios, astrólogos caldeos, magos zoroastrianos, neoplatónicos y teurgistas, gnósticos y herméticos (Jackson, 1978: 43). Como Jackson afirma, todos ellos se consideraban "filósofos" en aquella época, pero lo que es nuevo en el periodo en el que vive Zósimo de Panópolis no es que los artesanos egipcios se volcaran aún más si cabe hacia la filosofía clásica griega, con la cual habían estado en contacto e interactuando desde hacía siglos en el Egipto ptolemaico además de con todos estos nuevos sistemas místicos de sabiduría (Jackson, 1978: 43). La novedad en el Egipto grecorromano era el auge de los gremios comerciales que —según Grimes (2018b: 69)— provocó la interrupción de las economías tradicionales del templo (que hasta la caída de Egipto dependían del estado) creándose nuevas redes de intercambio de materiales, ideas y técnicas. Esta teoría nos parece muy interesante. Para Grimes (2018b: 69) supone el golpe de gracia que condujo a que la tradición de guardar el secreto en los templos se comenzara a perder. Zósimo alertaba a Theosebeia:

> «No reveles nada de todo eso a nadie más y guarda estas cosas para ti. El silencio enseña la virtud. Está muy bien comprender la transmutación de los cuatro Metales, plomo, cobre, estaño y plata, y saber cómo se convierten en oro perfecto» (Lindsay, 1970: 324).

Reconocemos pues que Zósimo desarrollaba su profesión entre dos aguas: el secretismo, los misterios, por una parte, y la técnica, el "libro de química" bajo el brazo, por otra. Para él era tan importante lo uno como lo otro. Incluso era crítico al respecto: "cómo es de estúpido un hombre que no comprende la totalidad de las propiedades específicas del oropimente" (Mertens, 2019: 28).

Sobre los misterios, es interesante el siguiente fragmento extraído de la obra de Zósimo titulada la *Tercera lección*:

> «1. Y de nuevo, contemplaba en mi espíritu el divino altar sagrado en forma de *phiale* y vi a un hombre de augusto encanto vestido de blanco hasta los pies que celebraba los terribles misterios y le pregunté: "¿quién es ése? Y en respuesta me dijo: ése es el sacerdote de los lugares inaccesibles; él quiere ensangrentar los cuerpos, dar ojos a quien no los tiene y resucitar a quien está muerto"» (Mertens, 2019: 46).

Eliade (1983: 68) relaciona esta obra de Zósimo con los misterios de Dioniso y otros dioses moribundos y con los procesos de iniciación de las sociedades arcaicas, y considera que la gran innovación de los alquimistas es que estos proyectaban sobre la materia la función de iniciación y que —durante las operaciones alquímicas asimiladas a tortura, muerte y resurrección del místico— la sustancia era transmutada, es decir, se obtenía un modo de ser trascendental: «se hace "oro", que es el símbolo de la inmortalidad».

Precisemos que el "altar sagrado en forma de *phiale*" del que habla Zósimo de Panópolis hace referencia a la parte superior de un alambique, que era el receptáculo de la materia destilada (Dufault, 2019: 111) como podemos ver en la fig. 10, en el utensilio del medio. En esta alegoría, Zósimo, pues, nos presenta una visión de la alquimia que da lugar a la interpretación de la transmutación espiritual de la materia en

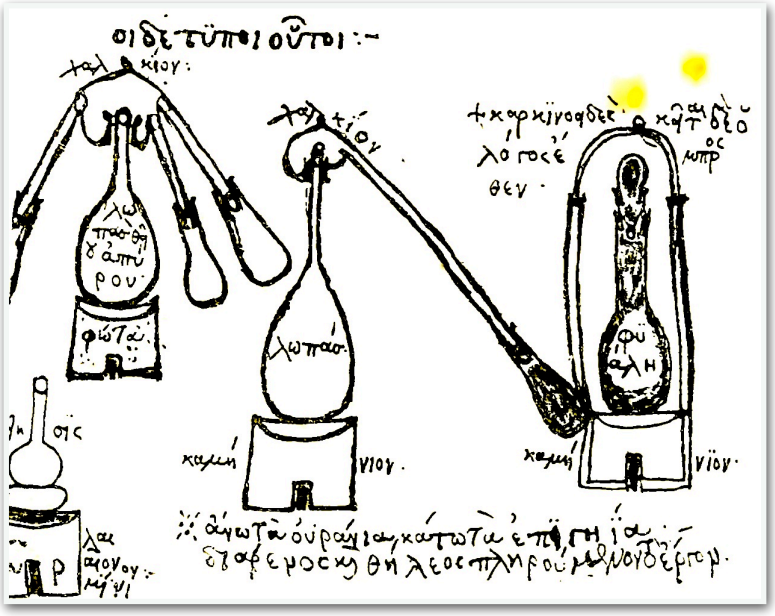

Fig. 10
Codex Parisinus 2327, s. XV
https://es.wikipedia.org/wiki/Zósimo_de_Panópolis#/media/Archivo:Zosimos_distillation_equipment.jpg

un sentido iniciático. Zósimo en esta obra nos habla del «hombre de plomo que sufre una violencia intolerable» (Mertens, 2019: 46) y en este hombre de plomo podemos reconocer a la estatua que estaba en fase de construcción que sufre la violencia del martillo, del cincel, de la cocción, operaciones que el papiro X de Leiden recoge. Por lo tanto, consideramos interesante el poner en relieve la relación entre estos conceptos de muerte y resurrección en clave iniciática, alquímica y teológica.

En cuanto a la clave teológica, Assmann (2009: 133) nos ofrece una aportación muy relevante que encontramos en un pasaje del papiro Salt 825:

> «Quien lo revelara moriría asesinado,
> Porque es un gran misterio.
> Es Ra y es Osiris.»

La mención de Ra y Osiris hace claramente referencia a las dos fuentes sagradas más inaccesibles, más secretas y las más cargadas de energía del pensamiento egipcio: el dios sol, Re, y el dios de los muertos, Osiris (Assmann, 2009: 133). Muerte y resurrección van pues de la mano en la fabricación de la estatua divina. En definitiva, hablamos de una iniciación que culminaba con el ritual de apertura de la boca de la estatua.

De capital valor fue para el nacimiento de la alquimia el hecho de que en Egipto el acceso a los templos fuera restringido. Además, para poder acceder a ciertas estancias del templo como el “Château de l’Or” el sacerdote debía haber sido ser iniciado en los rangos adecuados. De hecho Zósimo explicaba:

> «Creo que los antiguos, debido a su espíritu celoso, no escribieron sobre estas cosas; pero las dieron a conocer en secreto solamente a los sacerdotes. Los hombres se llenaron de miedo cuando vieron las imágenes; pensaban que estaban animadas y que

> tomaban sus colores de la naturaleza viva hasta tal punto que no se atrevían a mirarlas a la cara, por miedo de la naturaleza viva de sus miembros y la figura del objeto moldeado. Pocos eran los que pensaban que fueron hechas por la composición y el artificio de los hombres, ya que esto solamente se decía en secreto y a escondidas» (Berthelot, 1893: 228-229).

No debemos olvidar que es en la época en que vivió Zósimo de Panópolis cuando se sistematizan, ordenan y desarrollan contenidos anteriores y se transmiten. Y no hablamos aquí solamente de transmisión de textos y documentos, sino, antes de nada —y esto es importante resaltarlo— de transmisión intelectual, espiritual y existencial (Antón Pacheco, 2019: 194), muchas veces de manera oral. Consideramos que Zósimo de Panópolis responde perfectamente al espíritu de koiné en el sentido que lo define Antón Pacheco (2019: 194) donde hay una interrelación continua, una transversalidad por la que núcleos de pensamiento atraviesan de forma constitutiva otros núcleos de pensamiento, con corrientes espirituales que asimilan y asumen corrientes de diversa procedencia y que consideramos están en diálogo continuo.

5. ESTATUAS DIVINAS

Como apunta Kemp (2005: 227) desde la filosofía occidental enraizada en los antiguos griegos el ser humano se ha preguntado qué define al objeto y le otorga su forma esencial. Las estatuas no eran consideradas por los antiguos egipcios como simples objetos sin vida ni esencia, sino como soportes de un alma, divina o humana (Vycichl, 1981: 55) y esto lo recoge perfectamente la palabra egipcia para "estatua": *twt* (ser parecido, parecer). La lengua egipcia, hija del arte desde muy antiguo, expresa información que de otra manera no podría expresar (Hornung, 1992: 21). Así, nos parece muy interesante la observación que hace Vycichl (1981: 52) con respecto al copto, el último estado evolutivo de la lengua egipcia, que recoge en la estructura de sus dos grandes dialectos las formas masculinas y femeninas de la palabra "estatua":

Masculino	**Femenino**
ⲑⲟⲩⲱⲧ (dialecto boahírico)	ⲑⲟⲩⲟϯ (dialecto boahírico)
ⲧⲟⲩⲱⲧ (dialecto sahídico)	ⲧⲟⲩⲟⲟⲧⲉ (dialecto sahídico)

El egipcio no nos aporta información sobre estas designaciones y el nombre de una estatua femenina (*twt.t* / *twt-y.t*) no figura en los escritos egipcios pero, curiosamente, la estructura del copto permite afirmar que no se trata de una innovación, aunque no poseamos el prototipo egipcio (Vycichl, 1981: 52), hecho que nos permite dilucidar ese sentido que el antiguo egipcio otorgaba a una estatua como soporte vivo de la esencia de la persona. No en vano el escultor, que en egipcio significa el "vivificador" (*sˁnḫ*), daba a luz (*msy*) a la "estatua" (*twt*), (Vycichl, 1981: 56). La estatua *es*, no *está* u *ocupa* un espacio. Ella *domina* ese espacio a través de su existencia y de su presencia. En este sentido, curiosamente, los egipcios llamaban a las construcciones donde se guardaban las estatuas de los dioses y sus animales sagrados "mansiones del dios" o "dominios del dios" (*ḥwt-nṯr*), (Derchain, 1996: 130). El espacio del templo queda así supeditado al dios y se constituye como eje conductor de toda una cultura y civilización en su más amplio sentido.

