

# L A TINAJA DE CANÁ

JOAN FELIU FRANCH

Universitat Jaume I

**Abstract:** The curious history of a vase of golden reflection that present time is conserved in the National Museum of Stockholm, they permit us to recall the relation that between the alchemy and the ceramics has existed along the history.

**Key words:** ceramic / alchemy / art / history.

**Resumen:** Los curiosos avatares de un vaso de reflejo dorado que hoy en día se conserva en el Museo Nacional de Estocolmo nos permiten recordar las conexiones entre la alquimia y la cerámica a lo largo de la historia.

**Palabras clave:** cerámica / alquimia / arte / historia.

Parece evidente que existió una relación entre la alquimia y la cerámica de reflejo dorado,<sup>1</sup> al menos sabemos que muchas de las pesquisas realizadas para conseguir un buen dorado cerámico fueron hechas por alquimistas.

El origen de la técnica de reflejo dorado es sin duda oriental, sea Mesopotamia o Persia, y parece datarse en torno al siglo IX. En España ya se encuentran piezas cerámicas doradas en el siglo XI según lo demuestran los hallazgos de Medina Azahara y Toledo, aunque la noticia de la indudable fabricación de cerámica mediante esta técnica la encontramos en la descripción de El Edrisi de la loza dorada de Calatayud y Málaga. Posterior al periodo de apogeo de Málaga es el de Granada, tradicionalmente coincidente con el reinado de Yusuf I en el siglo XIV. La característica esencial de estas vasijas azules y doradas de Granada, integradas dentro de la cerámica llamada nazari, es la desproporción entre la grandeza de su cuerpo y la extraordinaria estrechez del gollete, que combinado con unas asas planas nos certifican su función decorativa, a la que hay que añadir la forma de ánfora que les impide sostenerse sin soportes. La decoración, simplificando su variedad, puede resumirse en la división de la superficie por zonas, decoradas con fondo de esmalte blanco y dibujos

en azul y dorado. Las piezas más características de La Alhambra se fabricaron con un barro rojo, aunque el empleo de este material no es condición única que permita diferenciar las piezas granadinas de las de Málaga.

En cuanto a su técnica, conocemos ocho recetas diferentes de la fabricación de reflejo dorado, pero todas ellas son muy tardías. Especialmente desde el siglo XVIII se advierte la aparición de un tono rojizo muy subido que contrasta con los nacarados granadinos y que nos advierten del uso de distintas fórmulas para lograr el efecto metálico. A pesar de que esta técnica se ha envuelto de un secretismo absoluto, sabemos de dos descripciones similares: la de Juan de Valencia, morisco en Vivonne (Poitiers) en los últimos años del siglo XIV, para fabricar azulejos para el duque de Berry; y la del italiano Piccolpasso, de viaje por España en 1584. El primero generó una leyenda alquímica con sus reflejos dorados sobre azulejos, y una tradición cerámica conocida como la *Terre de Valence*, que en ocasiones se ha confundido con la cerámica de la ciudad francesa del mismo nombre o con la del supuesto ceramista francés Pierre de Valence. El duque de Berry para el que trabajó estuvo relacionado con los estudios alquímicos e incluso entre 1368 y 1384 contrató al médico Tho-

<sup>1</sup> Feliu, J. "La ciudad áurea. Cerámica de reflejos dorados e iconografía alquímica aplicada", en Mínguez, Víctor (ed.). *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*. Castellón: 2 volúmenes, 2000, pp. 749-769.

mas de Bologne para que fuera el intermediario entre él y el alquimista Bernard de Treves, consejero también de Carlos V y Carlos VI de Francia, así como del duque de Borgoña.

