

LA CATEDRAL DE CANARIAS Y EL MÉTODO *AD QUADRATUM*

POR

J. R. WOLFSON-HARO

RESUMEN

Construcción de la catedral gótica de Las Palmas, Gran Canaria, 1497 a 1798. Estado actual de conocimientos (§ 1). Joan el Valenciano, maestro de la cantería entre 1497 y 1502, ¿primer maestro de la cantería de la Catedral de Santo Domingo? Símbolos básicos heterodoxos de la versión gótica *ad quadratum* utilizado por los maestros de los siglos XV y XVI. Heterodoxia de la versión gótica *ad quadratum*. Niveles simbólicos entrelazados de los esquemas iconográficos: pitagórico, platónico, hermético, alquímico y cabalístico. Método *ad quadratum* como sincretismo geométrico de los niveles simbólicos anteriores, relación con «herejías» del siglo IV. Instrumentos geométrico y aritmético. Un tercer método proyectual medieval desconocido, el *ad rotam*, en los esquemas iconográficos de la Catedral de Canarias. Ilustraciones: diez esquemas iconográficos heterodoxos básicos *ad quadratum*.

Palabras clave: *Ad quadratum*, *ad rotam*. Armónicos de la primera y segunda *tetraktys* pitagóricas, ideas platónicas, *simulacra* y números piramidales. *Anima mundi*, *ovum mundi*, *ovum alchymicum*, *figura* y Música de las Esferas. *Corpus diamantinum* (Piedra Filosofal), ♂ (Alef), Cuatro Elementos y Cuatro Esferas de la Cábala. Instrumento geométrico, Mente del Universo, gnosticismo y *Lógos* pitagórico. Instrumento aritmético y mandala pitagórica. Uno y Todo herméticos, Hermes Trismegistos, Mercurio, Azufre, *rosa aurea*, *flos aureus*, Conjunciones Alquímicas, *tabula smaragdina*, magia simpática.

ABSTRACT

The construction of the Gothic cathedral of Las Palmas, Grand Canaria, present state our knowledge (§ 1). Joan el Valenciano, master in charge of Las Palmas chanter between 1497 and 1502, first master of Santo Domingo's chanter? Basic heterodox symbols of the *ad quadratum* Gothic version used by all the masters of this chanter in the Century XV and Century XVI. The Gothic *ad quadratum* method, a heretical projectional method. Intertwined symbolic levels in iconographic schemata: Pythagorean, Platonic, hermetic, alchemical and cabalistic. The *ad quadratum* method as a geometric syncretism of previously mentioned symbolic levels, connections with Century IV «heresies». An unknown Mediaeval, third projectional method, *ad rotam*, in Las Palmas iconographic schemata. Figures: ten basic heretical, *ad quadratum* iconographic schemata.

Key words: *Ad quadratum*, *ad rotam*. Harmonics from the first and second Pythagorean *tetraktys*, Platonic ideas, *simulacra* and pyramidal numbers. *Anima mundi*, *ovum mundi*, *ovum alchymicum*, *figura* and Music of the Spheres. *Corpus diamantinum* (Philosopher's Stone), \aleph (Alef), Four Elements and Cabala's Four Spheres. Geometric Instrument, Mind of the Universe, Gnosticism and Pythagorean Logos. Arithmetic Instrument and Pythagorean Mandala. Hermetic One and All, Hermes Trismegistos, Mercury, Sulphur, *rosa aurea*, *flos aureus*, Alchemical Conjunctions, *tabula smaragdina* and sympathetic magic.

1

Antes de entrar en el tema de este artículo, el método *ad quadratum*, debo iniciar al lector en algunos de los aspectos más sorprendentes de la historia de la cantería de esta catedral. La nueva iglesia gótica de la Catedral de Canarias, iniciativa de Isabel de Castilla, fue comenzada el 27 de noviembre de 1497 y terminada trescientos años después, en el año de 1798, ¡en el mismo estilo gótico del siglo XVI, y en traza! Más adelante veremos cómo y por qué.

La construcción de esta iglesia tiene lugar en dos etapas. La primera, iniciada el 27 de noviembre de 1497, termina el año de 1576, y corresponde a la «media iglesia», la parte de la igle-

sia comprendida entre el muro de poniente y el transepto. La cimenta y replantea, a excepción de la nave norte de capillas, el maestro que abre la cantería, Joan el Valenciano, a quien volveremos al final de este artículo en relación con la Catedral de Santo Domingo.

Cuatro maestros sucederán a Joan entre 1504 y 1570. Y cada uno de ellos introducirá modificaciones substanciales en el proyecto de su antecesor. El proyecto que el primer maestro, Joan el Valenciano, cimenta y replantea no es, a nuestro entender, de su autoría, y lo atribuimos a Simón de Colonia, uno de los maestros de más renombre del siglo xv. Se trata de una gran catedral gótica en toda regla: cimborio de 40 m de altura interior, nave central de 30 m de altura, colaterales de 21 m de altura y dos naves de capillas de 15.30 m de altura; con una longitud de cerca de 100 m y una anchura de cerca de 50 m. La longitud y anchura anteriores son casi exactamente las de la iglesia actual. El limitado tiempo que el primer maestro está a cargo de la cantería, apenas cinco años, sólo le permite cimentar el cimborio y la mitad inferior de la iglesia, pero no la nave norte de capillas, replanteando las cuatro quintas partes de la media iglesia, y colocando las basas de replanteo. Los restos arqueológicos de este desconocido primer proyecto los descubrí en la planta de la media iglesia seicentista. Se trata de las basas de replanteo de los pilares del cimborio, la nave central y las colaterales. Las dimensiones de las secciones transversales de esas basas, junto con la anchura de la nave central y la planta del cimborio, fueron suficientes para poder reconstruir este primer proyecto basilical, una vez desencriptado el procedimiento proyectual del método *ad quadratum*, el tema de este artículo. Tales datos son suficientes para poder reconstruir las trazas geométricas completas, con todos sus esquemas iconográficos, de cualquier catedral arquetípica *ad quadratum* bajo-medieval.

El segundo maestro, Pedro de Llerena, se hace cargo de la cantería hacia 1505 o 1506 y estará cargo de ella hasta hacia 1529. Marco Dorta en 1948 descubre el contrato concertado con este maestro en Sevilla para el Capítulo de Las Palmas. Entre 1506 y 1512 se desploman los cimborios de las catedrales de

Burgos y Sevilla, ambos de Simón de Colonia. Puede que sea ésta la explicación, si las trazas de la catedral de Las Palmas proceden de Simón de Colonia, de las modificaciones que sobre la misma planta anterior introduce Pedro de Llerena en el primer proyecto basilical: reduce la altura de todas las naves en cerca de 11 m, muy de acuerdo con la creencia (errónea) de los maestros de la época en el sentido de que menor altura hacía las edificaciones más estables. Es, así pues, la segunda iglesia basilical. La única nave de capillas construida de esta segunda iglesia basilical es, no obstante, 194 cm más estrecha que la correspondiente de la primera iglesia basilical, y 473 cm más baja. Está exactamente en traza, y de acuerdo con los esquemas iconográficos que he reconstruido de la segunda iglesia basilical. De este nuevo proyecto se construyó la fachada de poniente, luego modificada, y la fachada interna de la colateral norte. J. Hernández Perera (1954)¹ identifica este segundo proyecto basilical en la fábrica de la actual iglesia de salón, que confunde con el proyecto inicial de 1496-7. Las limitaciones de su método de investigación le impiden sacar todo el partido posible de ese descubrimiento. Apreciaciones estilísticas, que son sólo cualitativas, así como la falta de familiaridad con los procedimientos constructivos góticos, además de una excesiva confianza en sus intuiciones, le conducen a lecturas erróneas de la fábrica, incluso a argumentos incompatibles con los datos de las Actas Capitulares que el mismo transcribe. Su mayor mérito consiste en la transcripción de las Actas conservadas del siglo XVI relacionadas con la cantería, que permiten delimitar períodos aproximados de veinte años en la evolución de la obra. Y, por supuesto, su loable propósito de dar por primera vez una visión de conjunto de la historia de esta cantería.

Del tercer maestro, Juan de Palacios, tenemos noticias por una Acta de 1532. Poco después de hacerse cargo de la cantería procede a cerrar dos capillas de la colateral norte, las dos primeras terminadas de esta catedral. Del análisis de la fábrica,

¹ J. HERNÁNDEZ PERERA, *Los Arquitectos de la Catedral de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1998. Todas las referencias a Actas Capitulares son a las transcritas en esta obra.

cotejado con los datos de las actas capitulares, se desprende que continúa el proyecto basilical de su predecesor. Por esa misma colateral coloca las ventanas sobre las capillas correspondientes a esas dos crujías, y levanta parte de los muros sobre los que se habrían de apoyar los arcos longitudinales de las bóvedas. Es en esta etapa de la obra que debió proponer, y le es aceptado, un nuevo proyecto que convertirá la segunda iglesia basilical en la actual iglesia de salón de la Catedral de Canarias. En consecuencia, elevará la altura de las dos siguientes capillas de esa misma colateral, transformando la fachada interna de la colateral norte para adaptarla a la nueva iglesia de salón. La altura de esta nueva iglesia es la de la nave central de la *segunda* iglesia basilical, que a su vez es la altura de las colaterales de la primera iglesia basilical de 1497. Terminadas las capillas de la colateral norte, dos de las cuales no cierra, las dos últimas de esa colateral en las que interviene, pasa a construir la arcada de la colateral sur y su nave de capillas. Pero tiene que arrastrar y repetir por esta colateral la fachada de la colateral norte, el resultado de mezclar las soluciones de dos proyectos divergentes. Debió sorprenderse al inspeccionar la nave sur de capillas al hacerse cargo de la cantería, porque aunque la encuentra cimentada y replanteada, su planta no coincide con la de la nave norte de capillas. Con una planta más ancha que la nave norte de capillas, sus dimensiones corresponden a la nave sur de capillas de la *primera* iglesia basilical. De modo que se verá obligado más adelante a construir sobre lo replanteado entre 1497 y 1502 por el primer maestro. El resultado es naves de capillas de diferente planta en cuatro de las ocho capillas construidas en el siglo XVI, y de diferente altura en seis de ellas. Terminadas las capillas pasa a construir los pilares de la nave central, los últimos elementos tectónicos que levantaban los maestros antes de construir las bóvedas. Los resultados que hemos expuesto del avance de la obra son fáciles de ver en los esquemas iconográficos de las elevaciones de los tres proyectos que concurren en la Catedral de Canarias. Aunque la muerte debió sorprenderlo hacia 1552, dejaba la fábrica de la iglesia de salón en condiciones para poder construir las bóvedas de las tres naves centrales.