En general las estatuas eran el lugar donde una entidad no-física se manifestaba en este mundo (Robins, 2005: 1). Esas entidades podían ser una divinidad, el *ka-espíritu* del rey o el *ka-espíritu* del difunto. Las estatuas proporcionaban cuerpos físicos para estos seres y permitían ser receptáculos de las acciones rituales. Para ello era necesario activarlas para que así la estatua anclara al ser en una localización controlada (Robins, 2005: 1-2) con el objetivo final de que los seres humanos pudieran interactuar con ella y así asegurar la continuidad y bienestar del cosmos, el país, la comunidad local, la familia… Debemos tener en cuenta que las estatuas de culto en el templo eran las principales y el punto de encuentro absoluto y más poderoso entre lo humano y lo divino, y, por lo tanto, esta interacción debía ser estrictamente regulada para evitar el peligro de que fuerzas divinas descontroladas interfirieran y de que lo divino se contaminara de las impurezas del mundo humano (Robins, 2005: 2).

Una vez fabricadas las estatuas, éstas debían ser convertidas en una morada adecuada para la divinidad. Para ello eran sometidas a un ritual de purificación, consagración y vivificación llamado "la apertura de la boca" (fig. 11), práctica que ya

existía en Mesopotamia (Assmann, 1992: 90). En Egipto este ritual de vivificación se administraba no solamente a estatuas, sino a toda clase de objetos sagrados e incluso a templos y hasta a los difuntos. De hecho, para que la conexión entre la imagen y la deidad representada fuera total, el ritual era imprescindible ya que éste desalojaba cualquier rastro de origen humano de la imagen y le imprimía la emanación de la deidad (Wilkinson, 2002: 44). Este ritual se convertía así en todo un rito de paso en el que el cuerpo fabricado por los artesanos iba a dejar de ser meramente un objeto material e iba a convertirse en sagrado. La imagen iba así a convertirse en el cuerpo visible de la divinidad invisible en la tierra y como tal iba a "vivir" y cumplir su función como nexo de interacción por sí mismo entre los mundos terrestres y celestes (Wilkinson, 2002: 44). No obstante, es importante, como Assmann (1992: 91) determina, no caer en una "confusión fetichista" y dejarse llevar por la idea de que la estatua es dios en sí misma. Para el egipcio la estatua es la morada de la divinidad, el lugar que habita, y por ello la venera, pero no hay confusión.

Fig. 11
Ritual de la apertura de la boca.Tumba de Inherkha,
Tebas (Wilkinson, 2003: 44).

Y es que el egipcio era muy consciente de que si no fabricaba habitáculos para que la presencia divina los habitara y no los veneraba, la divinidad se retiraría de la esfera humana, no interactuaría con los hombres y le serían indiferentes sus asuntos mundanos (Assmann, 1992: 91). Este temor siempre estuvo en Egipto hasta el punto de que cuando una estatua se quería retirar se escondía. Como ejemplo, tomemos el del escondrijo del templo de Luxor, descubierto de forma casual durante unas obras de restauración en 1989 que contenía un conjunto de 26 esculturas. Este temor lo encontramos reflejado en un mito que aquí nos parece oportuno considerar. Los dioses vivían en la tierra entre los hombres y ambos eran gobernados por el rey sol,

Re. Pero ocurrió que el hombre planeó una revuelta y, como consecuencia, el dios sol, junto con otros dioses, se apartó de los hombres y lo hizo elevando el cielo por encima de la tierra y retirándose a su nueva morada celestial. Re dio entonces su gobierno a su hijo, Shu —dios del aire, entre el cielo y la tierra— que se convirtió en mediador ideal entre lo divino y lo humano, las esferas celestes y terrestres (Assmann, 1992: 91). La retirada de los dioses de la tierra al cielo fue compensada por la creación del estado, una institución divina que hace de puente entre el mundo celeste y el humano (Assmann, 1992: 92). Ya desde la constitución del estado egipcio la realización de las estatuas era considerado un acto de creación especialmente importante hasta el extremo de que los breves y selectivos anales de los primeros reyes incluyen la creación de varias estatuas como acontecimientos destacables en el calendario real (Kemp, 2005: 227). Esto continuó siendo así incluso cuando ya no había rey y hasta el cierre definitivo de los templos egipcios. El acto de creación y el retorno al origen de la creación se reflejaba en cada estatua que se realizaba o se volvía a recubrir de oro, ya que, como explica Eliade (2008: 11):

> «La vuelta al comienzo revierte en una reactivación de las fuerzas sagradas que en aquel entonces se manifestaron por primera vez. Al restaurar el Mundo tal cual era en el momento en que acababa de nacer, al reproducir los gestos que los dioses hicieron por primera vez *in illo tempore*, la sociedad humana y todo el Cosmos volvían de nuevo a ser lo que entonces habían sido: puros, poderosos, eficientes, con sus virtualidades intactas.»

De ahí la importancia de la pureza de los sacerdotes que administraban el ritual final de consagración de la estatua porque, en el momento crucial de la recitaciones, el sacerdote no era un ser humano, sino “un dios que hablaba a otro” (Assmann, 2005: 246):

> «La recitación sagrada era, por lo tanto, un discurso divino almacenado en un soporte escrito realizado en el contexto cultual. El sacerdote no pronunciaba este discurso como algo propio y no se acercaba a una imagen divina como un hombre. Más bien se ponía en un papel de "constelación" en el reino divino. El cosmos —la realidad— estaba formada por tales “constelaciones”, eran los elementos estructurales que componían la totalidad del "mundo" que se estaba gestando continuamente. El lenguaje permitió describirlos e integrarlos mediante la narración: éste fue el origen de los mitos. Pero el lenguaje también permitía articular y dramáticamente representar las palabras pronunciadas, como si fuera intra-constelativamente, actuando así en combinación: éste fue el origen de las liturgias o recitaciones de culto.»

Consideramos aquí interesante introducir el concepto de Duch (2008a: 159) de “empalabrar”, el acto de “poner en palabras” la realidad por parte del individuo que es, al mismo tiempo, el constructor y el habitante de la realidad, o sea, de su espacio y de su tiempo antropológicos. “Empalabrar”es la energía física y espiritual del ser humano concretada en las múltiples palabras que utiliza éste para construir (o destruir). Y consideramos que es en el ritual de consagración de la estatua divina donde el sentido de “empalabrar” adquiere su expresión máxima. Para Duch el mito es *palabra*, palabra narrada, no es explicación (2008a: 128). Y la palabra es inseparablemente *mythos* y *logos*.

La estatua divina se convertía así en depositaria de la inmortalidad, se la dotaba del Universal (entendido como multiplicidad) que retorna al Uno, al origen de la creación.

Como decía Zósimo de Panópolis: “Uno es el Universal, por él es el Universal y hacia él retorna el Universal, y si no contiene el Universal, el Universal no es nada” (Mertens, 2019: 22).

6. EL ORO

6.1. La carne de los dioses

Chevalier (1986: 784), en su *Diccionario de símbolos*, nos explica que el oro es considerado tradicionalmente como el metal más precioso, “el metal perfecto”, aquél que posee carácter ígneo, solar y real, incluso divino. El oro es “la carne de los dioses”, como ya proclamaba el dios Re: “mi piel es de oro puro” (Frankfort, 2004: 70). El oro es portador de un simbolismo altamente espiritual (Eliade, 1983: 24), pero en Egipto, además, el color puede expresar algo sobre el carácter fundamental de un objeto porque la palabra para “color” (*jwn*) también es usada para definir la “esencia” o “carácter” de algo (Hornung, 1992: 27). Para los egipcios el color del oro está asociado al dios Re, que ya hemos mencionado, y a la creación que se repite cada amanecer porque ese momento representa la emergencia del dios creador que devuelve el vigor juvenil al mundo (Hornung, 1992: 51), como lo hace con la momia de Osiris (fig. 12) y por ende a todas las momias (recordemos los cartonajes dorados que en época grecorromana alcanzaron cotas de sublime belleza). De nuevo encontramos el

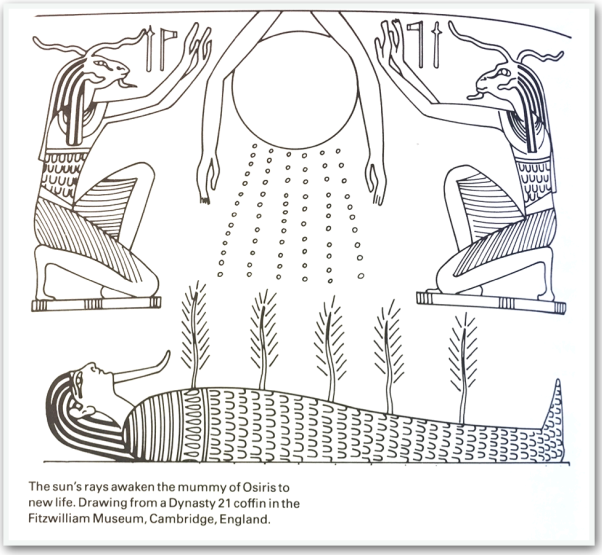

Fig. 12
Hornung, 1992: 104.

concepto de muerte y resurrección. Y es que la luz del sol es activa, principio creador que da forma al mundo y lo renueva constantemente (Hornung, 1992: 51). Así también es el oro. En el himno a Re en el capítulo XV del *Libro de los muertos* la relación no puede ser más íntima y clara:

> «Homenaje a ti, que te levantas en oro
> Que iluminó el doble país,
> El día que naciste.
> Cuando la madre te dio a luz de su mano,
> Encendiste el orbe del disco solar»
> (Daumas, 1956: 4).

El oro en Egipto constituía primero la materia solar, luego se convirtió en su símbolo por su brillo y por su carácter inalterable (Daumas, 1956: 5). El sol irradiaba sobre lo que rodeaba al dios como era el cielo, el horizonte y sobre la figura que era el dios en la tierra por nacimiento: el rey, doble receptáculo, el de la “tierra” y el del “cielo”, porque es el centro dinámico, el punto central donde se unen las potencias del cielo y de la tierra (Hani, 1998: 63). Por lo tanto, es fácil comprender por qué el oro y todo lo que fuera dorado era tan apreciado para los egipcios y también para los pueblos del antiguo Oriente (Daumas, 1956: 5).

Si Re, tal y como se nos explica en el *Libro de la vaca celeste*, posee carne de oro, el rey también. El oro poseía una cualidad tan sagrada que hasta los particulares la anhelaban aunque se contentaban con una “divinización” póstuma en sus sarcófagos por *participación* y no por *esencia* como el rey-dios (Daumas, 1956: 5). No es de extrañar, por lo tanto, que también el oro y por ende su color fuera considerado tan valioso debido a esta asociación de resurrección dada su incorruptibilidad. De ahí ese afán de imitar y duplicar el color dorado que recogen las recetas del papiro X de Leiden. Y es que en los recubrimientos, los adornos en oro, la escritura en oro aplicada a objetos y estatuas divinas hay un deseo de algo más que embellecer un objeto. Se trata de otorgarle el aporte vital, la inalterabilidad y eternidad que simbolizaba el amarillo del divino metal (Daumas, 1956: 17). Y no importaba que el oro fuera falso e imitado, como vamos a observar.