### **Abaquesne**

La tradición cerámica de la *Terre de Valence*, y especialmente la de Rouen, plantea diversos problemas. Esta región, rica en arcillas fácilmente explotables, parece no ofrecer una producción de calidad hasta la llegada del ceramista Masséot Abaquesne. Es cierto que se ha especulado mucho sobre la presencia de la cerámica dorada de época anterior atribuida a Pierre Valence,<sup>2</sup> pero la asignación a una sola persona de toda una producción que sobrevive con mucho a la duración de una vida humana parece tan fantástica como la identificación de Valence como la ciudad francesa homónima del delfinado. Más verosímil nos parece que la designación *Terre de Valence* aluda a la cerámica de reflejo dorado procedente de Manises (Valencia). En todo caso, hasta la llegada de Abaquesne sólo podemos destacar la decoración del palomar de las abadesas de Saint-Amand en Boos, población cercana a Rouen, y que ha sido tradicionalmente atribuida a Abaquesne sin pruebas. Se trata de un friso realizado entre 1517 y 1531, con decoración de cabezas guerreras, poetas laureados, mujeres con cofias campesinas y florones, de influencia italiana pero de ejecución holandesa (probablemente sean importados por la abadesa Guillemette d'Assy).<sup>3</sup>

Abaquesne, como todos los personajes cultos que se acercan a la creación cerámica, parece surgir de la nada. Ni siquiera podemos asegurar que fuera realmente un ceramista. Nace a principios del siglo XVI de una familia afincada en Valognes, y fallece antes de 1564, cuando su mujer, Marion Durand (descendiente de una familia de ceramistas), consta ya como viuda.<sup>4</sup> Como suele ocurrir en estos casos, su primera obra, los plafones y pavimentos del castillo de Écouen (1542), certifican un gran oficio y saber hacer que sorprende incluso al conestable de Francia, y que no podemos relacionar con su necesaria progresión previa, que es inexistente. Tampoco parece dejar un rastro de

aprendices, porque transcurrirán ochenta años antes de que Edme Poterat retome la fabricación cerámica en Rouen, en 1644.

Abaquesne se relacionaba con los grandes personajes de la historia de Francia de su momento, algo que parece ilógico si se tratara sólo de un ceramista, y así parece probable su relación con Girolamo della Robia, el florentino al servicio de Francisco I, autor de la decoración del castillo de Madrid, en el bosque de Boulogne, y el conocimiento de las decoraciones holandesas de Anvers, la abadía de Herckenrode (Limburg, 1532), o el pavimento del castillo de Fère-en-Tardenois (Aisne), este último atribuido al propio Abaquesne debido a su relación con el conestable Anne de Montmorency, que emprendió su remodelación en 1539.<sup>5</sup>

Perfectamente documentada,<sup>6</sup> la decoración del castillo de Écouen consiste en al menos dos series de pavimentos. El primero, de 1542, destinado a la galería de Psique se ilustra con las armas del conestable Montmorency, la espada alzada en alto con filactelias y cuernos de la abundancia haciendo referencia a su lealtad, poder y valentía. La segunda serie reproduce además de las del conestable, las armas de Enrique II y Catalina de Medici (hacia 1559, fecha de la muerte de Enrique II cuando Catalina adopta la divisa *Amechanias Euelpistia Peri*, "Más allá de la prueba, la esperanza", acompañada de la del rey ("Donec totum impleat orbem"). Este pavimento se complementa con decoraciones de mujeres aladas, arabescos, cometas, mariposas, etc.

Además de los pavimentos, Abaquesne realizó o diseñó para este castillo los plafones expuestos en el Museo Condé del castillo de Chantilly. En estos plafones se representan las historias de la abnegación de Curius Dentatus y el coraje de Mucius Scaevola. Actualmente en el museo de la Renaissance de Écouen se conservan además plafones con escenas del diluvio como la construcción del arca, el embarco de los animales o la llegada al monte Ararat.

Aunque también se le atribuyen las desaparecidas decoraciones de las mansiones parisinas de Montmorency y la creación de un pequeño laboratorio

<sup>2</sup> Beauperaire, Ch. "Notice sur l'emploi de la terre de Valence, suivie d'une note sur la poterie de Valence usitée à Rouen au XVIème siècle", en *Bulletin de la Commission des Antiquités de la Seine-Inférieure*, Vol. IV, 1876-1878, p. 42.

<sup>3</sup> Existe un excelente estudio de Vaudour, C. "Masséot Abaquesne. La cerámica de Rouen al siglo XVI", en *Butlletí informatiu de ceràmica*, nº 25, Barcelona, 1985, pp. 24-29.

<sup>4</sup> Pottier, A. *Histoire de la faïence de Rouen*, Rouen, edit. Jacques Dumesnil, 1756, edic. 1870.

<sup>5</sup> Moreau-Nelaton, E. *Histoire de Fère-en-Tardenois*, 1911, 3 vol., vol. I, pp. 263-267.