Dos años más tarde, en 1554, tenemos noticias de un nuevo maestro, Martín de Barea y su aparejador Pedro de Narea, probablemente su sobrino. Una vez más el nuevo maestro intenta introducir cambios proyectuales. Pero esta vez quiere volver a la primera iglesia basilical iniciada en 1497, el proyecto desechado entre 1506 y 1512. Pero «*al modo de la de León*», según el nuevo maestro, ¡que el Capítulo le aprueba! Dos años más tarde, a pesar del entusiasmo de la mayoría de los capitulares por la nueva iglesia basilical, la oposición de los capitulares renuentes a ver más cambios, todo ello unido a los magros recursos del Capítulo, hacen que las aguas vuelvan a su cauce. Y aunque Martín tiene que conformarse con la estructura en pie, altera de nuevo el proyecto de su predecesor. Los arcos apuntados y las bóvedas planas de Juan de Palacios los transforma Martín en arcos circulares tricentrados y bóvedas cupuladas. Y como las bóvedas de las colaterales son ahora ligeramente más bajas que las anteriores, Martín tiene que derribar unos 2 m de muros por las colaterales. A su muerte en 1562, su sobrino Pedro se hará cargo de la cantería y terminará de construir en 1576 las bóvedas de Martín. Son los arcos y bóvedas de estos últimos maestros los que hoy vemos en la Catedral de Canarias, la mitad de ellos construidos entre 1781 y 1798 por un arquitecto neoclásico. Habrán de transcurrir algo más de dos siglos, por tanto, hasta que en el año de 1781 el Capítulo Catedral decide por fin terminar su iglesia, pero en el mismo estilo gótico del siglo XVI. Un canónigo arquitecto, Diego Nicolás Eduardos, y un plano que descubre de la otra mitad de la iglesia, la comprendida entre el transepto y el ábside, permitieron esta hazaña. Y como de rigor en esta iglesia, el proyecto neoclásico de fachada de Eduardos fue abandonado a su muerte en 1798, y sustituido, como casi era de esperar, por otro de muy inferior calidad que no fue terminado hasta la década de los años veinte del pasado siglo².

A primera vista, una catedral con una historia como ésta puede que, erróneamente, habría sido considerada por muchos

² Todo lo que afirmo sobre los tres proyectos de la Catedral de Canarias y la secuencia del avance de la obra, que Hernández Perera presenta

como el candidato menos adecuado para hacer descubrimientos sobre los métodos geométricos utilizados por los maestros. Erróneamente, porque cada cambio proyectual fue dejando huellas detectables en la estratigrafía de la obra. He aquí un ejemplo de esas huellas sacado de las basas y los fustes de los pilares de las colaterales, la nave central y el cimborio.

Las basas de replanteo de la nave central están dimensionadas para una altura de ca. 31 m, con el arranque de las bóvedas a ca. 25 m; la altura de la nave central de la primera iglesia basilical. Los fustes de esos pilares están dimensionados para una nave de 21 m de altura, con el arranque de los arcos de las bóvedas a ca. 14 m; es la altura de la nave central de la actual iglesia de salón y de la segunda iglesia basilical. Las basas de las colaterales están dimensionadas para una altura de 21 m, con el arranque de las bóvedas a ca. 14 m: es la altura de las colaterales de la *primera* iglesia basilical. A su vez, los pilares adosados que encontramos sobre esas basas de replanteo por las colaterales están dimensionados para una altura de ca. 15 m, con el arranque de las bóvedas a ca. 10 m de altura (la altura de las colaterales de la segunda iglesia basilical) que el tercer maestro se ve obligado a extender hasta la nueva altura de la iglesia de salón, la altura de las colaterales de la *primera* iglesia basilical; los fustes son así más estrechos de lo que debían ser para la nueva altura, según la teoría *ad quadratum*. Las basas de los pilares del cimborio, por otra parte, nos dicen que el cimborio iba a tener una altura de ca. 40 m, mientras que sus fustes están dimensionados para los ca. 25 m del cimborio de la iglesia de salón. Estas modificaciones de los elementos estructurales reflejan los cambios proyectuales introducidos por los maestros. Todos proceden de la utilización de un único método proyectual. El término latino «circa», ca., que he utilizado no es porque no pueda dar las alturas exactas, sino para no agobiar al lector con fracciones de metro o de pie y

con demasiados errores, difiere casi totalmente de su trabajo de 1954, y procede de mi elucidario *En Clave de Hermes*, en manuscrito. La Quinta Parte de *ECH* está dedicada a las intervenciones de los maestros, y en ella fundamento, con los correspondientes esquemas iconográficos, lo expresado más arriba.

pulgada castellanos. Los maestros fueron dejando así, una sobre otra, las huellas de su método proyectual, el método *ad quadratum*.

Las huellas, y éstas no son más que algunas de las que hay en la fábrica, estarían allí desde hacía más de cuatro siglos, pero mudas, invisibles y representadas por el *número pitagórico*, un nuevo invitado con el que habrá que familiarizarse. Se harán explícitas y revelarán los pasos de los maestros sólo después de haber podido descifrar el *instrumento geométrico* y el *instrumento aritmético*, dos acólitos del método *ad quadratum*, de rai-gambre gnóstica y hermética el primero; pitagórica el segundo. Ambos con sutiles dendritas y sinapsis en el gnosticismo y la Kabbalah judía medieval.

2

Para entender el método *ad quadratum* hay que referirse antes a Empédocles y sus mundos, a Pitágoras y sus números. Pero también a Platón y sus Ideas; al realismo y la escolástica medieval. Más adelante, a Hermes Trismegistos y la Alquimia de la Baja Edad Media con su *corpus diamantinum*: en otras palabras, la Piedra Filosofal. La versión del método *ad quadratum* que aquí nos ocupa es la *versión gótica* de ese método, la posterior al siglo XII. Una versión herética y pagana, sin el más mínimo atisbo de cristianismo en su simbolismo, que representa el resurgimiento secreto (esotérico) del paganismo posterior y abierto del Alto Renacimiento. Es, además, Rosacruz, y en su rosacruzismo tiene sus raíces el posterior del siglo XVII, aunque no debemos ni confundirlos ni proyectar sobre el medieval las ideas de su homónimo posterior. La primera conclusión que debemos sacar y tener presente en todo lo que sigue se refiere a las logias bajomedievales y a los maestros de esta catedral: todos fueron criptoherejes, puede que hasta adoradores de Sol y Luna, como buenos Hijos de Hermes que debieron ser: todos habrían acabado sus días en la hoguera si el Santo Oficio de la Inquisición hubiese dispuesto de una fracción de la información que nos

aportan los esquemas iconográficos *ad quadratum* de los tres proyectos de la Catedral de Canarias: tres proyectos para un *templo hermético* dedicado al culto esotérico a Hermes Trismegistos y la Piedra Filosofal, no para una catedral ortodoxa.

He aquí un ejemplo de ese paganismo. Mediante un sutil artificio de diseño del maestro tracista, apenas perceptible en la iglesia, Joan el Valenciano estrecha 43 cm (1' ½' castellanos) cada una de las colaterales entre el transepto y el muro de poniente, dándole la forma de un *sarcófago* al esquema iconográfico simbólico de la planta completa de las tres naves centrales, el símbolo del *arca Dei* herética que sutilmente niega la resurrección de Cristo³, y convierte la planta total de esta catedral, fig. 03, en la tumba simbólica de Joshua de Nazaret, no del Cristo o Mesías. Otra de las lecturas de ese esquema iconográfico, la más violenta, nos dice «*la Iglesia es un sepulcro*».

Estamos en 1497, el año en que Joan el Valenciano abre la cantería. En ese año el Santo Oficio de la Inquisición está quemando en la hoguera a un promedio de tres «herejes» cada dos días, fueron once cada dos días en 1482. A fines del siglo xv tiene en su haber diez mil quemados vivos, la mitad de ellos en Andalucía, y ha incoado unos cien mil procesos por herejía entre 1482 y 1500. El análisis matemático del número total de procesos incoados conocidos de la Inquisición entre 1482 y 1700 arroja un promedio de cuarenta mil procesos más, con otros cuatro mil «reos de la fe» quemados en la hoguera, para el período comprendido entre 1500 y 1560, del que carecemos de datos debido a la destrucción de los archivos correspondientes a esos años. Un total de doscientos mil procesos, con unos veinte mil «relaxados» quemados vivos en la hoguera⁴, a los que habría que añadir otros penitenciados, probablemente tantos como la mitad de los procesados, a todos los cuales incautó sus bie-

³ El tema fue tratado, entre otros, por Poussin en dos de sus cuadros.

⁴ Tan alto es el número de procesos, que podemos aplicar el Teorema del Valor Medio y el Teorema Fundamental del Cálculo Integral al gráfico número de procesos/tiempo.

nes el SOI. El clima de terror en que viven los maestros del siglo XVI es así el mismo del siglo XV. En 1526 comenzarán las quemaduras en Canarias, y el acoso sistemático de la población, dictando el Santo Oficio de la Inquisición en sus Edictos de Fe qué se debía creer, pensar y hablar; y ordenando a la población delatar cualquier desviación, incluso dentro del ámbito familiar, bajo la amenaza de cohecho, o delito de «fautor».

3

Increíble como pudiera parecer, los mundos de Empédocles, un filósofo heleno de hacía dos mil años en el siglo XV, nos da una excelente descripción de cómo funciona proyectualmente esta versión gótica del método *ad quadratum*. Es evidente que los mundos de Empédocles, de cuya filosofía nos quedan hoy sólo fragmentos inconexos después de la quema de la Biblioteca de Alejandría por el patriarca Atanasio en 391, debieron ser sincretizados, antes de la destrucción de la mayor parte del legado documental de la civilización helena por la Iglesia en el siglo IV, por los seguidores de otra corriente filosófica en la misma Alejandría: la filosofía hermética que sincretiza al dios heleno Hermes con el dios egipcio Thoth, creador del cosmos (como Cristo posteriormente) por el poder de su verbo, y encontramos en acción en el método *ad quadratum*. Hermes Trismegistos, *mercurio tres veces poderoso*, está representado en el cimborio de la Catedral de Canarias por un cuadrado (símbolo de Hermes o Mercurio) con tres triángulos equiláteros en su interior, el símbolo geométrico de Azufre. Y reaparece en la nave central como el número 34, su anchura en pies castellanos. Siendo los números 1 y 2 principios, como en el platonismo, y no números, los dos primeros números pitagóricos son así el 3, símbolo numerológico de Azufre, y el 4, de Mercurio, en la versión hermética de estos dos números.