6.2. El oro en el papiro X de Leiden

Nos centramos ahora en el papiro X de Leiden que consta de las recetas que se relacionan en los anexos. Como hemos comentado anteriormente, utilizamos la edición de Robert Halleux correspondiente al año 2019. Este documento recoge las operaciones a las que los orfebres sometían a diversos metales que relacionamos en la tabla 1, prácticas que enraízan profundamente en la práctica metalúrgica de la antigüedad (Halleux, 2019: 41). Todas las recetas versan sobre ello excepto las últimas, de la 89 a la 99, que tratan sobre tinturas como el famoso púrpura de Tiro.

Metales	**Número de receta en el papiro X de Leiden**
Asem	3, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 18, 19, 21, 28, 29, 35, 36, 39, 54, 58, 62, 64, 78, 81, 82, 83, 88
Cobre	6, 8, 9, 10, 12, 13, 17, 18, 19, 21, 26, 28, 30, 32, 40, 46, 48, 54, 57, 58, 66, 73, 81, 82
Estaño	2, 3, 4, 5, 6, 9, 11, 13, 17, 23, 26, 28, 29, 31, 36, 39, 40, 57, 59, 63, 80, 81
Oro	14, 15, 16, 24, 30, 32, 33, 37, 51, 52, 54, 55, 76, 85, 86
Plata	3, 12, 25, 30, 32, 40, 47, 48, 50, 64, 73, 79, 81
Plomo	1, 2, 11, 25, 31, 35, 37

Tabla 1

Las acciones a los que los alquimistas sometían a los metales y otras materias primas están recogidas en la tabla 2:

Acción	Número de receta en el papiro X de Leiden		Acción	Número de receta en el papiro X de Leiden
Aumentar	15		Frotar	39
Añadir	29, 33		Fundir	5, 8, 9, 10, 12, 17, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 39, 40, 42, 48, 57, 81, 82, 83, 84, 85
Calentar	14, 19, 42, 87		Hervir	45, 46
Cincelar	35		Lavar	24
Cocer	88		Limar	35
Dejar enfriar	81		Martillear	18, 19, 35, 66
Decantar	49		Mezclar	10, 11, 12, 14, 15, 18
Decapar	40, 45, 47, 63, 64		Modelar	84
Diluir	90		Mojar	41, 69
Disolver	48		Moler	27, 37, 49, 50, 51, 52, 53, 60, 69, 76, 77, 80, 88
Doblar	6, 10, 85		Pulir	55
Dorar	48, 50		Purificar	1, 2, 3, 4, 8, 11, 14, 23, 24, 25, 41, 42
Emblanquecer	2, 20, 21, 59		Quemar	31
Endurecer	1, 2, 3, 23, 24, 80		Rallar	51
Escamar	37		Reblandecer	20, 66
Espolvorear	18, 88		Recubrir	3, 24, 41, 46, 48, 50, 55
Extender	31		Reducir a polvo	32
Falsificar	16		Remover	5, 9, 18, 26, 28, 29, 33, 36, 84
Fijar	89, 90, 91		Soplar	18, 21, 57
Filtrar	87		Triturar	3, 93
Fregar	20		Verter	9, 27, 28

Tabla 2

Reconocemos, pues, que las acciones a las que el alquimista sometía a las sustancias eran de tipo técnico y mecánico, las propias de un orfebre, para así conseguir metales parecidos al asem, al oro y a la plata principalmente.

Recordemos lo que Zósimo de Panópolis alertaba a su colega Theosebeia:

> «No reveles nada de todo eso a nadie más y guarda estas cosas para ti. El silencio enseña la virtud. Está muy bien comprender la transmutación de los cuatro Metales, plomo, cobre, estaño y plata, y saber cómo se convierten en oro perfecto» (Lindsay, 1970: 324).

Efectivamente, en el papiro X de Leiden la importancia de los “cuatro Metales” de los que habla Zósimo queda evidenciada si observamos la tabla 1. En cuanto al “oro perfecto” al que se refiere Zósimo lo encontramos en las recetas recogidas en la tabla 3:

Oro en en papiro de Leiden	Número de receta en el papiro X de Leiden
Aumentar el oro	15
Doblar el oro	85
Dorar	48, 50, 55, 73
Escribir en oro	33, 38, 44, 49, 51, 52, 56, 61, 68, 69, 72, 76
Fabricar una soldadura dorada	30, 32
Falsificar el oro	16, 86
Recubrir de oro	24
Simular que el cobre parezca oro	27, 37, 46
Test del oro	42
Tintar de oro	14, 34, 52, 53, 67

Tabla 3

La falsificación de metales podía ser tan conseguida hasta el punto de “engañar a los mismos artesanos” como se nos explica en la receta 39 sobre fabricación del asem (Halleux, 2019: 95):

> «Tomar estaño blanco y muy fino, purificarlo cuatro veces, tomar 4 partes y 1 de cobre blanco puro y una parte de plata, fundir y, tras la fusión, frotar abundantemente con sal, fabricar aquello que quieran, copas o lo que les parezca bien. Éste será como el asem de primera calidad hasta el punto de engañar a los mismos artesanos.»

Incluso la palabra “falsificar” se utiliza explícitamente:

> «86. El oro se falsifica aumentando el misy y la tierra de Sinope a parte iguales. Lo ponemos primero en el horno y cuando coge buen color en el crisol, añadimos las proporciones de cada uno y así es doblado» (Halleux, 2019: 104).

La palabra “doblar” la debemos entender también en el sentido de falsificar, imitar no solamente en el sentido estrictamente cuantitativo (Halleux, 2019: 39).

Observamos que escribir en letras de oro era también práctica muy habitual. En las recetas se incluyen minerales y plantas que, por su tonalidad, eran idóneas para conseguir un falso dorado:

> «56. Escritura en oro.
> Oropimente dorado, 20 dracmas; limaduras de cristal, 4 estateros, clara de huevo, 2 estateros; goma blanca, 20 estateros; azafrán; después de haber escrito, secar y pulir con el diente[3]» (Halleux, 2019: 98).

[3] Con un bruñidor de marfil (Halleux, 2019: 177).

Halleux (2019: 41) explica que pequeños ornamentos de oro de la tumba de Tutankhamon estaban recubiertos de una película rosa-púrpura cuyo análisis reveló que contenían hierro y arsénico por lo que concluye que el metal fue tratado con ocre y oropimente, un mineral de color dorado.

En esta otra receta, se utilizan minerales como el misy (pirita) y realgar, ambos de color similar al oro, para que, junto con el cinabrio —de color rojizo— se pudiera conseguir el tono dorado deseado:

> «50**.** Dorar la plata
> Moler misy y realgar con cinabrio, y recubrir el objeto de plata» (Halleux, 2019: 97).

En la tabla 4 referenciamos aquellas sustancias que servían como colorante y encontramos que también se usaban flores cuyo color servía para emular el color del oro como la flor de cártamo y la celidonia:

Colorantes para emular el color dorado	**Número de receta en el papiro X de Leiden**
Azafrán	56, 72
Celidonia	67, 72
Cinabrio	50, 53
Comino	27, 46
Flor de cártamo	61
Litargirio	34
Misy [pirita]	14, 16, 24 50, 67, 86
Oropimente	49, 56, 72, 73
Realgar dorado	73

Tabla 4

Por otra parte, La receta número 82 nos parece muy interesante porque en ella se hace alusión a la cualidad de sabiduría que se podía adquirir en el arte de la alquimia además de hacer mención a un personaje, Phimenas de Sais, considerado un alquimista para algunos autores pero lejos aún de una identificación certera según Halleux (2019: 103).

> «82. Fabricación del asem egipcio.
> Como lo hacía Phimenas de Sais". Tomar cobre de Chipre blando, limpiarlo con vinagre, sal y alumbre, después, cuando esté purificado, fundir añadiendo por 20 estateros, cerusa que no sea falsa, 3 estateros; litargirio de color oro, 2 estateros. Se pondrá blanco. Añadir seguidamente: plata muy blanda y sin defecto, 2 estateros. Verán el resultado. Mantener la fusión para evitar que se forme un depósito[4]. Éste no es asunto de un profano, sino de hombre experimentado y la fusión será buena» (Halleux, 2019: 103).

[4] Un depósito de cristal de plomo (Halleux, 2019: 181).

Observamos, pues, que el hecho de el tener conocimientos y autoridad en la materia eran considerados como un signo de sabiduría y pone en valor la disciplina de la alquimia como una vía de conocimiento. Interesantemente, Halleux (2019: 103) puntualiza que una corrección que hizo el escriba en el papiro junto al nombre de Phimenas de Sais indica que, en la época, este artesano estaba ya muerto, pero constatamos aquí que su saber seguía transmitiéndose y que los escribas se hacían eco de ello en sus escritos.

Por lo demás, no hay ningún comentario en el papiro X de Leiden de tipo religioso, filosófico o espiritual. Sencillamente está compuesto por recetas químicas, el “libro de química” para Zósimo de Panópolis, aquél que recomendaba seguir al pie de la letra.

6.3. El “Château de l’Or”

El texto de dedicación de Augusto en el templo de Opet no deja lugar a dudas de para qué servía esta sala del templo egipcio: «cuenta con un “Château de l’Or” para dar nacimiento (*ms*) a las imágenes divinas y equipar las salas de culto de los templos (Traunecker, 2013: 213). En este espacio (*ḥt-nb*) se procedía a hacer el ritual de apertura de la boca mediante el cual se animaba a la estatua abriéndole los ojos, las orejas e invocando en ella al *ba* divino. En el ritual arcaico la operación se celebraba al levantarse el día mientras el sol iluminaba el país y se levantaba en oro, como Re (Traunecker, 1989: 106). El oro se convertía así en reflejo del brillo del disco solar y a la vez en la carne de los dioses, eterna y viva para siempre. Y dado que el “Château de l’Or” era ese lugar de consagración de las estatuas y otros accesorios litúrgicos (Derchain, 1990: 220), espacio donde los rituales de la creación del dios ocurrían (Grimes, 2018b: 72), su acceso era restringido y su umbral (fig. 13) era atravesado solamente por los iniciados. De hecho, una inscripción defiende el acceso a la habitación: «no dejes entrar a nadie en el “Château de l’Or”» (Derchain, 1990: 221).