<sup>6</sup> Gosselin, E. *Glanes historiques normandes à travers les XVème, XVIème, XVIIème siècles*, Rouen, pp. 40-45.



Capilla de la Bastie d'Urfé.



IRE S SCHOLA TRES COESAR TITVLOS DE-  
DIT: HÆC MIHI RESTANT.  
POSSE BENE IN CHRISTO VIVERE. POSSE MORI.  
MICHAEL MAIERVS COMES IMPERIALIS CON-  
SISTORII etc PHILOSOPH. ET MEDICINARVM  
DOCTOR. P. C. C. NOBIL. EXEMPTVS FOR. OLIM  
MEDICVS CÆL. etc

Michael Maier. *Symbola aurea mense duodecim nationum* (Frankfurt, 1617).

farmacéutico en una casa regalada al conestable por Francisco I en 1535, la obra que se ha relacionado con teorías alquímicas se realizó en la capilla de la Bastie d'Urfé (Forez). Este pavimento, disperso entre el Louvre y Écouen reproducía el estucado de la bóveda de la capilla, a base de octógonos con cintas, perlarios y molduras en falso relieve. El escalón del altar (Louvre) recuerda anteriores trabajos de Abaquesne, con decoración de arabescos, rameados, perlarios, puntas de clavo, mariposas, aves fantásticas y máscaras, con la añadidura de las representaciones alegóricas de la Fe y la Justicia, y la presencia de músicos alados y trofeos de instrumentos musicales que recuerdan los repertorios de las estancias rafaelescas del Vaticano. Sin embargo, extraña la incorporación de una decoración en el pavimento, encargado por Claude d'Urfé, mentor de los infantes reales y superintendente de la casa del delfín, el futuro Francisco II, y que consiste en la alternancia de las iniciales CC y J que hacen referencia al señor de Urfé y a su esposa Jeanne de Balsac, con una divisa con las letras VNI, significando el tres en uno, la Trinidad, con una delta inscrita, de modo que asemeja un círculo con un triángulo en su interior. Acompaña a esta decoración un cordero ardiendo sobre el altar.<sup>7</sup>

Es curioso cómo se ha relacionado a este ceramis-

ta con la ya mencionada *Terre de Valence*, sin embargo, nadie ha vinculado esta producción con la cerámica del morisco llamado Juan de Valencia, residente en Vivonne (Poitiers) en los últimos años del siglo XIV, donde, como ya hemos dicho, realizaba trabajos sobre cerámica, y en especial azulejos de reflejo dorado para el duque de Berry, el celebrado aficionado a la alquimia.

### Maier

Fue precisamente un seguidor tardío de Abaquesne, Pierre Chapelle, quien representó en una pieza cerámica realizada en Rouen en 1725 la concepción astronómica alquímica de Michael Maier. La pieza de Chapelle consiste en una esfera celeste policromada con los planetas que se sustenta sobre la base de cuatro leones que apoyan un pedestal avolutado de cuatro caras con las alegorías de los cuatro elementos.

Michael Maier (Rendsburg, 1568), médico de cámara en Praga en 1608, fue el autor de *Atalanta Fugiens* (Juan Teodoro de Bry, Oppenheim, 1618),<sup>8</sup> publicación que se constituyó en libro de cabecera para alquimistas posteriores. En ella Maier manifestaba las bases de los procedimientos alquímicos que, analizados a partir de sus emblemas, se han

<sup>7</sup> La figura del cordero parece derivar directamente del grabado de Ginther en el *Speculum* (Consideratio XI, p. 71) o del muy similar n° dcclvii de Boschio en su Cl. I del *Symbolographia sive de Arte Symbolica Sermones septem* (...). Ambos están comentados y reproducidos por Pérez Guillén, I.V. "Fuentes iconográficas y emblemáticas de las azulejerías del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia", *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1994, pp. 333-406.

<sup>8</sup> Sebastián, S. *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*. Tuero, Madrid, 1989.



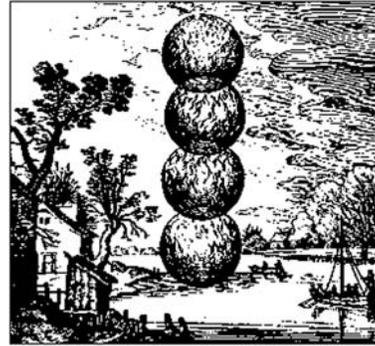
Portada.