Los mundos de Empédocles se desarrollan, transforman y retornan a su estado inicial en el tiempo ahistórico, arcaico y circular que encontramos en muchas cosmogonías. El vórtice es un elemento que encontramos en las cosmogonías helenas, está

en Empédocles y lo volveremos a encontrar en el *ovum alchymicum*, fig. 05, el símbolo alquímico del que, como veremos más adelante, surge la planta del templo hermético *ad quadratum* que los maestros hacen pasar por catedral católica. El vórtice es, por otra parte, el símbolo gráfico de la perturbación en la *hyle* primigenia, constituida por los cuatro elementos *mezclados*, que inicia el proceso de separación de los elementos en «tierra, agua, aire y fuego (luz)» (sólidos, líquidos, gases y fuego). El cuadrado y el triángulo equilátero, cuadrado-triángulo en adelante, en la planta del cimborio es el símbolo de los cuatro elementos, del opus alchymicum y un largo etcétera. En la cosmología de Empédocles el vórtice representa el agente de un proceso continuo, sin principio ni fin, en cuatro etapas que se repiten cíclicamente. La continuidad cíclica, atemporal, de Empédocles debió molestar, porque otros, como Anaxágoras, exigen ya un golpe del *nous* que ponga en marcha el vórtice. De aquí al *primum movens* inmóvil de la física aristotélica que tanto agradaba a los escolásticos, y Aristóteles atribuye a un deus, no hay más que un paso.

A partir de la rotación del círculo desarrolla Empédocles los cuatro períodos del mundo. La primera etapa, sin contienda, corresponde a lo redondo, es el *Uno y el Todo* herméticos *ad quadratum*, anterior a la Mente del Universo, el *instrumento geométrico* del método *ad quadratum*. En el segundo período, deshecha la unidad, surgen los mundos y aumenta la diversidad. Uno de los símbolos de este segundo período lo tenemos en el esquema iconográfico de la «*música de las esferas*»; forma parte de los *esquemas perfectos* de las secciones transversales de la iglesia, a los que nos referiremos más adelante. En el tercer mundo sólo hay diversidad, la diversidad que ha surgido del *Uno* dentro de la Mente del Universo (el instrumento geométrico) en la segunda etapa del procedimiento proyectual *ad quadratum*: los *esquemas imperfectos* que constituyen los elementos aislados y aparentemente inconexos de la *figura* de la edificación. En el cuarto mundo de Empédocles hace su entrada el amor (*filia*) y la *armonía*. La contrapartida proyectual de la restitución de la armonía lo tenemos en el método *ad rotam*, un nuevo método proyectual, basado en circulaturas (en el Todo), que he descu-

bierto en la planta de la Catedral de Canarias. El surgimiento y evolución de los mundos de Empédocles es casi exactamente lo que observamos en las tres etapas del proceso de diseño de una catedral gótica *ad quadratum* arquetípica. La sincretización es evidentemente hermética.

4

En el epígrafe anterior he introducido en bloque una serie de nuevos elementos que puede que hayan desconcertado al lector. Se trata, por orden de introducción, del *vórtice*, los *cuatro elementos*, el *ovum alchymicum*, la *hyle* primigenia, los *esquemas perfectos* y los *esquemas imperfectos* correspondientes a los anteriores. Previamente he mencionado el 1 y el 2 como principios, el 3 y el 4 con su simbolismo hermético. En realidad he mencionado la *primera tetraktys* pitagórica 1:2:3:4. La *figura* forma parte de la teoría medieval de la arquitectura, y es parte del método *ad quadratum*. El método *ad rotam*, o por la rueda, es la contrapartida circular, ¡y alquímica!, de los dos métodos conocidos de siempre, el *ad triangulum* y el *ad quadratum*: los tres constituyen el *opus geometricum* medieval. *Rota* es, por otra parte, uno de los muchos sinónimos del *opus alchymicum*. Antes he mencionado el *corpus diamantinum* o *Piedra Filosofal*. Menciono ahora el *ovum mundi*, o huevo del mundo, la contrapartida platónica del *ovum alchymicum*, o huevo alquímico, y añado la *mandala pitagórica* a la *mandala pitagórico-hermética*. Ambos representan el arquetipo o paradigma geométrico alquímico del universo: platónico (por el *ovum mundi*) y realista. También mencioné otros, como la *Mente del Universo*, el *Uno* y el *Todo* hermético y la *Kabbalah* judía. De ésta encontraremos a א, alef, Pentáculo del Edén, con una docena de pentáculos virtuales, todos relacionados con la *vertiente mágica* del método *ad quadratum*, además de las cuatro esferas de la *Kabbalah*, con las que la planta final de la iglesia está en correspondencia. Todos estos elementos, y otros muchos, forman parte de los esquemas iconográficos *ad quadratum*. En el § 2 he advertido que tendremos que referirnos Pitágoras y sus números, a Platón y

sus Ideas; al realismo y la escolástica medieval; a Hermes Trismegistos y la Alquimia de la Baja Edad Media con su *corpus diamantinum*: la Piedra Filosofal su mitad superior: el *deus terrestris*, la inferior. Los elementos mencionados, con todos sus derivados, hasta llegar a cerca de una cincuentena de símbolos *interrelacionados*, forman parte del método *ad quadratum*. Empecemos por Pitágoras, porque el método *ad quadratum* tiene sus raíces en las teorías armónicas helenas de la arquitectura. A continuación relacionaremos el pitagorismo con la teoría de las ideas de Platón, tal como aparece esta correspondencia en los esquemas iconográficos mismos, no en las obras de Platón.

5

La referencia más antigua que conozco a las teorías armónicas de la arquitectura está en Vitruvius, Libro I, hacia el siglo I. Debió haber otras, muy anteriores, en la literatura helena, si bien desconozco si han llegado hasta nosotros. Vitruvius, un hombre eminentemente práctico, afirma que las teorías armónicas helenas de la arquitectura son enormemente complicadas. Y si son armónicas son pitagóricas. Si las teorías helenas consistieron en la aplicación al diseño arquitectónico de la escala musical pitagórica, tal como, por ejemplo, aparece en el *De Musica* de Aristides Quintiliano, siglo II(?), debieron ser entonces tan complicadas como afirma Vitruvius. Las trazas geométricas *ad quadratum* de la Catedral de Canarias son pitagóricas y armónicas de simbolismo cósmico, como indica el vórtice alrededor de los cuatro elementos en el *ovum alchymicum*. De este aserto se deduce inmediatamente que los esquemas geométricos deben estar basados, y lo están, en las dos primeras *tetraktys* pitagóricas, las *tetraktys* del cosmos: 1:2:3:4 y 5:6:7:8. Por cosmos entenderemos *orden*, no universo. En esta mitología el universo es lo que es y siempre existió. Su liturgia es la del Número Pitagórico y la Materia Alquímica, el maestro, su sumo sacerdote. Protegido por los pentáculos judíos virtuales del cimborio, rememora el orden del universo en el acto litúrgico

de *magia blanca simpática* que realiza al dibujar el paradigma geométrico del templo arquetípico dedicado a Hermes Trismegistos que luego hará pasar por una catedral cristiana.

De la primera *tetraktys*, 1:2:3:4, podemos obtener seis armónicos o notas musicales si combinamos de dos en dos todos los números de esta *tetraktys*, desechamos una combinación de igual valor a otra y añadimos la relación 1:1. Los armónicos o notas musicales son los siguientes: 1:1, 2:1, 3:1, 4:1, 3:2 y 4:3. El primero representa en música el unísono, la repetición de una nota musical; el segundo, 2:1, es la octava; el tercero y el cuarto representan la relación 3:1 y la doble octava. Si los invertimos obtenemos un tercio y un cuarto de tono, de modo que los esquemas iconográficos quedan relacionados con la microtonalidad de la música helena. Los armónicos 3:2 y 4:3 representan la quinta y la cuarta respectivamente. La transición de notas musicales a representación visual y gráfica se realiza mediante rectángulos cuyos lados tienen las proporciones de los armónicos. El armónico 1:1 estará representado por el cuadrado, un rectángulo de lado 1, mientras que la octava la dibujamos como un rectángulo de lados de dimensiones 2 y 1. La correspondencia estética entre las armonías visuales y las musicales es uno de los dogmas del arte y la arquitectura medievales. Los seis armónicos que acabamos de ver son conocidos como armónicos consonantes. El 6 va a ser así el *número de la generación* en el pitagorismo. La razón para esta correspondencia es que en el pitagorismo, y en particular en esta teoría armónica, todos los armónicos van a proceder de estas seis notas musicales. Estos seis armónicos van a constituir el *ovum mundi*, fig. 04, la planta perfecta de la catedral *ad quadratum*. Se trata de la sintetización hermética de un elemento de la «física» del platonismo: el *anima mundi*. Seis resulta un número demasiado limitado de armónicos para poder representar con ellos el orden (cosmos) genérico del universo. La segunda *tetraktys* del cosmos, 5:6:7:8 ofrece una solución en esta teoría. Si ahora establecemos combinaciones de dos elementos con los ocho números de la dos primeras *tetraktys* obtenemos veintiún armónicos, cuyos dígitos suman 3, el número de Azufre, el método *ad quadratum* es *numerológico* y la numerología es aquí de suma importancia.

Seis de los armónicos van a ser consonantes, los armónicos precedentes, el resto, disonantes. Los armónicos son los siguientes:

1:1, 1:2, 1:3, 1:4, 1:5, 1:6, 1:7, 1:8, 2:3, 2:5, 2:7,
3:4, 3:5, 3:7, 3:8, 4:5, 4:7, 5:6, 5:8, 6:7 y 7:8.

Con estos armónicos el maestro diseña el paradigma geométrico que refleja, como un espejo, el orden del universo. Siendo estable el universo, lo diseñado y construido con los armónicos cósmicos será estable. El paradigma geométrico se convierte así en *Teoría Estática Pitagórica*. Es la teoría estática de toda la arquitectura cultural cristiana desde el siglo IV. Las deducciones «lógicas» de los maestros son diametralmente opuestas a las nuestras⁵.