Tal vez a Zósimo de Panópolis este espacio no le resultara extraño, pero no lo sabemos con certeza porque las fuentes no lo especifican. Sabemos que Panópolis, en tiempos de los faraones, era una ciudad donde se honraba al dios Min, y como los griegos identificaron a este dios con Pan de ahí surgió su nombre. El lugar de nacimiento de Zósimo tenía un hermoso y gran templo dedicado a Min, similar al templo de Dendera, con un zodiaco —hoy perdido— también esculpido, pintado y rodeado de jeroglíficos, como hemos comentado anteriormente. El templo se mantuvo en pie hasta el siglo XV cuando fue desmantelado (Geens, 2014: 134) para construir

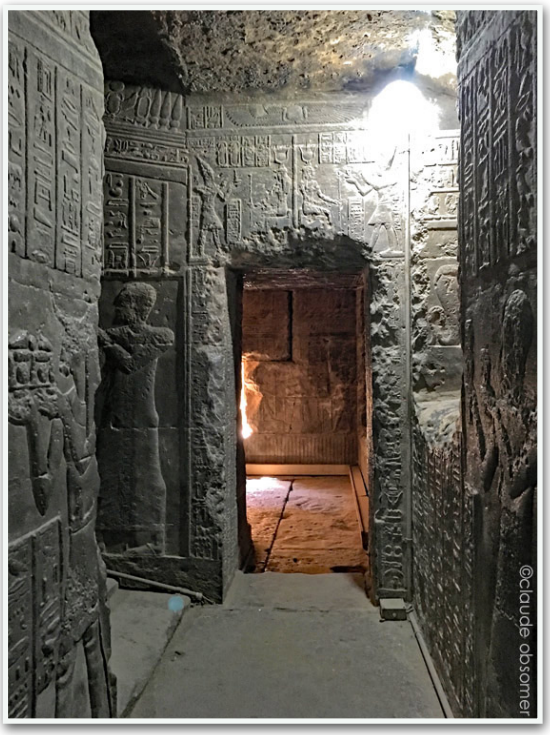

Fig. 13
Entrada al “Château de l’Or” de Dendera
http://temples-egypte.net/dendera/escaliers/ouest/orfevres.html

casas y una mezquita. Efectivamente, las fuentes árabes lo comparan con el templo de Dendera o Philae por su tamaño, cantería y hermosa decoración, incluso era considerado como equivalente a las siete maravillas del mundo (Geens, 2014: 134). Lamentablemente no tenemos mucha información más. Ibn Jobair nos aporta un testimonio directo:

> «Uno de los templos más remarcables de este mundo por las maravillas que encierra… El visitante, admirado ante él, piensa sobre el tiempo que se habrá empleado en pintarlo, decorarlo, adornarlo… La importancia de este templo es considerable y ofrece un espectáculo digno de una de las maravillas del mundo que ninguna descripción puede alcanzar ni ninguna expresión definir» (Sauneron, 1951: 124).

Ibn Jobair describía que en el interior del templo había salas de recepción, habitaciones particulares, avenidas de entrada y salida, y pasillos que se desviaban, corredores subterráneos, vías de acceso donde perderse… (Sauneron, 1951: 124). Y aunque no menciona un "Château de l'Or", podemos valorar la posibilidad de que debía tenerlo dado que Dendera sí lo tiene y que Zósimo, originario de Panópolis, era un sacerdote escriba fabricante de estatuas. Lo que sí sabemos es que Ibn Jobair quedó fuertemente impresionado y decía que solamente Dios abraza todo el conocimiento y sabe para qué uso fue construido el templo de Min (Sauneron, 1951: 132). A falta de este templo, afortunada y casi milagrosamente, tenemos el de Dendera y su "Château de l'Or", el cual sabemos para qué fue construido. Sus inscripciones nos aportan información valiosísima sobre esta sala en el que se daba vida a las estatuas divinas. A continuación reproducimos uno de los textos que fueron esculpidos en jeroglíficos sobre una de las paredes, traducido por Derchain (1990: 233-234), y que nos parece muy interesante por toda la información que nos aporta:

> «Sobre el "Château de l'Or" y el nacimiento de ídolos (*ꜥḫmw*) hay:
>
> | | |
> |---|---|
> | Fundidores de modelos | 2 hombres, |
> | Grabadores de las piezas fundidas | 2 hombres, |
> | Incrustadores | 2 hombres, |
> | Lapicidas | 2 hombres, |
> | Estatuarios | 2 hombres, |
> | Joyeros | 2 hombres, |
>
> en total doce hombres en servicio mensual, en total 48 hombres. No están iniciados ante el dios. Son los que hacen venir al mundo las estatuas (*sḫmw*). Éste (el "Château de l'Or") es inaccesible como las estatuas de todos los dioses que se encuentran en el templo, las Hathor, las imágenes de la esposa, de la madre del rey y de los niños reales, en plata, oro fino, madera y toda otra materia (*ꜣt*).
>
> Son ellos quienes dan color a todas las joyas (*wḏꜣt*) de oro, de plata, de piedra verdadera que deben tocar el cuerpo divino.
>
> Cuando llegamos a la Obra secreta de toda cosa, es asunto de los oficiales (*iꜣwtiw*) iniciados ante el dios, aquellos que son miembros del clero (*wnn m ḥmw nṯr*), lavados por la purificación de la gran ablución, que actúan sin que ningún ojo les observe, bajo la autoridad (*ḥr-ꜥ*) de los encargados de los ritos secretos (*ḥrỉ-sšt3*), escriba del libro sagrado, canciller, padre divino, ritualista en jefe. Ellos irán a cada capilla donde esto deba ser hecho, y de imagen en imagen (*ḥr qd r qd*) … según todo lo que está escrito en el libro sagrado como prescripción de Thoth.

> No dejes entrar a nadie en el “Château de l’Or”, excepto al Gran-puro que contempla …
> … el ritualista en jefe, erudito competente, encargado de los ritos secretos, que da las instrucciones a aquél que puede entrar.»

Observamos, pues, la importancia que tenía esta sala donde se daba vida a las estatuas divinas, donde tenía lugar “la Obra secreta de toda cosa”. Como reza el comienzo de un poema del “Château del l’Or” de Dendera:

> «Si desordenas su casa,
> El dios se molestará contra su ciudad.
> ¡Discreción! ¡Discreción! Es hermosa la discreción.
> El dios estará contento si sus asuntos permanecen
> secretos» (Derchain, 1990: 236).

Este secretismo, además de salvaguardar los asuntos religiosos, tiene que ver también con el mantenimiento del orden (la *maat*) en la casa del dios (el templo) porque por ende será así en el país (Derchain, 1990: 219).

Asimismo, destacamos el papel fundamental que jugaba el concepto de pureza y que también recoge Zósimo de Panópolis en sus escritos cuando advertía a Theosebeia: “si estás impura, no trabajarás bien, no comprenderás” (Grimes, 2018a: 236). Y consideramos esta pureza entendida como orden y armonía que también contiene el concepto egipcio de *maat*.

7. ALQUIMIA Y MEMORIA CULTURAL

Nos preguntamos entonces —como lo hace Eliade (1983: 66)— a qué causas históricas debemos atribuir el nacimiento de las prácticas alquímicas. Para el historiador de las religiones sin duda nunca lo sabremos y para él resulta dudoso que la alquimia se constituyera como disciplina autónoma a partir de las recetas para falsificar o imitar el oro. Nosotros así lo consideramos también gracias a la evidencia que tenemos a través de las fuentes consultadas. De hecho, hemos podido comprobar que los considerados primeros textos alquímicos como son los papiros X de Leiden y Estocolmo no arrojan ninguna duda de que las operaciones que recogen aluden simplemente a procesos químicos. ¿Dónde pues encontrar ese eslabón aparentemente perdido entre el oro metalúrgico y el oro divino al que los alquimistas posteriores aludían? El "Château de l'Or" tal vez lo sea, como Derchain y Daumas consideran. En la literatura alquímica posterior, cuando se habla del oro, en realidad se refiere a algo más que el oro material. El oro es el metal equivalente al sol en el macrocosmos. Pero en el microcosmos es el espíritu eterno que mora en el corazón de los hombres (Abraham, 2010: 87). Cuando los alquimistas hablan de la sustancia que puede eternamente superar las pruebas de fuego se refieren a la fijación última del espíritu, la encarnación del divino espíritu en el hombre perfecto y puro (Abraham, 2010: 87). De ahí que la pureza fuera condición *sine qua non* para conseguir ese estado. Por otra parte, oro es el nombre que los alquimistas daban a la materia original de la que todo ha sido creado, conceptos todos estos que enlazan con la liturgia del "Château de l'Or". En el lado sur y oeste del "Château de l'Or" (fig. 14.) podemos leer:

Fig. 14
Pared sur y oeste del "Château de l'Or" de Dendera
http://temples-egypte.net/dendera/escaliers/ouest/orfevres.html

> «Que penetre el gran-sacerdote, grande-puro, instruido en la Obra del "Château de l'Or" por todos los escritos de libros sagrados, como delegado de aquellos que están en la ciudad, sabiéndose versado en los arcanos del dios de su ciudad, el grande-puro que contempla al dios en su tabernáculo (*ḥdt*) cuando éste ha sido abierto según las reglas del

> “Château de l’Or” y los …. secretos de las estatuas divinas, discreta y modestamente, de manera que el Oro esté contento de verlas» (Derchain, 1990: 238-239).

El Oro divino, el dios Re, que en última instancia iba a ser testimonio de la consagración de la estatua —“cosmización” lo hubiera llamado Eliade (1981: 22)— se encuentra aquí con la obra del hombre, que ha conseguido sublimar y transmutar los metales siguiendo las recetas alquímicas. Y no debemos olvidar que esta transmutación lleva inmanente también un aspecto espiritual:

> «Al ser el oro el metal “imperial”, “perfecto”, “libre” de impurezas, la operación alquímica procura implícitamente la “perfección” de la Naturaleza, o sea, en última instancia, su absolución y su libertad. La gestación de los metales en el seno de la tierra obedece a los mismos ritmos temporales que “ligan” al hombre a su condición carnal y decaída; apresurar el crecimiento de los metales mediante la obra alquímica equivale a absolverles de la ley del Tiempo» (Eliade, 1983: 53).

E interesantemente continúa:

> «El oro, para ser eficaz, debía ser “preparado”, “fabricado”. El oro producido por los procedimientos de la sublimación y la transmutación alquímicas poseía una vitalidad superior, por medio de la cual podía obtenerse la inmortalidad» (Eliade, 1983: 53).