Emblema I.



Emblema II.



Emblema XVII.

relacionado ya en otros estudios con los procedimientos de reflejo dorado de la cerámica.<sup>9</sup>

En el emblema primero del *Atalanta Fugiens*, relativo al viento, Maier planteaba la concepción alquímica de los cuatro elementos cosmológicos que constituyen toda materia. Según esta tetrasomía, el viento, la tierra, el agua y el fuego representan estados materiales, así, el viento lleva en su seno al hijo de la filosofía, la tierra (emblema segundo) lo amamanta en sus entrañas como la cabra Amaltea amamantó a Júpiter, y la loba a Rómulo y Remo, el agua (representada en varios emblemas) aparece como elemento purificador (emblema 40) pero también de unión entre el Sol y la Luna (emblema 34), y por último, el fuego, el elemento más representado, aparece como el último transmutador y unificador de la obra, con su

cuádruple órbita (emblema 17), o como Hércules venciendo a cuatro Geriones (emblema 19).

En todo caso, Maier relacionó directamente la cerámica y la alquimia en el emblema XV: *Opus siguli, consistens in sicco et humido, te doceat*, es decir, que la obra del alquimista, consistente en lo seco y lo húmedo, te enseña. Santiago Sebastián<sup>10</sup> incidió en la similitud de la pieza cerámica con el globo terrestre en cuanto a que son tierra y agua mezcladas en un cuerpo redondo, indicando que la búsqueda de la piedra filosofal es también objetivo de la cerámica. Según esta explicación, el alfarero es un secretista al igual que el alquimista, que experimenta tras un periodo de iniciación. Dios mezcla los elementos, el alfarero arcilla y agua, y el alquimista azufre y mercurio, y al igual que en las tinajas de Caná, el alfarero es la repre-

<sup>9</sup> Feliu, J. *Op. cit.*

<sup>10</sup> Sebastián, S. *Op. cit.*, p. 122.

sentación del dios alquimista, del Cristo que transforma la arcilla en oro mientras convierte el agua en vino. La cerámica es, en definitiva, la legitimación divina de la alquimia.

Sabemos que la obra de Maier fue referencia obligada para una serie de científicos y rosacrucianos itinerantes por las cortes europeas, ligados a los estudios medicinales o farmacéuticos. En este grupo, además de Maier, se encontraban Seudirogius, Philalèthe y Le Cosmopolite, y más tarde Böttger y Lascaris. En un segundo orden se encuentran los médicos que tuvieron contacto con estos: Hermann Braun y Martín, farmacéutico general de Frankfurt; Eberhard; Horlacher de Münster; Dippel de Amsterdam; etc. Muchos fueron los grandes personajes que les protegieron: el conselier Liebknech en 1707; el barón de Crenz en Hamburgo en 1715; el conselier Pautzer de Hesse en la década de 1720; o el alquimista del rey de Polonia en la corte de Leipzig, Shmoltz de Dierbach, antes de 1730.

Entre los alquimistas del grupo destacaban: Michel Seudirogius, autollamado Le Cosmopolite, que desarrolló sus estudios en Alemania y Polonia hasta su muerte en 1646; Jean Baptiste Van Velmont, nacido en Bruselas en 1577; Eyrénée Philalèthe, inglés nacido entre 1612 y 1622 y fallecido en 1666, que pudiera ser en realidad Thomas de Vagan, autor de *La entrada abierta al palacio del rey*, publicado en latín por Jean Lange (Amsterdam, 1666), reeditado en las colonias americanas por Michel Fauscus en 1695 y libro de cabecera de Isaac Newton (se conserva en el British Museum); Alexandre Sethon, el auténtico Cosmopolite, escocés viajante por Holanda y Alemania en 1602, relacionado con Wolfgang Dienheim de Friburgo, Alexandre Sethonius, Jacob Zwinger, André Bletz (orfebre), Karl Christoph Schumieder de Estrasburgo, el propio Rodolfo II, etc.<sup>11</sup>