La representación geométrica de la primera *tetraktys* pitagórica la he denominado *mandala pitagórica*: un círculo con un cuadrado inscrito y un triángulo equilátero de igual lado que el cuadrado, ambos con un lado común. En cuanto mandala, constituye un resumen de todas las «esencias» del pitagorismo. Si seguimos las instrucciones esotéricas del siguiente apotegma de María Profetisa, una alquimista egipcia del siglo IV⁶:

⁵ Para demostrar estos asertos, tan opuestos a nuestro racionalismo científico moderno, he necesitado más de cien páginas en la Tercera Parte de *En Clave de Hermes*. Un largo texto de reducción al absurdo en el que acorralo nuestra resistencia moderna a admitir que otros hayan pensado distinto sobre cuestiones *técnicas*, e interpretado la realidad con «programas» diferentes de los nuestros. Creo haber dado argumentos suficientes para convencer al más escéptico, y aclarado (nada original en ello) por qué las edificaciones góticas, a pesar de esa estática mítica absurda, son estables y están ahí, algunos de ellos desde hace unos ochocientos años.

⁶ C. G. JUNG, *Psicología y Alquimia*, Barcelona, Plaza y Janés, p. 39, lo menciona sin siquiera percatarse del pitagorismo de este «axioma». Es difícil estar de acuerdo con Jung en todo lo que afirma sobre el 3, el 4, la Alquimia y sus platónicos «arquetipos del alma». Si todo lo que afirma de los arquetipos fuese cierto, entonces la alquimia y el pitagorismo pertenecerían al genotipo, no al fenotipo, de la especie, y las mutaciones en los arquetipos del «alma» que propone tendrían una base genética. El problema es más bien lo que atribuye a sus arquetipos, elementos culturales *adquiridos* y por tanto históricos y fenotípicos.

«El 1 se convierte en el 2, el 2 se hace el 3 y del 3 surge el 1 en forma de 4»,

podemos construir con regla y compás la mandala pitagórica. El apotegma de María Profetisa es doblemente interesante. En primer lugar, porque el texto anterior es un texto *alquímico* del siglo IV que convierte las tres transformaciones herméticas de la materia en eventos cósmicos al ponerlas en correspondencia con las tres transformaciones del 1 hasta «generar» el 4 en la primera *tetraktys* pitagórica, la *tetraktys* del cosmos. Segundo porque indica, aunque no lo parezca, las operaciones geométricas que hay que realizar para transformar las relaciones aritméticas de la primera *tetraktys* en la configuración geométrica de la *mandala pitagórica*.

6

Los números pitagóricos son 10: 1, 2, 3, ... 10. Cada uno de ellos tiene un simbolismo específico. E igual que en el platonismo, el 1 y el 2 representan en el pitagorismo dos principios, el *Uno* y el *Todo*. Pero a diferencia del platonismo, en cuya numerología el 1 (el bien) y el 2 (la díada infinita) representan el bien y el mal, dos principios incompatibles, en el pitagorismo hermético representan dos principios complementarios y relacionados. El *Uno* «evidentemente» contiene el *Todo*, puesto que de el 1 «surge» el 2, el 3 y todos los demás números. El 3 y el 4 son Azufre y Mercurio. El 6 es el número de la generación. El 7 es Hermes Trismegistos. El 8 es Mercurio Sófico. El 10 es el número de la Piedra Filosofal, la suma de los cuatro números de la primera *tetraktys*. Puede que el 9 simbolice la *vera prima materia* alquímica. Aunque el 5, por mediación del pentágono, tiene un papel crucial en la reconstrucción de la planta de la primera iglesia basilical, no he podido encontrar la clave de su significado *dentro* de los esquemas iconográficos, aparte de la «filia» que uniría a Mercurio-Azufre en la relación 3:4. La diagonal de un rectángulo de lados 3 y 4 unidades mide cinco unidades, las dos diagonales suman 10. El método *ad qua-*

dratum carece de cualquier relación con la Sección Áurea, derivada del pentágono. La fábrica de la iglesia, por otra parte, está en correspondencia geométrica con los diez polígonos regulares que representan los números pitagóricos, de forma tal que, si los centramos en el cimborio, las prolongaciones de sus lados irán tocado puntos clave de la fábrica en la planta.

De estos diez números podemos obtener fácilmente los primeros nueve números piramidales, números pertenecientes a la teoría griega de los números, así llamados porque podemos escribirlos en forma de pirámide. El primero es el 3, (sumando 1 y 2), lo escribimos con una base de dos puntos y un punto encima de la fila inferior. El siguiente es el 6, sumando 1, 2 y 3, con una base de tres puntos, dos en la fila intermedia y un punto en la cúspide, etc. Como todos los números piramidales o perfectos terminan en una fila de dos puntos con un punto encima (Azufre), todos *contienen* a Azufre. Es más, el número piramidal infinito que contiene a todos los números piramidales, contiene a Azufre y contiene todos los números piramidales, pero no el 1 ni el 2 si consideramos el 3 y los demás números piramidales como entes numerológicos indivisibles, como los consideraron los pitagóricos. Desde nuestra visión moderna de los números, sin embargo, ese número piramidal infinito contiene a todos los números positivos menos el cero. Por ello el 1 y el 2 son principios en el pitagorismo. Esta propiedad es también parte integral de la *Teología* Numerológica Pitagórico Hermética, y puede que haya influido posteriormente en la Teología Cristiana. Todos estos números, los pitagóricos, los armónicos y los piramidales, forman parte de los esquemas iconográficos, o han sido utilizados (los piramidales) en transiciones de un esquema a otro. De mucho mayor interés ahora que explicitar todas las relaciones numéricas que concurren en el método *ad quadratum* es la forma simbólica en que los maestros utilizan los armónicos consonantes y disonantes. Para ello tendremos que remitirnos brevemente a la teoría de las ideas de Platón.

7

La teoría de las ideas de Platón es realista. Transformando indebidamente elementos lingüísticos en entes filosóficos, Platón nos dice que para cada objeto material y cada una de sus propiedades *existe* realmente un ente incorpóreo (el término lo heredará la escolástica) denominado «idea» de ese objeto o propiedad, de la que proceden todas las propiedades similares de cualquier objeto. Las ideas existen en un limbo superior, el de la Idea, (el Empíreo del método *ad quadratum*), en el que residen las ideas de todo lo existente. Curiosamente, las ideas platónicas jamás entran en contacto con lo que hoy denominaríamos materia, porque ésta, en el platonismo, es un concepto evanescente y sin ninguna propiedad específica, meramente pasiva y receptiva, pero sobre todo corruptible. No es por tanto la «idea», sino una copia intermedia denominada *simulacrum*, (*simulacra* en plural), la que entra en contacto con la «materia» platónica; de modo que las ideas permanecen impolutas en su limbo ideal, sin ningún contacto con algo tan bajo como los seres corpóreos, en los que tienen lugar la «corrupción» y la muerte. Esta dualidad entre idea y *simulacra* de una parte, y materia receptiva de otra, la encontramos en el método *ad quadratum*. Procederá del neopitagorismo del siglo IV, pero fue posteriormente vuelta a sincretizar en el contexto del nuevo pitagorismo alquímico de la Baja Edad Media, digamos tentativamente que hacia el siglo XIII. En éste, sin embargo, el mismo estiércol contiene a Mercurio y puede aspirar, sublimado por Azufre, a la perfección de la Piedra Filosofal. La diferencia entre ambas percepciones de la materia es por tanto radical.

En correspondencia con las ideas platónicas tenemos así a los armónicos consonantes; y en correspondencia con los *simulacra*, a los armónicos disonantes o imperfectos. Los armónicos perfectos son transformados en armónicos imperfectos en la Mente del Universo (el instrumento geométrico de raigambre gnóstica del método *ad quadratum*) por el Uno pitagórico-hermético: el Uno, al contener el Todo en sí, es el agente de estas transformaciones geométricas. Los armónicos que entrarán en

contacto con la materia, la *pedra* en el método *ad quadratum*, son siempre imperfectos o disonantes, son los *simulacra* del método. La suma de los armónicos imperfectos, la forma geométrica que tomará la edificación, constituye la *figura* de la iglesia.

Si la materia del platonismo (aun mucho más la «potencialidad absoluta» o materia del aristotelismo) es absolutamente pasiva y receptiva, la materia hermética (la *vera prima materia*) contiene a Mercurio-Azufre en diversas proporciones en su interior y es transformable. El *símbolo* de la materia en el método *ad quadratum* es, por tanto, la *pedra hermética* relacionada con las Conjunciones Alquímicadas. En otras palabras, las transformaciones geométricas del método *ad quadratum* están en correspondencia con las tres Conjunciones Alquímicadas. Esto mismo nos dice *el unicornio* y *el leopardo*, un símbolo del siglo XVI de la Primera Conjunción alquímica, labrado hacia 1540-5 en el capitel de la jamba del arco de acceso a la capilla de Teresa de Jesús, contigua al transepto. La Primera Conjunción alquímica, la *nigredo* o *mortificatio* de la materia, es el modelo alquímico de los primeros pasos de la *aedificatio*: la cimentación o mortificación de la tierra sobre la que descansarán los cimientos y el templo hermético. Entre sus cimientos quedará atrapado el *deus terrestris*, la parte inferior y tenebrosa del *corpus diamantinum*. Si en el siglo IV María profetisa había convertido las transformaciones alquímicadas en eventos cósmicos al ponerlas en correspondencia con las transformaciones del 1 en la primera *tetraktys* pitagórica, ahora, en el siglo XIII, son las transformaciones pitagóricas del método *ad quadratum* las que están en correspondencia con las Conjunciones Alquímicadas.

Como las transformaciones de la materia constituyen el interés fundamental del hermetismo y la Alquimia, la estructura simbólica del método *ad quadratum*, en cuanto agente geométrico que transforma la *pedra*, está interrelacionada tanto con el mito platónico de las ideas como con la Alquimia de la Baja Edad Media. Si la *Piedra Filosofal* es el símbolo capital de la Alquimia medieval, también lo es del método *ad quadratum*, pero en su forma de *corpus diamantinum*. Lo encontramos, como *diamante virtual e invisible*, centrado en el cimborio,

fig. 01. Es la estructura ausente, en afortunada frase de Umberto Eco, de la que parten todas las transformaciones geométricas del método. De esta estructura ausente dependen propiedades del edificio tales como la altura de todas las naves de sus tres proyectos, entre otras. Geométricamente, el templo herméutico de esta «catedral» no es más que una extensión del *corpus diamantinum*.