El alquimista, en definitiva, adopta y perfecciona la obra de la Naturaleza al mismo tiempo que trabaja para “hacerse” a sí mismo (Eliade, 1983: 53). ¿Qué hay más sublime que observar la obra creada por el hombre siendo bañada, bendecida, vivificada por los sacerdotes en una sala destinada para tal menester? Así no es de extrañar que en otra pared del “Château de l’Or” leamos:

> «Si el dios viene para ver sus asuntos,
> Y si encuentra que el Château de l’Or sigue sus preceptos, según
> los escritos,
> Su corazón estará contento» (Derchain, 1990: 236).

Las recetas por sí mismas, pues, nos hablan de un tipo de discurso mientras que el “Château de l’Or” nos habla de otro pero que perfectamente está en resonancia con el primero. Como decía Burckhardt lo que usualmente denominamos hechos históricos no son sino eventos que nos llegan en forma de narración, que en muchos casos son inciertos, incluso hasta ficticios (Assmann, 1996: 7). La cultura material e inmaterial también nos habla de aquello imparcial, involuntario, inconsciente… incluso lo que está ausente nos puede dar información. Assmann interesantemente nos explica:

> «Cada instante del “presente” —en este caso del Antiguo Egipto— deja “rastros’” conscientes e inconscientes a la vez, semánticamente cargados, “memorias” y “mensajes” significativamente estructurados; en consecuencia, cualquier enfoque de la historia como presente en el pasado puede tomar la forma de un examen de las formas de expresión construidas y “cargadas semánticamente” o de una especie de investigación más puramente “científica” y analítica» (Assmann, 1996: 8).

Consideramos pues que, en el contexto de los orígenes de la alquimia, los elementos que hemos analizado como son la estatua divina, el oro, el papiro X de Leiden, el sacerdote y el templo conforman esos “rastros” a los que alude Assmann que han contribuido a forjar una memoria cultural sobre la alquimia durante siglos. Un halo de

misterio parece dibujarse cuando pensamos en la alquimia o Zósimo de Panópolis. Mito e historia se confunden, y estamos de acuerdo con Assmann (1996: 13) que el mito no debe ser entendido como "en oposición" a la historia, todo lo contrario. El mito forma parte de la historia incluso la construye y la actualiza. El pasado y el presente están siempre vinculados y el hecho de que estos vínculos sean construcciones culturales no los convierten en menos vinculantes (Assmann, 1996: 13). El mito —insistimos— está en diálogo de acercamiento y retroceso con el logos sin que haya una escisión, y a este respecto nos interesa destacar el concepto del hombre *logomítico* que propone Duch (2008a: 160):

> «Efectivamente, el ser humano, totalidad en fragmentos, es constitutivamente logomítico porque él mismo y la realidad en su conjunto son polifacéticos, lo cual exige que la presencia del hombre en *su* mundo sea polifónica.»

Creemos que esta cualidad de *logomítico* la podemos considerar especialmente cuando analizamos el papel y la función de los sacerdotes que hacían las estatuas divinas. El artesano no solamente infundía vida a la estatua al elaborarla siguiendo una receta metalúrgica con un discurso explicativo y demostrativo, antecesora de nuestra química. El artesano preparaba también a esa estatua para una iniciación, una conexión con el cosmos, un acto en realidad fuera del tiempo histórico, *in illo tempore*, que también contribuye a la construcción de la memoria cultural, porque como Duch (2015: 23) dice:

> «La memoria mítica como aspecto fundamental de la llamada "memoria colectiva o cultural" asocia en un todo —tal vez incoherente lógicamente pero apropiado y realista míticamente— el presente del grupo humano con los acontecimientos fundacionales.»

Asimismo, deseamos valorar que la tendencia que encontramos de representar operaciones alquímicas en términos de una alegoría espiritual de muerte y resurrección, de purificación y transformación, es parte de la herencia de los cultos mistéricos de la antigüedad que enseñaban que el logro de una conciencia mística requería de una muerte y renacimientos espirituales (Fraser, 2016: 20). El proceso de fabricación de una estatua divina contenía en sí mismo ese discurso de muerte y renacimiento a su vez en diálogo con el propio discurso del templo donde se fabricaba y la persona que las creaba, quien, aunque adoptara por un instante el papel de demiurgo, no dejaba de ser un humano en transformación. No en vano Zósimo de Panópolis insistía en la idea de conocerse a sí mismo, clave para esa transfiguración, porque cuando se miraba, por ejemplo, en un espejo de asem, obtenía, como decía él, "la idea de examinarse y purificarse de la cabeza hasta la punta de sus uñas" (Grimes, 2018a: 122).

Se define la alquimia como la perfección de la materia y muchos alquimistas se han embarcado en esa tarea. Porque el ser humano en el contexto alquímico sustituye a la naturaleza en su actividad de creación como podemos determinar por el título del anónimo *Mappae Clavicula: arte et ingenio uinci ingenium*[5] (Halleux, 2019: 76). No debemos olvidar que la noción de "mímesis" (μίμησις) está en el centro de la

[5] El título de este manuscrito aparece en un catálogo de 821-822 d.C. del monasterio benedictino de Reichenau. Aunque este manuscrito particular está perdido, un fragmento de principios del siglo XIX sobrevivió así como los manuscritos del siglo X (Sélestat MS 17) y del XII (Phillips-Corning MS). Además, recetas del texto aparecen en más de ochenta manuscritos que datan de entre los siglos IX al XV. La compilación del *Mappae Clavicula* puede ser rastreada hasta los tratados alquímicos alejandrinos (Eamon, 1996: 32-33).

concepción antigua de las técnicas de los alquimistas como lo está también la idea de transmutación (Halleux, 2019: 76). Esta idea de que la técnica de los hombres calca los procesos naturales y hasta los perfecciona está presente en Grecia desde tiempos lejanos y es cuando llega a Egipto durante el periodo helenista que esta idea cala en el contexto de los talleres de los sacerdotes artesanos egipcios.

Queremos destacar que, aunque los sinónimos de imitación y representación son los más recurridos para sustituir el sentido del término "mímesis" que Platón y Aristóteles utilizaron en sus representaciones sobre la producción artística, este concepto, como explica Gutiérrez (2016: 98), formaba parte de una antigua tradición ritual en el mundo griego que antecedía las propuestas de ambos filósofos y cuyo significado es más rico y complejo que la simple reproducción o copia:

> «*Mímesis* aparece junto a las primeras fiestas agrarias que los antiguos griegos realizaban para agradecer a sus dioses por la fecundidad de la tierra y la cosecha obtenida en los campos. Según los expertos, el vino que se consumía en estas celebraciones era una infusión embriagante extremadamente potente, pues con su libación pretendían llegar a sentir la presencia de las deidades honradas [⋯] El consumo de este vino propiciaba una alteración de la personalidad de los feligreses más sedientos, algunos de los cuales, alcanzando un estado de éxtasis, actuaban como si sus cuerpos estuvieran poseídos por una entidad sobrehumana. El ser poseso fue denominado *mimós* y su experiencia extática respectiva fue designada *mímesis*, palabra que en estos primeros tiempos tuvo mucha más relación con nuestro concepto de encarnación que con una simple imitación» (Gutiérrez, 2016: 98).

Asimismo, Subirats (2012: 56) nos recuerda que, en sus *Leyes*, Platón analiza la *mímesis* en relación con las danzas rituales de las ninfas y los panes, de los sátiros y silenos, y que define de modo expreso una mímesis ligada a rituales de purificación e iniciación. Y es este sentido de *encarnación* e *iniciación* el que queremos destacar también en el proceso de fabricación de las estatuas divinas, de su consagración en el templo y del papel de los artesanos en todo el proceso para dotarles de vida. Interesantemente, Eliade (1983: 21) establece esta correlación entre metalurgia y agricultura:

> «La metalurgia, como la agricultura —que implicaba igualmente la fecundidad de la Madre Tierra—, acabó por crear en el hombre un sentimiento de confianza e incluso de orgullo: el hombre se siente capaz de colaborar en la obra de la Naturaleza, capaz de ayudar en los procesos de crecimiento que se verificaban en el seno de la tierra. El hombre modifica y precipita el ritmo de estas lentas maduraciones; en cierto modo sustituye al tiempo.»

En última instancia, el ritual de apertura de la boca que se hacía en el "Château de l'Or" suponía la culminación de una iniciación. La estatua era dada a luz (*msy*) en su sentido más real del término porque ya estaba creada implícitamente por la Naturaleza. El alquimista, el escultor, el artesano "vivificador" (*sꜥnḫ*) han unido las partes en su taller. Cada estatua es Osiris reunificado que se convierte en Ra (recordemos el papiro de Salt 825: "Es Ra y es Osiris").

En definitiva, la recitación final en el "Château de l'Or" conformaba el éxtasis de la mímesis, de la encarnación, de la vivificación, de un proceso iniciado en el seno secreto de la tierra, en lo más oculto, en la oscuridad, donde metales, plantas,

minerales crecen para renacer —como el sol cada día— en otro lugar oculto y secreto al que muy pocos tenían acceso, el “Château de l’Or”, en el que la estatua divina era iluminada, donde “el espíritu del fuego se une a la piedra y se convierte en un espíritu único en su género”, como decía Zósimo de Panópolis (Mertens, 2019: 49).

Nos parece relevante también considerar que en la narración o actuación míticas (Subirats, 2012: 56) la voz y la palabra, el movimiento corporal e incluso el atuendo y el gesto unen necesariamente lo emocional a lo real, lo individual a lo comunitario, lo profano a lo sagrado y lo sensible a entidades suprasensibles. La alquimia en cierta manera es una actuación mítica porque emula el acto de creación al igual que un dios demiurgo. Ya en la época de Zósimo de Panópolis, éste explica que había visto en el antiguo santuario de Menfis un horno yaciendo en pedazos que ni siquiera los iniciados a los asuntos sagrados habían podido reconstituir (Mertens, 2019: 23). En ese momento comienza a construirse ya el mito a alrededor de la alquimia y sus misterios y nosotros lo continuamos perpetuando en nuestra memoria cultural.