### Böttger

Mención especial merece Jean-Frédéric Böttger, discípulo de Lascaris y defensor público de las obras de éste, lo que le valió no pocos enfrentamientos con escépticos.<sup>12</sup> Su reputación le llevó a la corte de Federico Guillermo I de Prusia, de donde huyó, con espectacular persecución y sitio a la



Emblema XV.

ciudad de Wittenberg, para refugiarse en la corte de Dresde de Augusto II de Polonia. Allí fue nombrado barón Sur-le-Champ y recompensado generosamente hasta que sus experimentos fracasados acabaron con la paciencia real. Lascaris negoció su rescate y mandó al médico Pasch con 800.000 ducados de oro a Augusto II, no obstante éste encarceló también al emisario. Pasch murió en Berlín a los seis meses de ser liberado de Sonnenstein, mientras que Böttger convenció al conde Tschirhaus de que su encierro en Koenigstein podía reportarles a ambos beneficios si centraban sus investigaciones en el mundo de la cerámica en lugar del de la alquimia. En 1704 Böttger se adjudicaba el secreto de la fabricación de la porcelana roja, y en 1709 el de la porcelana blanca, el secreto más buscado de su época. Restituida su baronía, Böttger fue director de la manufactura de porcelana de Saxe en Dresde hasta su muerte a los 37 años.<sup>13</sup>

Fue también Böttger quien introdujo en 1717 su dorado en Meissen, ayudado por el alquimista y escritor de libros especializados Johann Funckel, autor de *Ars Vetraria Experimentalis* (1679), basado a su vez en *L'arte Vetraria* de Antonio Nevi, traducida por Christopher Merret, médico y cofundador de la Royal Society de Londres. Su oro al fuego fuerte consistía en preparar el oro en polvo con goma arábiga y bórax en una pequeña concha, por eso se llamaba oro de concha. En realidad la fórmula que utilizó Böttger también se encontraba en el libro *Laboratoria Chimica* donde se describía la precipitación del oro con sulfato terroso en agua fuerte.

<sup>11</sup> Sethon fue invitado por Rodolfo II a la corte de Praga, pero en su lugar acudió Gustenhover, amigo del alquimista, mientras éste huía a Frankfurt con el comerciante Coch y Thèobald de Hogenlande (autor de *Historiae aliquot transmutationis metallicae*), de ahí a Colonia y por último a la corte de Christian II, duque de Saxe (en 1603), quien lo encerró y torturó hasta su muerte. Gustenhover también fue descubierto por Rodolfo II y murió en la Torre Blanca de Praga.

<sup>12</sup> La descripción de su demostración ante el farmacéutico Sieber y los pastores Winkler y Borst en la corte de Federico I, coincide totalmente con la técnica de reflejo dorado utilizada en la tinaja de Caná de la que hablaremos más adelante.

<sup>13</sup> Feliu, J. *Op. cit.*, pp. 760-761.

A la muerte de Böttger desarrolló la técnica Gregorius Höroldt, que utilizaba ducados holandeses vertidos en una solución filtrada y diluida de vitrolo húngaro, lo mezclaba con silicato de plomo y se aplicaba al género que se cocía antes de superponer otros colores.

### Más recetas

Según se deduce de las diversas teorías para obtener el reflejo dorado, básicamente la técnica podía empezar por la decantación de arcillas y su amasado y torneado, a continuación se realizaba una primera cocción, para darle un vidriado consistente en barniz blanco de plomo<sup>14</sup> y estaño con arena y fundente, y sobre esta base una decoración en azul de cobalto; tras esta decoración se volvía a cocer a unos 990 grados centígrados y una vez fría se aplicaba a pincel o pluma una nueva decoración de sulfuros de cobre y plata diluidos en vinagre para lograr el tono nacarado. Por último, una tercera cocción en torno a 650 grados, que se reducía a 500 grados en un momento preciso mediante la aplicación de leña que hiciera mucho humo, apagara el fuego y actuara sobre los sulfuros, permitía un proceso de enfriado sin oxígeno, con la decoración protegida por el hollín, que debía ser lavado fuertemente eliminando así también los excesos de color, y que producía finalmente el efecto metálico deseado.