8

El cimborio es el corazón de la catedral *ad quadratum*, y el corazón del centro del instrumento geométrico, en cuyo centro también se encuentra. La geometría del cimborio está asociada a cinco capas míticas entrelazadas de simbolismo: pitagórica, cosmológica, alquímica, platónica y cabalística. La dimensión del lado de la planta cuadrada del cimborio está en un relación 4:3, una cuarta, con la anchura de la nave central, 34' castellanos, 946 cm. La relación entre ambos elementos es así pitagórica y armónica.

Alrededor de la planta cuadrada del cimborio, con radio igual a su diagonal, surge el vórtice que pone en moviendo los cuatro elementos simbolizados por el cuadrado y el triángulo equilátero esotérico (oculto) asociado a la planta cuadrada del cimborio; es el aspecto cosmológico del simbolismo de la geometría del cimborio. Hay evidencia proyectual, la extensión de los contrafuertes de la nave sur de capillas, de 84 cm, que demuestra que ese triángulo equilátero invisible forma parte de la geometría oculta del cimborio. El esquema iconográfico de la extensión de esos contrafuertes fue obtenido a partir de ese triángulo equilátero oculto en el cimborio y de igual lado que la planta. El vórtice revela el aspecto cosmológico del cimborio como expresión del surgimiento del orden a partir del centro del cimborio, el punto en que se cortan las dos diagonales de la planta cuadrada del cimborio. El cuadrado-triángulo de la geometría del cimborio es, por tanto, entre otros, el símbolo de los cuatro elementos, tierra, agua, aire y fuego, el *opus alchymicum*, etc.

El aspecto cosmológico de la planta del cimborio está asociado al simbolismo hermético y alquímico de la geometría del cimborio. Por un lado, al simbolismo hermético: el cuadrado contiene no sólo uno, sino tres triángulos equiláteros que, juntos con el cuadrado, son el símbolo de Hermes Trismegistos. De otro, al alquímico, de este cuadrado va a surgir el *corpus diamantinum* semienterrado en la planta de la iglesia. Para obtener la configuración geométrica que representa a la Piedra Filosofal, inscribimos la planta cuadrada del cimborio en un círculo; a continuación inscribimos el círculo en un cuadrado y repetimos esta operación hasta obtener tres cuadrados inscritos en tres círculos. La relación entre los diámetros de esos círculos y los lados de esos cuadrados está dada por la razón $1:\sqrt{2}$, conocida como *medida cierta* en la teoría de la arquitectura gótica. La configuración geométrica que hemos obtenido no es todavía la del *corpus diamantinum*, sino la del Pentáculo del Edén, א, alef, la primera letra del alfabeto hebreo, fig. 02. Si fuera el único símbolo relacionada con la Kabbalah en los esquemas iconográficos podría tratarse de una coincidencia geométrica, pero he encontrado al menos otros dos símbolos cabalísticos más, bien explícitos dentro de las trazas geométricas *ad quadratum*, teniendo en cuenta que dos triángulos superpuestos es el símbolo hermético del primer artículo de la *tabula smaragdina*, el credo hermético, y no necesariamente una Estrella de David. El *corpus diamantinum*, el símbolo principal *ad quadratum*, va a surgir por tanto de un símbolo cabalístico. Alquimia y Kabbalah quedaban así en correspondencia para los maestros rosacruces de esta catedral.

Rotando ahora los tres cuadrados obtenemos la configuración geométrica oculta que he identificado como el *corpus diamantinum* de la Alquimia. En su interior «se encuentran» los cuatro elementos, como afirman los alquimistas medievales en «*lapis noster est ex quattor elementis*», nuestra piedra está hecha de los cuatro elementos; o en «*in aurum sunt quattor elementa in aequali proportione aptata*», que hace iguales las proporciones de los cuatro elementos en el oro (filosófico) de los alquimistas, el otro tema de la Alquimia, con el diamante, desde el *Timeo* de Platón.

Parte de la configuración geométrica que hemos obtenido más arriba consiste de un círculo con los cuatro elementos en su interior rodeado de dos círculos o *rueda* en la que hay inscritos dos cuadrados. Un círculo «conteniendo» los cuatro elementos, y rodeado de dos círculos girando en direcciones opuestas, representa en el *Timeo* el surgimiento del *anima mundi* platónica que el método *ad quadratum* ha sincretizado como *ovum mundi*, fig. 04. En el platonismo todos los seres del mundo, dioses, planetas, minerales, plantas, animales y hombres, tienen alma. Este aspecto del platonismo ha pasado al *ovum mundi*, pero expresado de forma numerológica mediante los seis armónicos consonantes que proceden de la primera *tetraktys* pitagórica.

La contrapartida del *ovum mundi* es el *ovum alchymicum*, fig. 05. La construcción de la configuración geométrica del *ovum alchymicum* parte del *ovum mundi*. Desde la planta cuadrada del cimborio construimos el vórtice de Empédocles con cuatro circunferencias de radio igual a la diagonal de la planta cuadrada del cimborio y centradas en sus cuatro vértices. La secuencia geométrica que inicia el vórtice de Empédocles se continua con cuatro circunferencias más, cuyos centros están situados en la continuación de los lados norte sur del cimborio hacia poniente y levante. El resultado de esas operaciones, después de construir y cerrar la configuración del *corpus diamantinum* alrededor del cimborio, es el *ovum alchymicum*, una parte del algoritmo del método *ad rotam*. Del *ovum alchymicum* surgirá la planta exacta del templo hermético o catedral.

De la sección vertical del *corpus diamantinum* el maestro extraerá la altura final de todas las naves del templo. Mientras que de la sección horizontal (el *corpus diamantinum* es un sólido tridimensional) surgirán, por dos complejas transformaciones de la sección transversal, la longitud final de la iglesia y el esquema de las naves de capillas. El hecho de que las capillas sean proyectualmente añadidas a un núcleo central indica, a mi entender, que la catedral *ad quadratum* bajomedieval se deriva de un modelo *ad triangulum* precedente sin naves de capillas.

La planta inicial de la catedral, el *ovum mundi* o huevo del mundo que contiene todo los esquemas perfectos que habrá que transformar a continuación, es de forma rectangular y tiene la proporción 2:1, una octava. Está situada dentro de un cuadrado de 8 unidades de lado que define al instrumento geométrico del método *ad quadratum*. Menos las figuras 1, 7 y 10, todas las demás están representadas dentro del instrumento geométrico. Cada unidad corresponde a una anchura de la nave central. Este elemento proyectual representa la transformación del Uno en Mente del Universo y Lógos Pitagórico. Hipólito arremete en el siglo III contra la obra gnóstica *Gran Anunciación* por profesar esta idea gnóstica. La Mente del Universo es cuadrada y tiene, por tanto, las proporciones del Uno: 1:1. En ésta el Lógos Pitagórico está representado por las cuatro escalas numéricas, una por cada lado del cuadrado, que lo transforman en el símbolo de un tetracordio cósmico. Cada escala está dividida a su vez en ocho unidades, y cada unidad en seis subdivisiones o tonos. El 6 es el número de la generación. En este escenario geométrico el maestro representa la creación del *orden* del universo por el Uno. El Uno, o más bien, este fragmento del Uno, está representado por la recta que divide verticalmente el cuadrado en dos octavas, como en la fig. 08. De sus extremos superior e inferior saldrán las ocho proyecciones que define los cuatro puntos, el número de Mercurio, que delimitarán los fragmentos perfectos de la Mente del Universo que constituyen los esquemas perfectos de las secciones transversales del templo, luego los de las elevaciones. Éstos, a su vez, serán transformados por el Uno en armónicos imperfectos, con los que el maestro definirá a continuación la *figura* de la iglesia. La edificación está, por tanto, literalmente *sostenida* por fragmentos de la Mente Universal. En el hermetismo todo es mente nos recuerda el *Kymbalion*. Pero, a su vez, en cumplimiento del primer artículo de la *tabula smaragdina*: la igualdad de lo de arriba y lo de abajo.

Otro aspecto platónico, y astrológico, de los esquemas iconográficos lo volvemos a encontrar en el esquema iconográfico de las secciones transversales perfectas de la iglesia, relacionadas entre sí por armónicos que representan las esferas en

las que se mueven los siete planetas conocidos en la Edad Media y la Antigüedad Clásica en la astronomía ptolemaica, es el esquema iconográfico de la Música de las Esferas, fig. 09, del Templo Hermético en la Catedral de Canarias. Las esferas correspondientes a Tierra, Luna, Sol y Mercurio determinan en la girola un templo dentro del templo hermético, su *sanctum sanctorum*, bajo el signo de Mercurio.

9

En las páginas precedentes he intentado dar una descripción lo más fiel posible del núcleo operativo del procedimiento proyectual *ad quadratum*, pero quedan aun algunos cabos sueltos que intentaré atar lo mejor que pueda. Algunos son históricos, otros relacionados con la escolástica. Desde la reconstrucción de los esquemas iconográficos de una única catedral no podemos tener una visión ni diacrónica ni sincrónica de la evolución del *opus geometricum* medieval. Fue necesario así analizar varias catedrales europeas, *ad triangulum* y *ad quadratum*; una de ellas, Chartres, de planta carolingia. Todas pertenecen a tradiciones edilicias ajenas a la arquitectura gótica española y las escogí al azar de Francia e Inglaterra. Santiago de Compostela está en la órbita artística de Cluny, es la única situada en territorio español pero la podemos considerar francesa, y no es ni siquiera gótica, sino románica. Chartres, aunque gótica, tiene planta carolingia *ad quadratum*. Saint-Etienne de Caen es anterior al gótico iniciado por Surger de Saint-Denis. Beauvais, en planta de Violet-le-Duc, es gótica. La Catedral de Salisbury es inglesa y del siglo XII, en uno de los polos del gótico, sin ningún contacto aparente con la arquitectura románica o gótica española.

En todas estas catedrales fue posible reconstruir los esquemas perfectos de los imperfectos de la planta de la figura de esas catedrales: la planta, al incluir los esquemas de las elevaciones, es suficiente. Los esquemas perfectos e imperfectos se pierden así en los métodos proyectuales utilizados en la Alta Edad Media, en la época carolingia y en las edificaciones monásticas

anteriores a la arquitectura gótica. Con toda seguridad en los métodos compositivos de los *collegia* romanos a cargo de la construcción de las primeras basílicas cristianas. Y puede que hasta en los de la arquitectura armónica helenista y helena precedentes.