8. CONCLUSIONES

Hemos señalado la importancia de la estatua divina en el contexto del Egipto grecorromano en el que se gestó la alquimia. El sentido teológico que el oro tenía para los antiguos egipcios siguió latente en la concepción espiritual de los egipcios del periodo estudiado. El papel de los artesanos fabricantes de estatuas y de los sacerdotes que las consagraban fue relevante para el nacimiento de la alquimia. El templo fue pieza clave para forjar la idea de la alquimia como una actividad secreta y oculta por ser el lugar donde se fabricaban las estatuas y debido al carácter iniciático de espacios de acceso restringido como el "Château de l'Or" y a la condición misma del espacio cultual, que no era sino un reflejo del cosmos y también de acceso restringido.

Las recetas recogidas en el papiro X de Leiden son de tipo metalúrgico, técnico y antecesoras de la química moderna donde se busca imitar los efectos del oro, la plata o el asem ya fuera para recubrir, adornar estatuas o escribir en oro. El texto no contiene ningún comentario de naturaleza espiritual ni religiosa ni filosófica. Las recetas son meramente químicas. Esta precisión está en consonancia con lo que Zósimo de Panópolis explicaba sobre no olvidarnos del "libro de química" aún cuando se tuvieran en cuenta los eventos cósmicos. El papiro X de Leiden habla sin tapujos de falsificar el oro. Pero no debemos entender esta falsificación como algo no genuino, descartable o indigno, sino como el afán del alquimista por perfeccionar la naturaleza.

Consideramos la obra de Zósimo de Panópolis como fundamental para ilustrar el contexto donde nace la alquimia y, pese a no haber podido profundizar en su obra tanto como hubiéramos deseado debido al acotamiento del trabajo y a que él no era el objeto de investigación principal, continuaremos estudiando, analizando y profundizando en su obra.

La cultura y religión sincréticas que se daban cita durante el periodo grecorromano en Egipto tuvieron un papel relevante en la gestación de la alquimia entendida como un solapamiento de diversas ideas tanto, culturales, filosóficas y sociales así como de remanentes religiosos, cultuales y rituales que provenían tanto de la civilización egipcia como de la griega.

Reconocemos que el proceso de fabricación de estatuas divinas y del oro que las recubrían, los hombres que las hacían y les daban vida, y los templos que eran testigo de todo ello conformaron lo que daría lugar a una memoria cultural cuajada de un carácter mítico del que la literatura alquímica se hizo eco. Como dice Assmann (2019: 22) nuestro vínculo con la antigüedad es siempre un acto de "hacer revivir", y una de las paradojas de la antigüedad es que necesita estar anclada en el "pasado" y a la vez fuera del tiempo. Consideramos que es por ello que aún hoy en día la antigüedad sigue construyendo la memoria cultural del ser humano, posición ésta desde la cual valoramos que *logos* y *mythos* tienden puentes y dialogan.

«Un home desapareix, el seu cadàver és dins el sòl,
tots els seus contemporanis han abandonat la terra,
però l'escrit posarà el seu record
en boca de qui el transmetrà a una altra boca.»

La celebritat d'un escriptor
Cants d'amor de l'antic Egipte

Cants d'amor de l'antic Egipte. (1997). (Folch, B. trad.). Palma de Mallorca, J.J. de Olañeta, Editor.

Imagen: https://en.wikipedia.org/wiki/Chrysopoeia#/media/File:Chrysopoea_of_Cleopatra_1.png

9. BIBLIOGRAFÍA

AAVV, Cants d'amor de l'antic Egipte. (1997). (Folch, B. trad.). Palma de Mallorca, J.J. de Olañeta, Editor.

Abraham, L. (2010). *A Dictionary of Alchemical Imagery.* Cambridge, Cambridge University Press.

Antón Pacheco, J.A. (2019). "Iniciación y tradición en la antigüedad tardía", *Morir antes de morir. Ritos de iniciación y experiencias místicas en la historia de la cultura*. (Alvarado Planas, J. y Hernández de la Fuente, D. eds.). Madrid, Editorial Dykinson, 185-210.

Assmann, J. (1989). *Maât, l'Egypte pharaonique et l'idée de justice sociale*. Paris, Julliard.

Assmann, J. (1992). "Semiosis and Interpretation in Ancient Egyptian Ritual", *Interpretation in Religion (Philosophy and Religion 2), (Biderstein, S. y Scharfstein, B-A. eds.) Leiden*, 87-109.

Assmann, J. (1994) "Solar Discourse. Ancient Egyptian Ways of Worldreading", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68,* 107-123.

Assmann, J. (1996). *The Mind of Egypt. History and Meaning in the Time of the Pharaohs*. New York, Metropolitan Books, Henry Holt and Company.

Assmann, J. (2005). *Death and Salvation in Ancient Egypt*. Ithaca, Cornell University Press.

Assmann, J. (2009). *L'Égypte ancienne entre mémoire et science*. Paris, Hazan, Musée du Louvre Éditions.

Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge, Cambridge University Press.

Bagnall, R.S. (1993). *Egypt in Late Antiquity*. New Jersey, Princeton University Press.

Beard, M. (2018). *How Do We Look. The Body, the Divine, and the Question of Civilization*. New York, Liveright Publishing Corporation.

Berthelot, M. (ed.). (1893). *La Chimie au Moyen Age*. *Tome II*. Paris, Imprimerie Nationale.

Bowman, A. (1986). *Egypt after the Pharaohs*. Berkeley, CA, The University of California Press.

Campbell, J. (2012). *Imagen del mito*. Girona, Atalanta.

Cattiaux, L. (2007). *El missatge retrobat*. Barcelona, Claret.

Cauville, S. y Ali, M.I. (2015). *Dendara. Itinéraire du visiteur.* Leuven, Peeters.

Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Editorial Herder.

Copenhaver, B.P. (1992). *Hermetica. The Greek 'Corpus Hermeticum' and the Latin 'Asclepius' in a new English translation, with notes and introduction*, Cambridge, Cambridge University Press.

Daumas, F. (1956). "La valeur de l'or dans la pensée égyptienne", *Revue de l'histoire des religions, tome 149, n°1*, 1-17.

Daumas, F. (1980). "Quelques textes de l'Atelier des Orfèvres dans le Temple de Dendara", *Livre du centenaire, 1880-1980*, 109-118.

Daumas, F. (1983). "L'alchimie a-t-elle une origine égyptienne?", *(Grimm, Heinen y Winter eds.) Das römisch-Byzantinische Ägypten*, 109-188.

Derchain, Ph. (1990). "L'atelier des orfèvres à Dendara et les origines de l'alchimie", *Chronique d'Égypte, vol. 65*, 219-242.

Derchain, Ph. (1996). *Diccionario de las mitologías y de las religiones de la sociedades tradicionales y del mundo antiguo*. Bonnefoy, Y (dir.). *Vol. I desde la prehistoria hasta la civilización egipcia*. *"VIII. - Egipto",* 383-438. Barcelona, Ediciones Destino.

Dick, M.B. (ed.). (1999). *Born in Heaven Made on Earth. The Making of the Cult Image in the Ancient Near East*. Winona Lake, Indiana, Eisenbrauns.

Dieleman, J. (2005). *Priests, Tongues and Rites*. Leiden - Boston, Brill.

Dijkstra, J. H. F. (2005). "Religious encounters on the southern Egyptian frontier in Late Antiquity (AD 298- 642)", *s.n. University of Groningen UMCG*, 67-83.

Duch, Ll. (2000). "El context actual del mite". *Monogràfic. Mite i Cultura mediàtica. Anàlisi 24*. 27-54.

Duch, Ll. (2001). *Antropología de la religión.* Barcelona, Herder.

Duch, Ll. (2002). *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*. Barcelona, Herder.

Duch, Ll. (2008a). "Entrevista con Lluís Duch: del trayecto autobiográfico al proyecto antropológico" (por Blanca Solares y Manuel Lavaniegos), *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana (Duch, Ll., Lavaniegos, M., Capdevila, M. y Solares, B.). Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Universidad Autónoma de México, Cuadernos de Hermenéutica 2*, 119-167.

Duch, Ll. (2008b). “Estructuras míticas e historia”, *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana (Duch, Ll., Lavaniegos, M., Capdevila, M. y Solares, B.). Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Universidad Autónoma de México, Cuadernos de Hermenéutica 2*, 187-201.

Duch, Ll. (2015). “Mito y pedagogía”, *Praxis y Saber, vol, 6, núm. 12*, 15-29.

Dufault, O. (2019). *Early Greek Alchemy, Patronage and Innovation in Late Antiquity. Berkeley*, California Classical Studies.

El Daly, O. (2005). *Egyptology: the Missing Millennium: Ancient Egypt in Medieval Arabic Writings*. University College London Institute of Archaeology Publications, Vol. 33. London, UCL Press.

Eamon, W. (1994). *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*. Princeton, New Jersey. Princeton University Press.

Eliade, M. (1959). *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return.* New York, Harper Torchbooks.

Eliade, M. (1971). *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*. Paris, Éditions Gallimard.

Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Ediciones Guadarrama.

Eliade, M. (1983). *Herreros y alquimistas.* Madrid, Alianza Editorial.

Eliade, M. (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis.* Volumen I. Barcelona, Paidós.

Eliade, M. (2008). *Muerte e iniciaciones místicas*. La Plata, Terramar Ediciones.

Escolano-Poveda, M. (2020). *The Egyptian Priests of the Graeco-Roman Period.* Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.

Evans, J. (2004). “The Astrologer's Apparatus: A Picture of Professional Practice in Greco-Roman Egypt”, *Journal for the History of Astronomy 35 (1)*, 1-44.

Fernández García, A.J. (2006). “La orina en las recetas de los alquimistas griegos: papiro X de Leiden y papiro de Estocolmo”, *Estudios Clásicos 129*, 75-77.

Frankfort, H. (1998). *La religión del antiguo Egipto. Una interpretación.* Barcelona, Laertes.

Frankfort, H. (2004). *Reyes y dioses*. Madrid, Alianza Editorial.

Fraser, K. (2004). “Zosimos of Panopolis and the Book of Enoch: Alchemy as Forbidden Knowledge”, *Koninklijke Brill NV, Leiden, 2004, Aries Vol. 4, no. 2*, 125-147.

Fraser, K. (2016). “Alchemy: Reflections on the Sacred Art in a Secular Age”. *The Alpine Review, No. 3: Permanence*, 19-23.

Geens, K. (2014). “Panopolis, a Nome Capital in Egypt in the Roman and Byzantine Period (ca. AD 200-600)”, *Trismegistos Online Publications Special Series I (W. Clarysse, W. y Depauw M. eds.), Dept. of Ancient History, KU,* Leuven.

Grimes, S. (2018a). *Becoming Gold*. Auckland, Rubedo Press.