La receta del dorado conocida como la del Hermano Hypólito, adoptada por Sèvres, preparaba el mordiente para el oro en polvo destilando vinagre blanco sobre un gran número de cebollas y dientes de ajo. Los chinos ya restregaban con ajo la superficie a dorar y en 1555 Allesio Piamontese, dorador de cristal, utilizaba el pan de oro molido con miel y un mordiente de ajo y vinagre. Sèvres mantuvo un monopolio del uso del oro y ciertos colores en perjuicio de las pequeñas manufacturas francesas del siglo XVIII. Utilizó *hansmaler*, casas de decoración independientes, donde, especialmente en las más antiguas, las holandesas de Delft, se usaban estos dorados al fuego al estilo chino derivados de las porcelanas de la época del citado Böttger (1710-1719). Meissen también trabajó con las *hansmaler* de Augsbourg y Bresau en esta misma época, donde se hizo una decoración

muy similar a la del Retiro, Doccia y San Petersburgo, pero no fue hasta principios del siglo XIX cuando lograron dorados suavizados por óxido de mercurio. De estas *hansmaler* salieron el negro fusible o schwarzlot, especialmente de las de Nürnberg, la porcelana azul y blanca oriental o la decoración Faber (Johann Ludwig Faber) a finales del siglo XVII, que adoptó Meissen en la *hausmaler* de Aufenwerth y Viena en la de Böttengruben, decoraciones que normalmente iban combinadas con oro. En 1748 el duque Orry de Fulvi compró la fórmula del hermano Hypólito para usarla en Vincennes y Sèvres, siendo perfeccionada a la muerte de Fulvi por Jean Hellot.

Otras fórmulas de dorado se usaron en Saint-Cloud y en Vincennes, con pan de oro. John Hancock, en la manufactura de Spode, introdujo en 1805 los lustres de oro y platino, metales disueltos en agua regia que se pintaban sobre la pieza acabada y se cocían a temperatura moderada. Luego se utilizaron también en Leeds. En estos mismos años se comenzó a trabajar el oro al mercurio combinándolo con la técnica anterior, especialmente en Worcester, donde se empleó pan de oro molido en miel, lavado y secado, aplicado con fundente vidriado u óxido de bismuto.

Todas estas técnicas pueden estar relacionadas en su origen con la famosa descripción del proceso alquímico de Helvecio, difundida en el libro de Hortencio Flamel.<sup>15</sup> Helvecio cuenta cómo un alquimista le ofreció una pequeñísima piedra filosofal, y cómo mezcló seis adarmes de plomo en un crisol, y cuando este metal estuvo derretido, echó también el pedacito de piedra envuelto en un poco de cera amarilla, tapó el crisol y al cabo de un cuarto de hora halló toda la masa dorada.

En realidad, si aunamos las explicaciones de Maier con las de Helvecio, podemos formular un procedimiento de dorado cerámico. El vidriado cerámico, resultado real de muchos procesos alquímicos, consiste en operar con una solución alcalina térrica. Los primeros vidriados fueron realizados con alcalinos de sílice, sodio o potasio, pero en la España musulmana, como ya se ha referido, fueron más habituales los de plomo. El uso del plomo como fundente de la sílice puede causar la desvitricación de la mezcla al cristalizar habiendo bajado

<sup>14</sup> Los experimentos alquímicos coinciden en sus resultados con la obtención del amarillo a partir del antimoniato de plomo o del rojo violento a partir del cromato de plomo, cuando sí no se les añade este metal común, el antimonio es totalmente transparente y el cromo, verde.

<sup>15</sup> Flamel, H. *El libro negro o de la magia, las ciencias ocultas, la alquimia y la astrología con secretos y recetas admirables, sacados de los más célebres autores cabalísticos*, Manuel Sauri, Barcelona, 1849, edición facsímil de Librerías París-Valencia, Valencia, 1993.

en exceso la temperatura de fusión, por lo que es necesario el uso de pequeñas cantidades respetando el límite de acidez. Encontramos aquí una explicación a la obsesión alquímica por el uso de pequeñas proporciones, o al menos una coincidencia más con el proceso de dorado cerámico.