Con estos datos en mano podemos desechar las supuestas influencias de la escolástica aristotélica que Erwin Panovski, un insigne historiador del arte sin duda alguna, propone en la arquitectura gótica. En primer lugar, porque todos los esquemas iconográficos que he reconstruido muestran que sus raíces son pitagóricas y platónicas, además de herméticas, alquímicas, e incluso cabalísticas, los de la Baja Edad Media. Segundo, porque, si lo pensamos bien, la arquitectura gótica es anterior en casi un siglo a la influencia del aristotelismo en la escolástica, siglo XIII. Y cuando volvemos la mirada al siglo IV, a la patrística de Agustín de Hipona, a su *De ordine* o su *De Trinitate*, en los que sincretiza el neopitagorismo de su época, lo que volvemos a encontrar en su teología o filosofía no tiene ninguna relación con el aristotelismo. Incluso su teología del alma resulta incomprendible sin el trasfondo platónico del diálogo *Menón*, por muy cristiana que sea. Es casi evidente que fue la sincretización de Agustín de Hipona la que permitió en el Occidente Latino la supervivencia del pitagorismo y la numerología en la teoría de la arquitectura cristiana. Pero también permitió la vuelta a los orígenes paganos del pitagorismo, platonismo y hermetismo en la primera eclosión cultural que se inicia en el siglo XII y culmina en el siglo XVI con el Renacimiento. De ese proceso la versión gótica del método *ad quadratum* es un evento más de ese reencuentro con el pasado helenístico.

No es posible entender el secretismo y esoterismo de las logias bajomedievales sin referirnos al cristianismo de estado que la Iglesia supo astutamente vender a las nuevas monarquías germánicas en el siglo VI y siglo VII; a la renovación de la idea imperial en el siglo IX y a la *plenitudo potestatis* del siglo XI. Pero sobre todo al terror teocrático que desata en el siglo XIII con la institucionalización de la persecución de todas las herejías en el Santo Oficio de la Inquisición. A partir de ese siglo el control de la Iglesia sobre las ideas se irá haciendo cada vez más

difícil en una Europa más y más densamente urbanizada, y cada vez más innovadora culturalmente con el paso de los siglos, sobre todo a partir del Renacimiento.

De ese devenir cultural, de las innumerables innovaciones y aportaciones a la cultural universal de sus hombres y mujeres, tenemos hoy una amplia perspectiva histórica desde los valores de nuestra propia civilización. Pero no seamos complacientes, pudiera darse que pertenezcamos, sin apenas sospecharlo, a las dos, tal vez tres, puede que a lo sumo cuatro, últimas generaciones con el dudoso privilegio de estar entre los últimos en poder mirar al propio pasado desde los principios históricos y culturales de nuestra tradición. Puede que no todas las civilizaciones, como las especies animales, estén condenadas a desaparecer. Pero no tienen siquiera que ser destruidas desde fuera si pueden ser fagocitadas desde dentro. La Iglesia necesitó en el siglo iv apenas cuatro generaciones para fagocitar la ciencia y la cultura helenísticas, y más de doce siglos fueron necesarios para el reencuentro con ese pasado. Quizá la lectura más instructiva para estos tiempos cargados de presagios ominosos sea la obra de Toymbee, no tanto por sus ideas sobre los orígenes de la civilización sino por sus investigaciones sobre el proceso de desaparición de todas las civilizaciones del pasado, un tema que le preocupó hondamente en toda su obra.

10

Hay, por último, una cuestión pendiente que interesa a las relaciones de Canarias con América. Todos los datos conocidos indican que Joan el Valenciano, el primer maestro de la Catedral de Canarias, abandonó en 1502 la cantería, *con todos sus oficiales y canteros*, en el último viaje de Colón. Hacia 1510-12 Joan testifica en un acta notarial, hoy en el Archivo de Indias, como primer maestro que había sido de la Catedral de Canarias. En 1512 se inicia la construcción de la Catedral de Santo Domingo, terminada en 1541.

Lo poco que he tenido la oportunidad de estudiar de la Catedral de Santo Domingo sugiere que Joan el Valenciano debe

ser el autor de las trazas de esa catedral. Debemos, no obstante, descartar cualquier influencia de la Catedral de Las Palmas en la de Santo Domingo. Y ello porque en 1541, cuando la Catedral de Santo Domingo estaba terminada, la obra en pie de la Catedral de Las Palmas no pasaba de parte de su fachada (posteriormente modificada) y la arcada interior de la colateral norte, sin casi nada más en pie. Además de que la intervención de Joan en Las Palmas se limitó a la cimentación y replanteo de la mitad inferior de la iglesia, como creo haber demostrado en *En Clave de Hermes*; aparte de no haber sido terminada la Catedral de Las Palmas hasta 1798, y ser totalmente distintos los proyectos de ambas catedrales. Más allá del parecido de familia de todas las edificaciones góticas, me es, honradamente, un misterio inescrutable los rasgos comunes que Erwin Palm (1948) afirma haber encontrado entre ambas catedrales.

Espero, por último, que cada uno de los diez esquemas iconográficos básicos del método *ad quadratum*, todos herméticos a la vez que interrelacionados con los cinco niveles simbólicos antes mencionados, puedan ilustrarle al lector con mil palabras cada una de las ideas básicas expuestas en este breve artículo.

CATEDRAL DE CANARIAS - CORPUS DIAMANTINUM

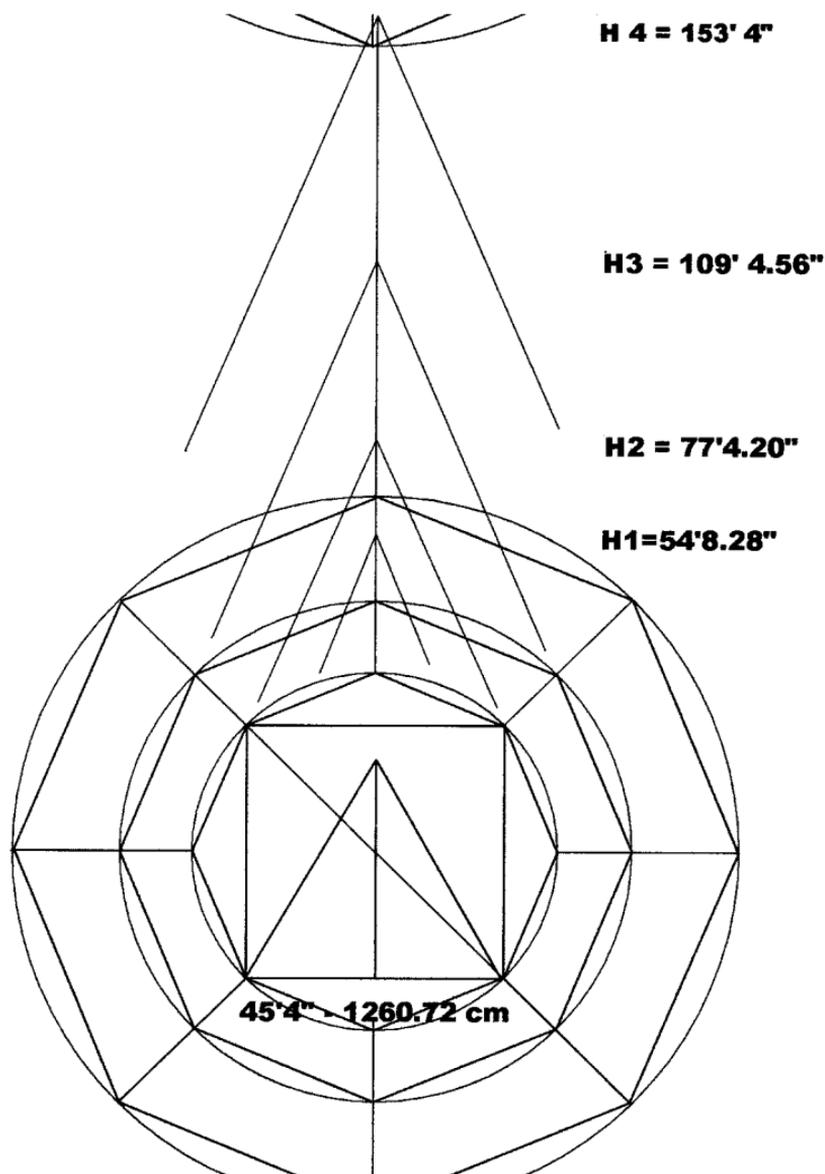


FIGURA 1.—Cimborium: Planta.

CATEDRAL DE CANARIAS - PRIMERA IGLESIA BASILICAL

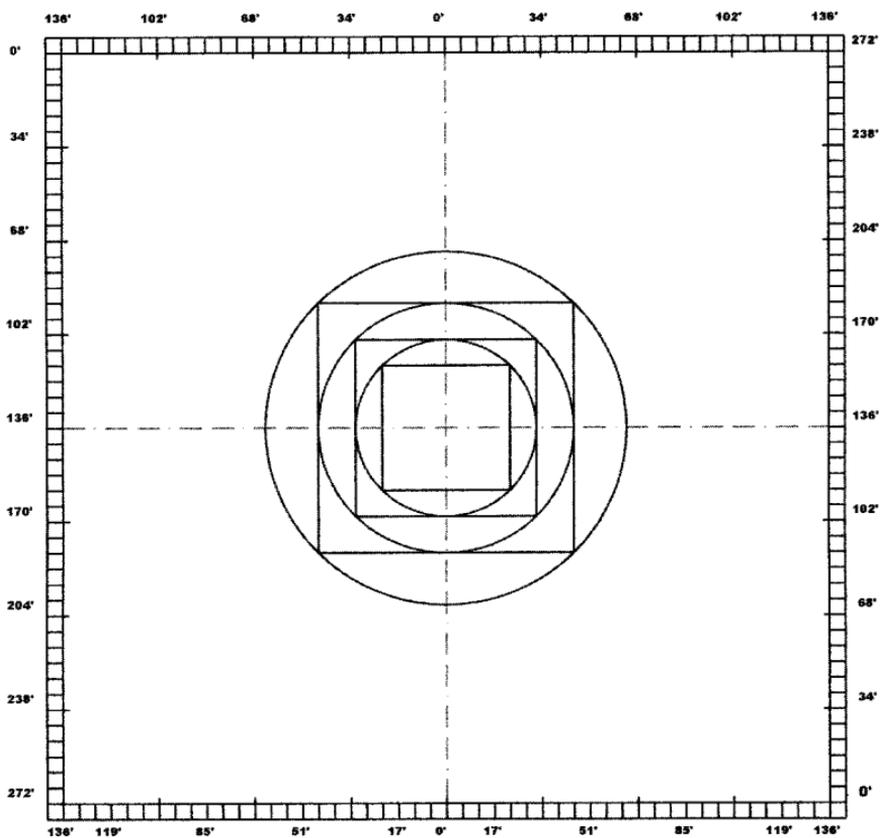


FIGURA 2.—N, alef, Pentáculo del Edén.