Grimes, S. (2018b). “Secrets of the God Makers: Re-thinking the origins of Greco-Egyptian alchemy”, *Syllecta Classica 29*, 67-89.

Gutiérrez, G. (2016). “Sobre el concepto de mímesis en la antigua Grecia”, *Byzantion Nea Hellás nº 35*, 97-106.

Halleux, R. (2019). *Papyrus de Leyde. Papyrus de Stockholm. Recettes. Les alchimistes grecs. Tome 1*. Paris, Les Belles Lettres.

Hani, J. (1998). *La realeza sagrada. Del faraón al cristianísimo rey*. Palma de Mallorca, Sophia Perennis. J.J. de Olañeta, Editor.

Hill, M. (ed.). (2007). *Gifts from the Gods. Images from Egyptian Temples*. New York, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press.

Hornung, E. (1992). *Idea into Image: Essays on Ancient Egyptian Thought.* Princeton University Press, Timken Publishers.

Hornung, E. (2016). *El Uno y los Múltiples. Concepciones egipcias de la divinidad.* Madrid, Editorial Trotta.

Janes, D. (1998). *God and Gold in Late Antiquity*. Cambridge, Cambridge University Press.

Jackson, H.M. (ed. y trad.). (1978). *Zosimos of Panopolis on the Letter Omega*. United States of America, Graeco-Roman religion series; 5, Society of Biblical Literature.

Jasnow, R. y Zauzich, K.-T. (2014). *Conversations in the House of Life. A New Translation of the Ancient Egyptian Book of Thoth.* Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.

Kemp, B.J. (2005). *100 Jeroglíficos. Introducción al mundo del Antiguo Egipto.* Barcelona, Crítica.

Lindsay, J. (1970). *The Origins of Alchemy in Graeco-Roman Egypt.* London, Frederick Muller.

Lluís Font, P. (2020). *Filosofía de la religión*. Barcelona, Fragmenta Editorial.

López, E. y Dalmau, C. (2007). “Materiales y técnicas de dorado a través de las antiguas fuentes documentales”, *CRITERIOS. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, núm. 6*., 110-129.

Martelli, M. (2011). “Greek Alchemists at Work: ‘Alchemical Laboratory’ in the Greco-Roman Egypt”, *Nuncius 26*, 271-311.

Martzolff, L. (2014). “La pratique du rituel dans le temple égyptien”, *Archimède: archéologie et histoire ancienne, n°1, Dossier Archéologie du rituel. Automne 2014*, 21-31.

Masson-Berghoff, A. (ed.). (2019). *Statues in Context*. Leuven - Paris - Bristol, CT, Peeters.

Mertens, M. (2019). *Zosime de Panopolis. Mémoires Authentiques. Les alchimistes grecs. Tome IV. 1er partie*. Paris, Les Belles Lettres.

Middlemas, J. (2014). *The Divine Image*. Germany, Forschungen zum Alten Testament 2. Reihe 74.

Naydler, J. (2019). *El templo del cosmos. La experiencia de lo sagrado en el antiguo Egipto*. Girona, Atalanta.

Ovidio. *Metamorfosis*. Álvarez, C. y Iglesias, R.M. (eds.). (2003). Madrid, Ediciones Cátedra.

Puech, H.-C. (dir.). (1977). *Las religiones antiguas. Vol I. Historia de las Religiones*. Madrid, Siglo XXI Editores.

Quirke, S. (2001). *The Cult of Ra. Sun-worship in Ancient Egypt.* London, Thames & Hudson.

Robins, G. (2005). “Cult Statues in Ancient Egypt”, *Cult Image and Divine Representation in the Ancient Near East* (Walls, N. H. ed.) American Schools of Oriental Research. Boston, MA, 1-12.

Sauneron, S. (1951). “Le temple d’Akhmîm décrit par Ibn Jobair”, *BIFAO 51*, 123-135.

Sauneron, S. (1960). *The Priests of Ancient Egypt*. Grove Press.

Scalf, F. (2012). “The Role of Birds Within the Religious Landscape of Ancient Egypt”, *Between Heaven and Earth. Birds in Ancient Egypt (Bailleul-LeSuer, R. ed.). Oriental Institute Museum Publications* 35, *The Oriental Institute of the University of Chicago*, 33-40.

Schäfer, C. (2007). *Cleopatra*. Barcelona, Herder.

Silverman, D.P. (1991), “Divinity and Deities in Ancient Egypt”, *Religion in Ancient Egypt, Gods, Myths, and Personal Practice (Shafer, B. E. ed.)*, 7-87. London, Routledge.

Subirats, E. (2012). “Mito, magia, mímesis”, *Antípoda, nº 15*, 31-66.

Teeter, E. (2011). *Religion and Ritual in Ancient Egypt*. New York, Cambridge University Press.

Traunecker, C. (1989). “Le ‘Château de l’Or’ de Thoutmosis III et les magasins nord du temple d’Amon”, *CRIPEL 11*, 89-111.

Traunecker, C. (2013). “Thèbes, été 115 avant J.-C. Les travaux de Ptolémée IX Sôter II et son prétendu ‘Château de l’Or’ à Karnak”, *Documents de Théologies Thébaines Tardives (D3T 2)*, Textes réunies et édités par Christophe Thiers, 177-226.

Vernant, J.-P. (1982). *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid, Siglo XXI Editores.

Vycichl, W. (1981). “Les statues vivantes des égyptiens”, *Bulletin de la Société d’Égyptologie, Genève 5 (mai 1981)*, 51-56.

Wilkinson, R.H., (2002). *Los templos del Antiguo Egipto*. Barcelona, Ediciones Destino.

Ziolkowski, T. (2015). *The Alchemist in Literature. From Dante to the Present*. Oxford, Oxford University Press.

10. WEBGRAFÍA

Cubierta:
Logo UOC cubierta: https://es.wikipedia.org/wiki/Universidad_Abierta_de_Cataluña

Fig. 1
https://www.arce.org/resource/cleopatra-great-last-power-ptolemaic-dynasty

Fig. 2
https://en.wikipedia.org/wiki/Leiden_papyrus_X#/media/File:Egitto_ellenistico,_papiro_con_testo_magico_in_greco_(papiro_X_di_leida),_da_tebe,_200-300_ac_ca.jpg

Fig. 3
https://www.wdl.org/en/item/14299/view/1/1/

Fig. 4
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Temple_of_Hathor_at_Dendera._The_goddess_Nut.jpg

Fig. 6
https://en.wikipedia.org/wiki/Egyptian_mythology#/media/File:Nun_Raises_the_Sun.jpg
Scanned from *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt* by Richard H. Wilkinson, p. 117; artwork from the Book of the Dead of Anhai

Fig. 10
https://es.wikipedia.org/wiki/Zósimo_de_Panópolis#/media/Archivo:Zosimos_distillation_equipment.jpg

Figs. 13 y 14
http://temples-egypte.net/dendera/escaliers/ouest/orfevres.html

Pág. 49
https://en.wikipedia.org/wiki/Chrysopoeia#/media/File:Chrysopoea_of_Cleopatra_1.png

11. ANEXOS

11.1. Papiro X de Leiden. Relación de recetas

1. Purificación y endurecimiento del plomo.
2. Otra [receta], del estaño.
3. Purificación del estaño, que es añadido en la mezcla del asem.
4. Purificación del estaño.
5. Fabricación del asem.
6. Doblar el asem.
7. Masa infinita.
8. Fabricación del asem.
9. Fabricación del asem fundible.
10. Doblar el asem.
11. Fabricación del asem.
12. Fabricación del asem.
13. Fabricación de una aleación.
14. Tintura del oro.
15. Aumentar el oro.
16. Falsificación del oro.
17. Fabricación del asem.
18. Otra [receta].
19. Otra [receta].
20. Remedio para el asem duro [para que el asem duro y negro sea blanco y suave].
21. Otra [receta]. Remedio para asem oxidado.
22. Emblanquecer el cobre.
23. Endurecer el estaño.
24. Endurecer el oro.
25. Purificación de la plata.
26. Tintura en plata.
27. Fabricación de cobre parecido al oro.
28. Fabricación del asem fundible.
29. Fabricación del asem.
30. Fabricación de la soldadura de oro.
31. Saber si el estaño es falso.
32. Fabricación de la soldadura de orfebre. Cómo hacer para fabricar la soldadura de orfebre para el oro.
33. Escritura en letras de oro.
34. Otra [receta].
35. Volver el asem negro como la obsidiana.
36. Fabricación del asem.
37. Para que los objetos de cobre parezcan oro y no sean detectados ni por el fuego ni por la piedra, y que esta fantasía surja efecto, sobre todo, sobre un anillo.
38. Escritura en letras de oro.
39. Fabricación del asem.
40. Otra [receta].
41. Endurecer el cobre.

42. Prueba del oro[6].
43. Prueba de la plata.
44. Escritura en oro.
45. Decapado de objetos de cobre.
46. Cobre color de oro.
47. Decapado de objetos de plata.
48. Dorar la plata.
49. Escritura en oro.
50. Dorado de la plata.
51. Escritura en oro.
52. Preparación del oro líquido
53. Tintura en oro.
54. Fabricación de oro.
55. Otra [receta].
56. Escritura en oro.
57. Fabricación del asem.
58. Otra [receta].
59. Emblanquecer el estaño.
60. Escritura en plata.
61. Escritura en oro.
62. Prueba del asem.
63. Decapado del estaño.
64. Decapado de la plata.
65. Tintura de asem.
66. Reblandecimiento del cobre.
67. Tintura de oro.
68. Escritura en oro.
69. Escritura en oro.
70. Otra [receta].
71. Otra [receta].
72. Otra [receta]. Escritura en oro, sin oro.
73. Dorado.
74. Otra [receta].
75. Otra [receta].
76. Escritura en oro.
77. Escritura en plata.
78. Escritura en asem.
79. Coloración de la plata.
80. Reblandecimiento del estaño.
81. Fabricación del asem.
82. Fabricación del asem egipcio.
83. Otra [receta]. Fabricación del asem.
84. Otra [receta].
85. Doblar el oro.
86. Otra [receta].
87. Otra [receta].
88. El asem también se hace poroso.

---

[6] Para saber si una pieza de oro es totalmente de oro o bien está mezclada con plata, cobre, estaño o plomo.

89. Fijación de la palomilla de tintes[7].
90. Dilución de la palomilla de tintes.
91. Fijación de la palomilla de tintes.
92. Drogas mordientes.
93. Fabricación de la púrpura.
94. Tintura en púrpura.
95. Otra [receta].
96. Otra [receta].
97. Otra [receta].
98. Otra [receta].
99. Sucedáneo de color azul.