En cuanto al reflejo dorado, este es comúnmente el resultado de la utilización de cloruro, acetato o sulfato de cobre mezclado con aceites y enfriado en proceso de reducción. Esta formulación permite trabajar con un material llamado sangre de buey, que equivaldría en terminología alquímica al dragón rojo. Desarrollando las enseñanzas alquímicas de Maier deducimos que hemos de combinar una parte metálica, una terrosa, una gaseosa y otra acuosa a través del fuego. Si tomamos al cobre como parte terrosa, y al vinagre (ácido acético), al zumo de limón (ácido cítrico) o a la orina (nótese que todos estos líquidos son amarillentos y fuertes, por lo que eran asimilables al oro) como parte acuosa, y los mezclamos con mercurio, el aglutinador que no es ni líquido ni sólido, obtendremos la pasta para el reflejo dorado, el trocito de piedra filosofal de Helvecio.

Es decir, si el cobre pulverizado se echa en un crisol junto con plomo como fundente, mercurio como aglutinador, vinagre, limón u orina, y caolín,<sup>16</sup> y aplicamos el fuego metamorfoseador hasta alcanzar al menos unos 200 grados centígrados, obtenemos una resina rojiza, la sangre de buey cerámica o el dragón rojo alquímico.

Esta resina puede conservarse inalterable, y de hecho, los ceramistas guardaban en barriles la película cocida en rojo durante años a la espera de una recocción, debido a que la creación de esta sangre de buey era el momento más adecuado para una filtración del secreto del reflejo dorado a la competencia. He aquí otra coincidencia con el proceso alquímico, puesto que la piedra viajaba durante toda su vida junto con el alquimista, y las demostraciones se realizaban a partir de la piedra ya formulada y materializada.

También el aire, el último elemento de Maier, resulta fundamental en la creación del reflejo dorado, pues lo que conseguían los alquimistas taponando el crisol para que los efluvios de la cocción se integrasen en la mezcla era en realidad crear una atmósfera reductora en la que el aire exterior no participaba en el proceso de enfriado, no pu-

diendo por tanto oxidar el cobre para la realización de verdes y obteniendo en consecuencia el famoso reflejo metálico de color oro rojizo.

En cuanto a la utilización del mercurio, casi siempre era un gasto superfluo, pues es totalmente inocuo a partir de 200 grados centígrados.

## La tinaja

Con todas estas conexiones, no es extraño que Maier y Rodolfo II, al enterarse de que un vaso de oro había sido descubierto en un convento de monjas de la isla de Chipre, y había sido identificado como una de las tinajas de agua convertida en vino por Jesús en las bodas de Caná, no dudaran de la veracidad de sus informaciones.

Aún hoy en día continúan buscándose los restos del diluvio universal en el mar Negro, las ruinas de Sodoma, las murallas de Jericó, el becerro de oro de Ashqelon, el Santo Grial... No es raro por tanto que se creyera realmente en el descubrimiento de un vaso de Caná. Al parecer, cuando los turcos conquistaron Chipre en 1571, el general que se hizo cargo de la plaza, Mustafá Pasha, se quedó con dicha tinaja y sólo consintió en venderla al embajador alemán, que la trasladó a Viena con la creencia de que, efectivamente, se trataba de la tinaja de Caná, y que por obra de la transformación de los elementos, no sólo se había convertido el agua en vino, sino que también el barro se había hecho oro.

Rodolfo II vio en este vaso la prueba de que la resolución alquímica era, no sólo posible, sino acorde con los preceptos religiosos cristianos, ya que el primer alquimista sería el mismo Jesús. No tardó la corte de Praga en contar con este ejemplar, comprándolo en Viena, y mostrándolo como uno de los objetos más preciosos de sus colecciones. Cuando las tropas suecas entraron en Praga, uno de los tesoros más preciados que se llevaron como botín fue la tinaja de Caná, pasando a formar parte del tesoro imperial de la corona sueca, donde consta en el gabinete de Antigüedades de la Reina Cristina<sup>17</sup> como una de las seis tinajas de las que prestaron servicio en Caná.

La realidad es que la tinaja no resiste el examen más somero, pues aparece claramente una decoración epigráfica árabe que fue interpretada como un conjunto de símbolos indescifrables. De he-

<sup>16</sup> La utilización de vidriados plumbíferos es complicada por su inestabilidad respecto a posibles ataques de acidez, así que los ceramistas optaban comúnmente por añadir arcilla (alúmina) en sus vidriados, consiguiendo un material más estable.