CATEDRAL DE CANARIAS - PRIMERA IGLESIA BASILICAL

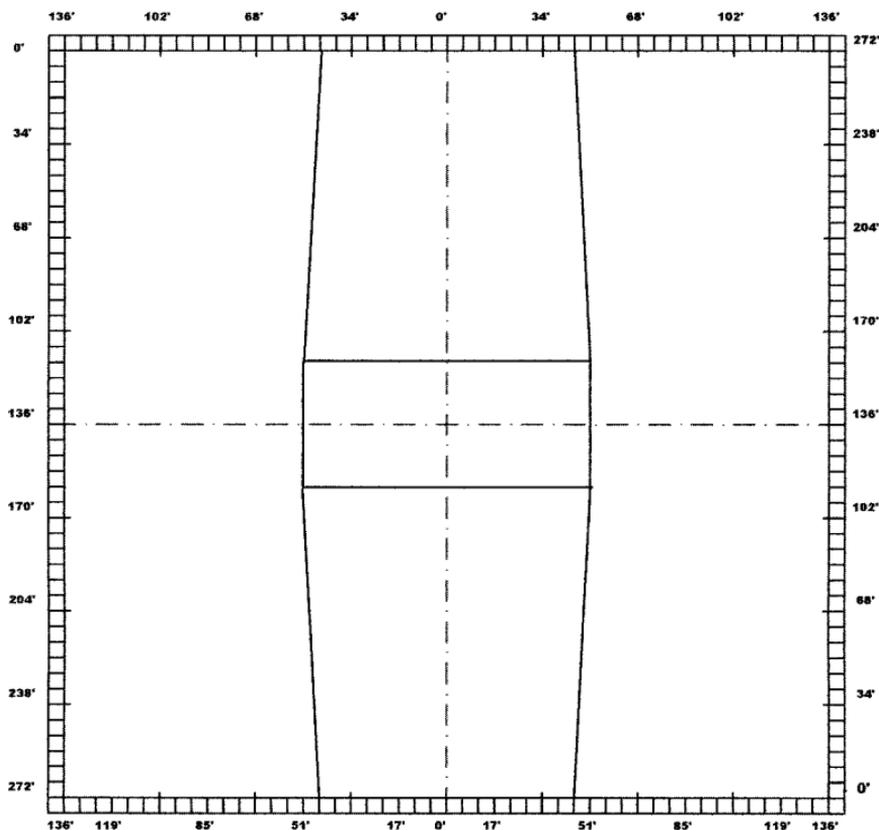


FIGURA 3.—Estrechamiento simbólico, y herético, de las dos colaterales del núcleo central de la media iglesia, extrapolado aquí a la mitad de levante. Planta como signo de un ataúd, el *arca Christi* o ataúd de Cristo, negando así su resurrección. La escala del dibujo ha sido alterada para acentuar el simbolismo.

CATEDRAL DE CANARIAS - PRIMERA IGLESIA BASILICAL

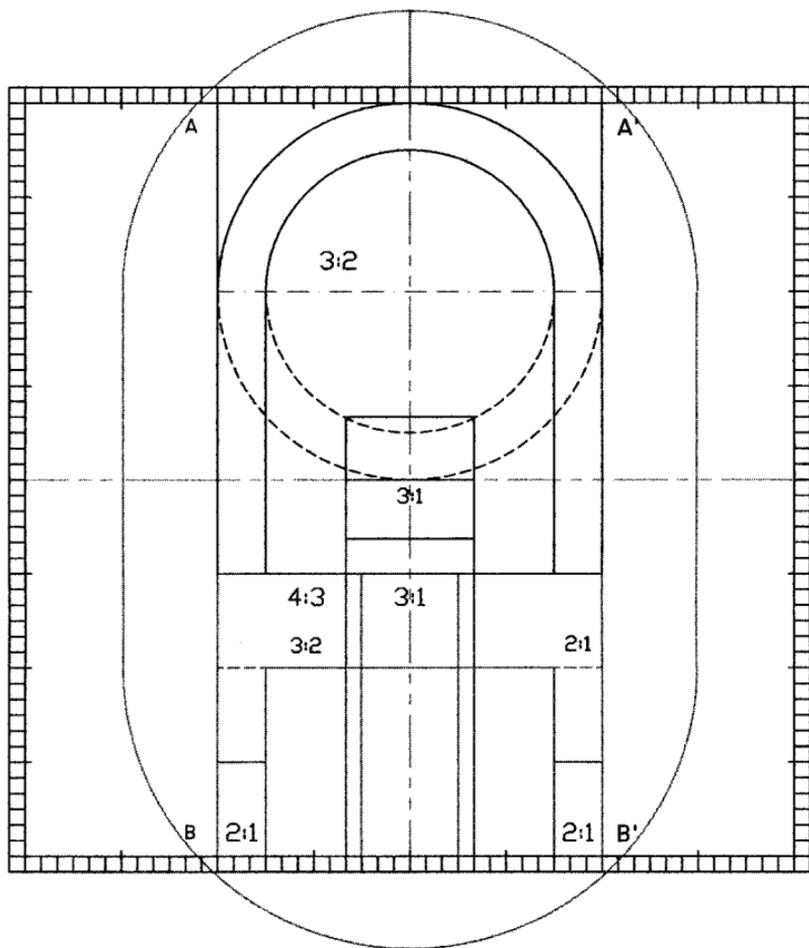


FIGURA 4.—*Ovum mundi* con las armonías consonantes de la primera tetraktys pitagórica, 1:2:3:4, como 'Idea cósmica' de la fábrica.

CATEDRAL DE CANARIAS - HALLENKIRCHE

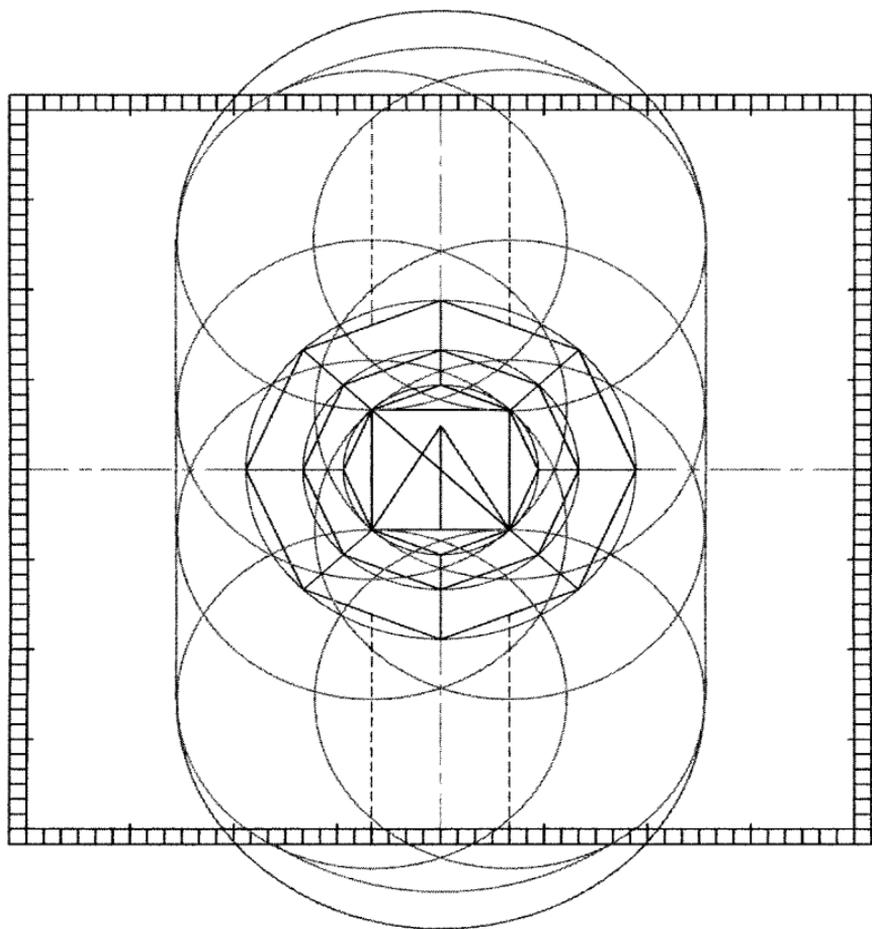


FIGURA 5.—Temenos o recinto litúrgico de la iglesia definido como *ovum alchymicum* por la *rosa aurea*, conteniendo los 'cuatro elementos' en su interior. Uno de los muchos sinónimos de la Piedra Filosofal, la *rosa aurea*, es idéntica a la sección horizontal del *corpus diamantinum* o Piedra Filosofal.

El *ovum alchymicum* no sólo representa el esquema de las dimensiones reales de la edificación, sino que concuerda con las ideas medievales sobre la naturaleza de la Piedra Filosofal, en asertos tales como:

«*lapis noster est ex quator elementis*»

«*in aurum sunt quator elementa in aequali proportione aptata*»

CATEDRAL DE CANARIAS - VÓRTICE DE EMPÉDOCLES

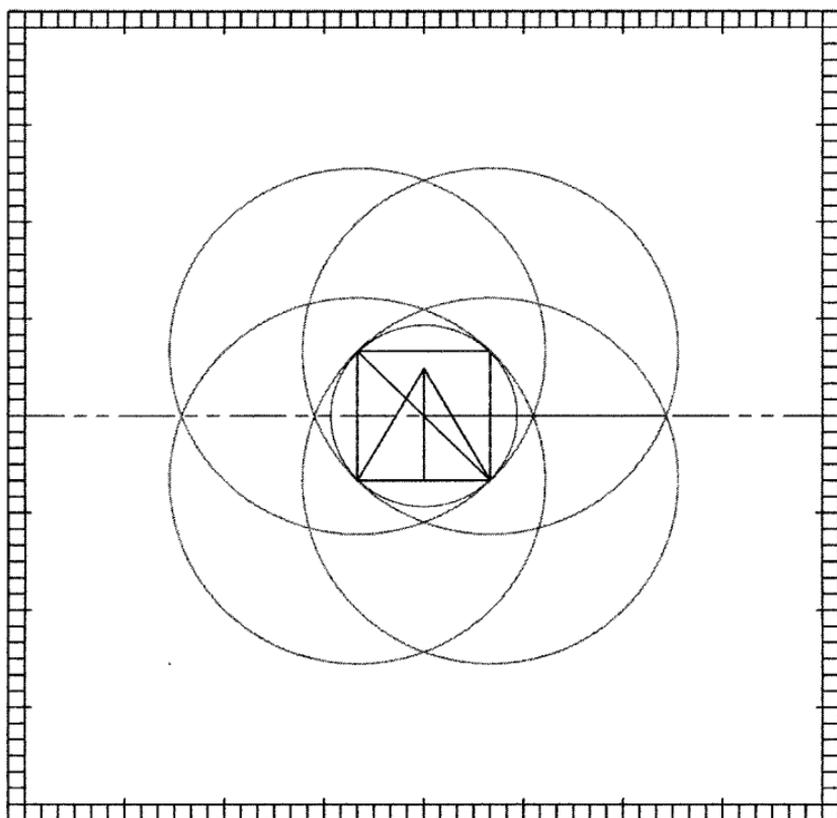


FIGURA 6.—Vórtice alrededor de los “cuatro elementos” contenidos en la planta cuadrada del cimborium. De este vórtice, aplicado sobre la planta del comborium en el *ovum mundi*, surge el *ovum alchymicum*.