11.2. Oro en el papiro X de Leiden

14. Tintura de oro.
Tintura de oro para que sea de buena calidad: misy[8], sal y vinagre de la purificación del oro. Mezclar todo y arrojarlo en un recipiente. Dejar un tiempo, luego sacar del recipiente, calentar sobre las brasas y volver a colocarlo en el recipiente donde se encuentra la droga anterior. Hacer esto con bastante frecuencia hasta que sea de buena calidad.
(Halleux, 2019: 87)

15. Aumentación del oro.
Aumentar el oro. Tomar cadmio de Tracia en placas o cadmio de Galacia, mezclar.
(Halleux, 2019: 88)

16. Falsificación del oro.
Misy y tierra de Sinope, en igual cantidad a la del oro. Tras poner el oro en el fuego y adquiera buen color, espolvorear, quitar y dejar enfriar, y el oro será doble[9].
(Halleux, 2019: 88)

24. Recubrimiento de oro.
Recubrimiento de oro, dicho de otro modo purificación del brillo del oro.
Misy, 4 partes; alumbre, 4 partes; sal, 4 partes; moler en el agua. Recubrir el oro y ponerlo en el horno en un vaso de arcilla tapado hasta que las drogas precipitadas se consuman. Después, retirar y lavar con abundante agua con mucho cuidado.
(Halleux, 2019: 91)

---

[7] Planta (Alkanna tinctoria) usada como colorante.

[8] Ésta es una receta de refinado del oro por carburación. El misy contiene azufre, sal y cloro, y ataca a los metales aliados al oro, quedando este último inalterado (Halleux, 2019: 170).

[9] Tanto la receta 15 como la 16 resumen el proceso de calentar el oro junto con cadmio, óxido de zinc y un agente reductor que no se especifica. Se forma así una aleación más pesada que la del oro (Halleux, 2019: 88).

27. Fabricación de cobre parecido al oro.
Moler comino, verter agua y molerlo junto finamente. Dejar reposar tres horas y a la cuarta, remover y frotar[10]. Si se desea, añadir la soldadura de orfebre y parecerá oro.
(Halleux, 2019: 92)

30. Fabricación de soldadura de oro.
La soldadura de oro se prepara así: cobre de Chipre, 4 partes; plata, 2 partes; oro, 1 parte. Fundimos primero el cobre, después la plata y después el oro.
(Halleux, 2019: 92)

32. Fabricación de soldadura de orfebre. Cómo se fabrica la soldadura de orfebre para el oro.
Oro, 2 partes; cobre, 1 parte; reducir a polvo y fundir. Si se quiere que sea brillante, fundir con un poco de plata.
(Halleux, 2019: 93)

33. Escritura en letras de oro.
Escribir en letras de oro. Tomar mercurio, verterlo en un recipiente apropiado y tirar una hoja de oro. Cuando el oro parezca fundido en el mercurio, remover lo más posible y añadir un poco de goma como un grano de mijo, dejar reposar y después escribir en letras de oro.
(Halleux, 2019: 93)

34. Otra [receta].
Litargirio color oro, 1 parte; alumbre, 2 partes[11].
(Halleux, 2019: 93)

37. Que los objetos de cobre parezcan de oro y no sean detectados ni por el fuego ni frotándolos contra la piedra de toque[12], y que esta fantasía, sobre todo, cause efecto sobre un anillo.

La preparación es la siguiente: se muele el oro y se escama el plomo como la harina, 2 partes de plomo por una, después se mezcla con la goma, se amasa y después se recubre el anillo y se ponemos al fuego. Se hace tantas veces como haga falta hasta que tome color. Es difícil de detectar porque al frotarlo pasa por oro y el fuego consume el plomo pero no el oro.
(Halleux, 2019: 94)

38. Escritura en letras de oro.
Letras de oro. Azafrán, bilis de tortuga fluvial.
(Halleux, 2019: 94)

---

[10] Simple barniz que no contiene oro (Halleux, 2019: 92).

[11] Esta receta no contiene oro; el elemento colorante es el litargirio amarillo (Halleux, 2019: 174).

[12] La piedra de toque servía para verificar la pureza de una aleación.

42. Test del oro.
Fundir de nuevo o calentar, y, si es puro, conserva el mismo color tras colocarlo en el fuego, puro como una moneda. Si parece más blanco, contiene plata; si parece más áspero y duro, contiene cobre y estaño. Si es negro pero blando, plomo.
(Halleux, 2019: 95)

44. Escritura en oro.
Escribir en letras de oro. Escriban lo que quieran con la soldadura de orfebre en vinagre.
(Halleux, 2019: 96)

46. Cobre color de oro.
Que el color del cobre sea parecido al oro. Moler comino en el agua, dejar reposar 3 días cuidadosamente. El cuarto día, cuando esté impregnado, recubrir abundantemente y escriban lo que se quiera. Porque el revestimiento y la escritura tienen una apariencia parecida[13].

48. Dorar la plata
Dorar sin hojas [de oro] un objeto de plata o de cobre: natrón rojo y sal, fundir todo junto, disolver enagua, recubrir y ya está.
(Halleux, 2019: 96)

49. Escritura de oro.
Moler oropimente[14] junto con la goma y el agua. En segundo lugar, decantar. En tercer lugar, escribir.
(Halleux, 2019: 96)

50. Dorar la plata.
Moler misy y realgar con cinabrio y recubrir el objeto de plata.
(Halleux, 2019: 97)

51. Escritura en oro.
Rallar hojas de oro, moler con la goma, escribir[15].
(Halleux, 2019: 97)

52. Preparación de oro líquido.
Echar hojas de oro en un mortero con mercurio; moler junto y listo.
(Halleux, 2019: 97)

---

[13] Simple barniz (Halleux, 2019: 176).

[14] El oropimente (sulfuro de arsénico) tiene un hermoso color amarillo, la goma arábiga sirve de aglutinante (Halleux, 2019: 174).

[15] Obtenemos un polvo de oro en un aglutinante de goma (Halleux, 2019: 176).

53. Tintura en oro.
Cómo hacer para dorar la plata: moler cinabrio con alumbre mientras echamos vinagre blanco. Cuando tenga la consistencia de la cera, presionar varias veces y dejar reposar durante la noche.
(Halleux, 2019: 97)

54. Fabricación de oro.
Asem, 1 estatero o cobre de Chipre, 3; oro, 4 estateros: fundir todo junto.
(Halleux, 2019: 97)

55. Otra [receta].
Dar a la plata un dorado que se mantenga eternamente. Tomar mercurio y hojas de oro, darles la consistencia de la cera, tomar un objeto de plata, limpiar el alumbre y, tomando el ungüento, recubrirlo con el bruñidor y dejarlo solidificar. Hacer esto cinco veces. Sostener el objeto con un paño de lino genuino para que no se ensucie. Tomar las ascuas y volverlas ceniza. Pulir con el bruñidor y utilizarlo como un objeto de forma regular. Receta probada.
(Halleux, 2019: 97-98)

56. Escritura en oro.
Oropimente dorado, 20 dracmas; limaduras de cristal, 4 estateros, clara de huevo, 2 estateros; goma blanca, 20 estateros; azafrán[16]; después de haber escrito, secar y pulir con el diente[17].
(Halleux, 2019: 98)

61. Escritura en oro.
Flor de cártamo, goma blanca, clara de huevo, mezclar en una concha y añadir bilis de tortuga. Utilizar a ojo, como hacemos para los colores. La bilis de ternero también sirve para el color.
(Halleux, 2019: 99)

67. Tintura de oro.
Misy tostado, 3 partes; alumbre laminado, celidonia[18], de cada uno, 1 parte. Moler todo hasta que tenga la consistencia de la miel con la orina de un joven virgen; recubrir el objeto, ponerlo al fuego y meterlo en agua fría.
(Halleux, 2019: 99-100)

68. Escritura en oro
Tomar un cuarto de oro testado, fundir en un crisol de orfebre. Cuando esté fundido, añadir una siliqua de plomo; cuando esté mezclado, retirar, enfriar y, tomando un mortero de piedra de toque[19], arrojar el material fundido y añadir una siliqua de natrón. Moler todo junto con cuidado en vinagre fuerte de la misma manera que para un colirio

---

[16] El oropimente y el azafrán dan color (Halleux, 2019: 177).

[17] Con un bruñidor de marfil (Halleux, 2019: 177).

[18] Planta herbácea de la familia de las amapolas.

[19] Piedra particularmente dura (Halleux, 2019: 179)

medicinal durante 3 días. Después, tras la molienda, incorporar una siliqua de alumbre laminado y, tras haber escrito, pulir con el diente.
(Halleux, 2019: 100)

69. Escritura en oro.
Moler en el mortero hojas de oro laminada con mercurio y escribir como si lo hiciéramos con tinta.
(Halleux, 2019: 100)

72. Otra [receta].
Escribir en oro sin oro.
Celidonia, 1 parte; resina pura, 1 parte; oropimente dorado, aquél que es laminado, 1 parte; goma pura, bilis de tortuga, 1 parte; parte líquida de huevos, 5 partes. Que sea el peso de todas las materias en seco de 20 estateros. Después añadir azafrán de Cilicia, 4 estateros. Este producto sirve no solamente sobre papiro o pergamino, sino también sobre mármol pulido o bien para todo lo que se quiera adornar de un bello diseño y volverlo dorado.
(Halleux, 2019: 101)

73. Dorado.
Que tenga el mismo efecto que el dorado. Oropimente laminado, vitriolo, realgar dorado, mercurio, goma tragacanto, el interior del arum en partes iguales. Moler en bilis de cabra. Va bien para objetos de cobre pasados por fuego, objetos de plata, figurillas y pequeñas placas. Que el objeto de cobre no tenga barbas[20].
(Halleux, 2019: 101)

76. Escritura en oro.
Moler las hojas de oro con la goma, poner a secar y utilizar como la tinta.
(Halleux, 2019: 102)

85. Doblar el oro.
Hacer que el oro sea más pesado. Fundirlo con 1/4 de cadmio y será más pesado y más duro.
(Halleux, 2019: 104)

86. Otra [receta]
El oro se falsifica aumentando el misy y la tierra de Sinope a parte iguales. Lo ponemos primero en el horno y cuando coge buen color en el crisol, añadimos las proporciones de cada uno y así es doblado.

[20] Es decir, que sea liso; se llama barbas a las asperezas que subsisten tras la fundición (Halleux, 2019: 101).