<sup>17</sup> Soler, M.P.-Pérez, J. *Historia de la cerámica valenciana*. Vicent García Editores, Valencia, 1992, Tomo IV, p. 44.



Vaso de las Gacelas.



Vaso de los Adalides.

cho, la falta de un asa y ciertos desperfectos en el cuello fueron solucionados añadiendo un asa nueva con forma de dragón y un cuello de bronce a imitación de las vasijas egipcias, puesto que se suponía que si era un ejemplo de transmutación alquímica, debía estar relacionada con Egipto, lugar originario de esta ciencia.

Lo cierto es que se trata de una vasija hispanomusulmana de las que existe una moderadamente abundante serie fabricada en Málaga y Granada y que hoy en día se conocen como vasijas de La Alhambra, de las que reproducimos varios ejemplos.

Pero no es esta la única tinaja de Caná. Según Joaquim Folch,<sup>18</sup> en 1924, se tenía constancia de varias de las tinajas de La Alhambra. Una de ellas

había sido comprada por el Instituto Valencia de Don Juan a la colección Burgio de Mazzara del Vallo (Sicilia); otra pertenecía a la colección Sarve de Berlín y procedía de Italia, habiéndose comprado junto a unos platos del campanario de Rávena; y además se conocía la existencia de otras en el Fosat (El Cairo), Palermo, el vaso Fortuny del Ermitage, el del Museo Arqueológico de Madrid, procedente de Hornos, y el de la colección de la princesa Luisa Ulrica del Museo Nacional de Estocolmo. Aparte de la pieza de Estocolmo, el resto también tienen detrás una historia interesante, aunque no relacionada con la alquimia. La leyenda dice que tres de estas tinajas fueron encontradas en el siglo XVI repletas de monedas de oro en los adarves de La Alhambra. Una estaba rota y las



Vaso de Mazzara del Vallo.



Vaso de Hornos.

<sup>18</sup> Folch i Tor, J. *Gasetta de les arts*, 5 noviembre de 1924, nº 13.



Vaso de Salar.



Vaso de las Ojivas.

otras dos se hicieron servir como macetas en el jardín del gobernador Ignacio Montilla. De estas una quedó allí al menos hasta 1820, y otra fue regalada por Montilla a una amiga inglesa que la trasladó a Gibraltar, donde fue dibujada por James Cavanah Murphy en el libro *The Arabian antiquities of Spain* de 1813. Uno de los fragmentos de la tinaja rota de los adarves debe de ser el cuello de la Sociedad Española de Nueva York, mientras que otro acabó en el Museo Provincial de Granada. El resto de fragmentos se reparten entre la colección Kensington de Londres, la colección Simonetti de Roma y el Kaiser Friedrich Museum de Berlín.

La tinaja conocida como Fortuny fue comprada por el pintor tras descubrir que estaba siendo utilizada como pie de la pila bautismal de la iglesia de El Salar. Anna Maria González-Simó<sup>19</sup> estudió cómo el pintor Mariano Fortuny, gran coleccionista, consiguió en 1871 comprar un vaso de La Alhambra al marqués de Salar a través de un marchante apellidado Góngora. Luego el vaso fue su-

bastado en 1875 en el hotel Drouout y fue adquirido por el conde Basielewsky, médico de Alejandro I de Rusia, por 30.000 francos de oro. Tras mostrarse en la Exposición Internacional de París de 1878, pasó a engrosar las colecciones del Ermitage.

En 1872 Fortuny compró otro vaso en Granada que subastó junto con el anterior, siendo comprado por el pintor Atilio Simonetti a través del marchante Ladislao Baron. En la actualidad se desconoce su paradero. El mismo Simonetti compró un tercer vaso propiedad de Fortuny, tratándose del ejemplar que años más tarde compró el Museo de La Alhambra, lugar donde se expone en la actualidad.

Nada tuvieron que ver estas tinajas con los contenedores del vino milagroso de Jesús, pero sí influyeron, y mucho, en servir de esperanza a los alquimistas que, si bien no lograron oro ni elixires, sí consiguieron importantes innovaciones tecnológicas, al menos en el campo de la cerámica.

<sup>19</sup> González-Simó, A. M. "Las artes suntuarias hispanomusulmanas en la pintura de Mariano Fortuny", en *Actas del XIII Congreso CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, Granada, volumen 1, 2000, pp. 134-143.