CATEDRAL DE CANARIAS - PLANTA ROSACRUZ

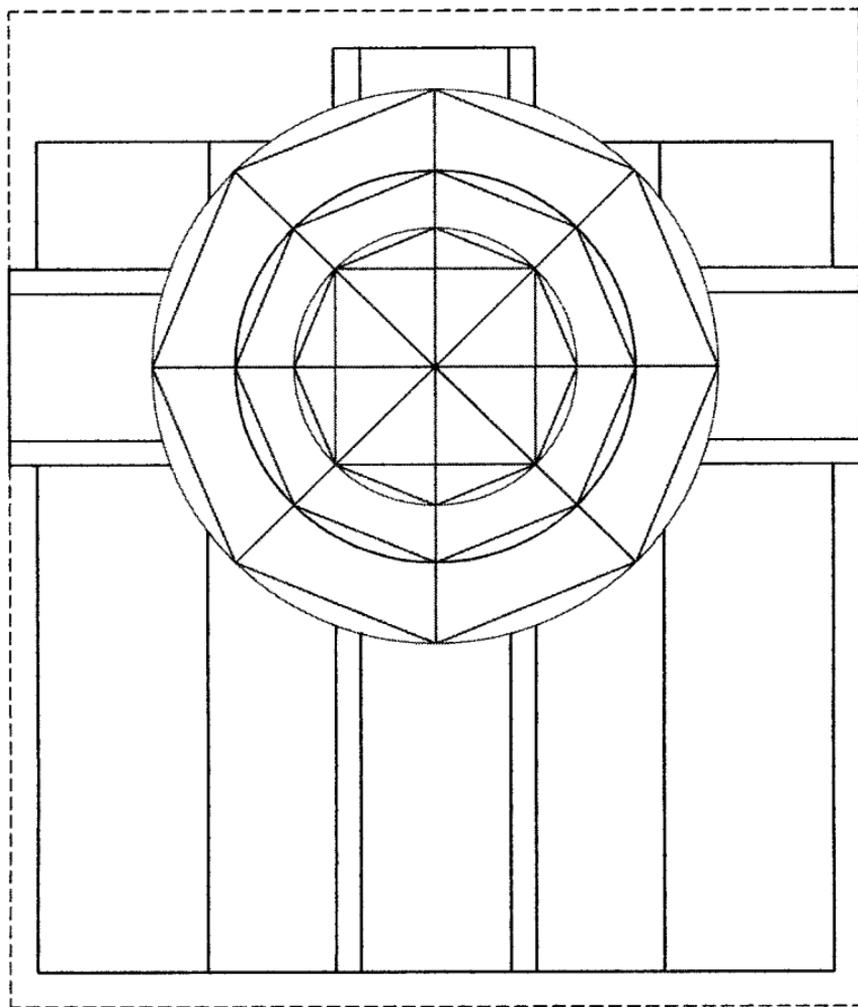


FIGURA 7.—Esquema *rosacruz* de la planta, cotas reales de la fábrica. En línea de trazos, esquemas de 4:3, intervalo de cuarta, si incluimos el espesor de los muros de poniente y levante, no incluidos en el esquema.

CATEDRAL DE CANARIAS - PRIMERA IGLESIA BASILICAL

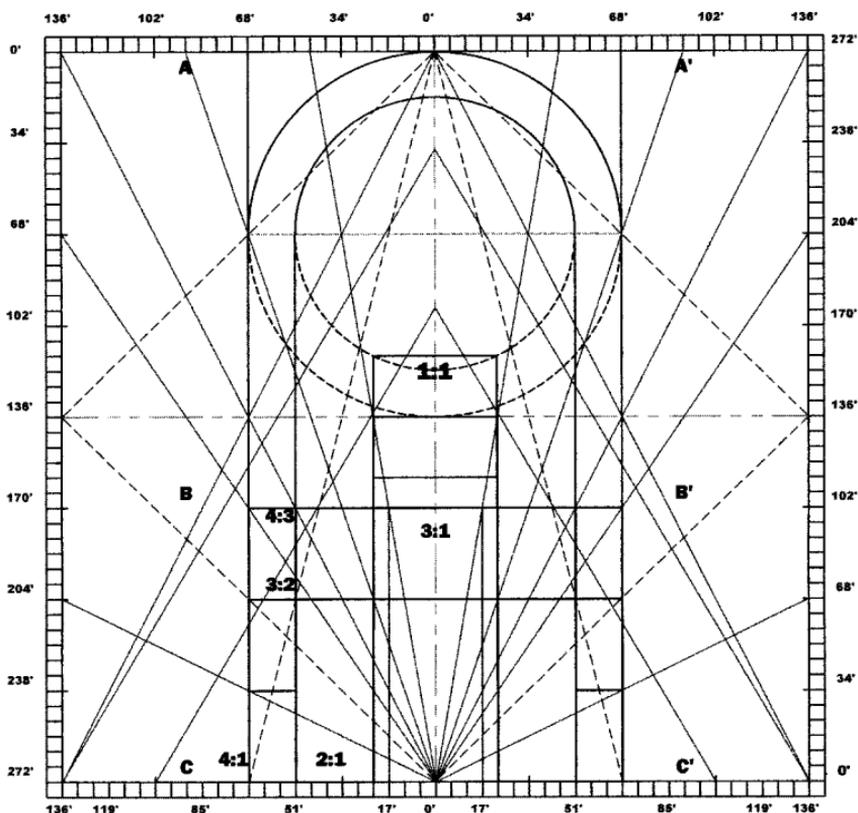


FIGURA 8.—Esquemas Iconográficos Perfectos - Consonancias Pita-góricas. Primera Transformación de la planta: Surgimiento, en la Mente Cós mica, de la idea del cosmos, a partir del intervalo AA'-CC', una octava, prop. 2:1, la planta esquemática de la iglesia, con girola.

CATEDRAL DE CANARIAS - MÚSICA DE LAS ESFERAS

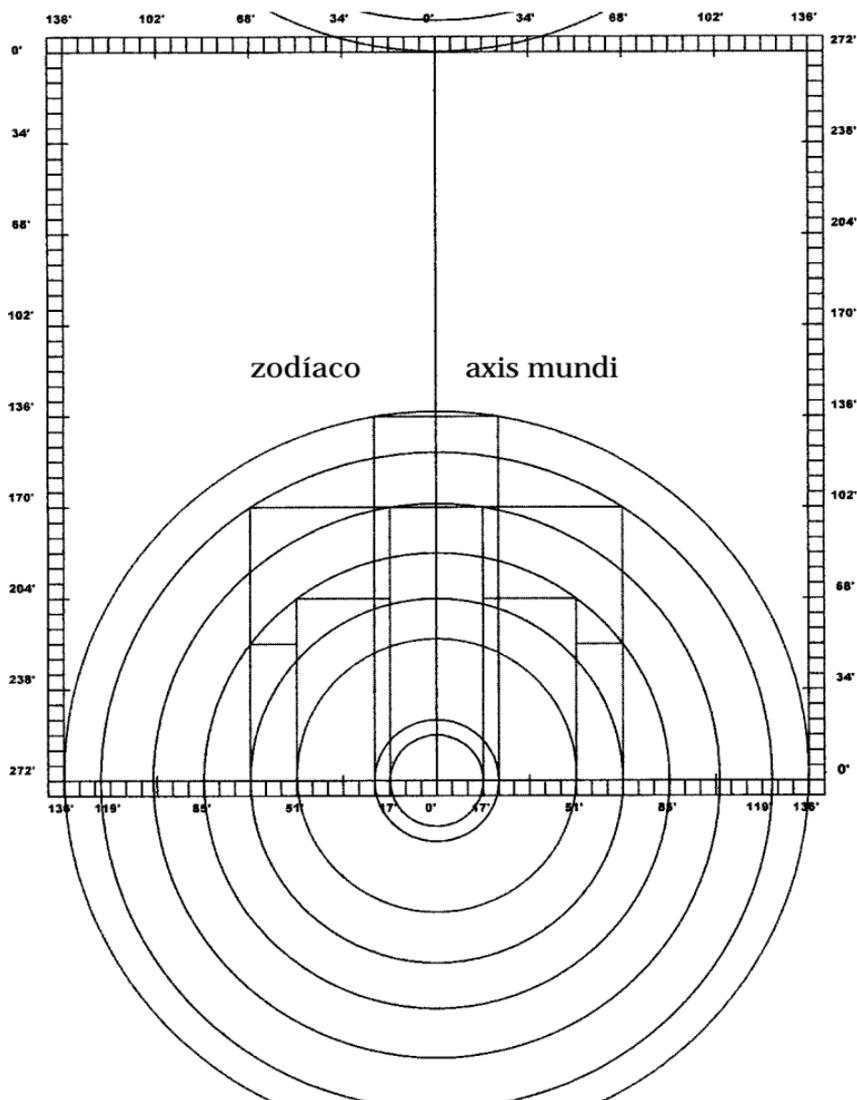


FIGURA 9.

CATEDRAL DE CANARIAS - PRIMERA IGLESIA BASILICAL

En líneas grises de trazas: *ovum alchymicum*.
Corpus diamantinum, *ovum alchymicum* y Estrella de David
 como símbolos básicos de la "catedral".

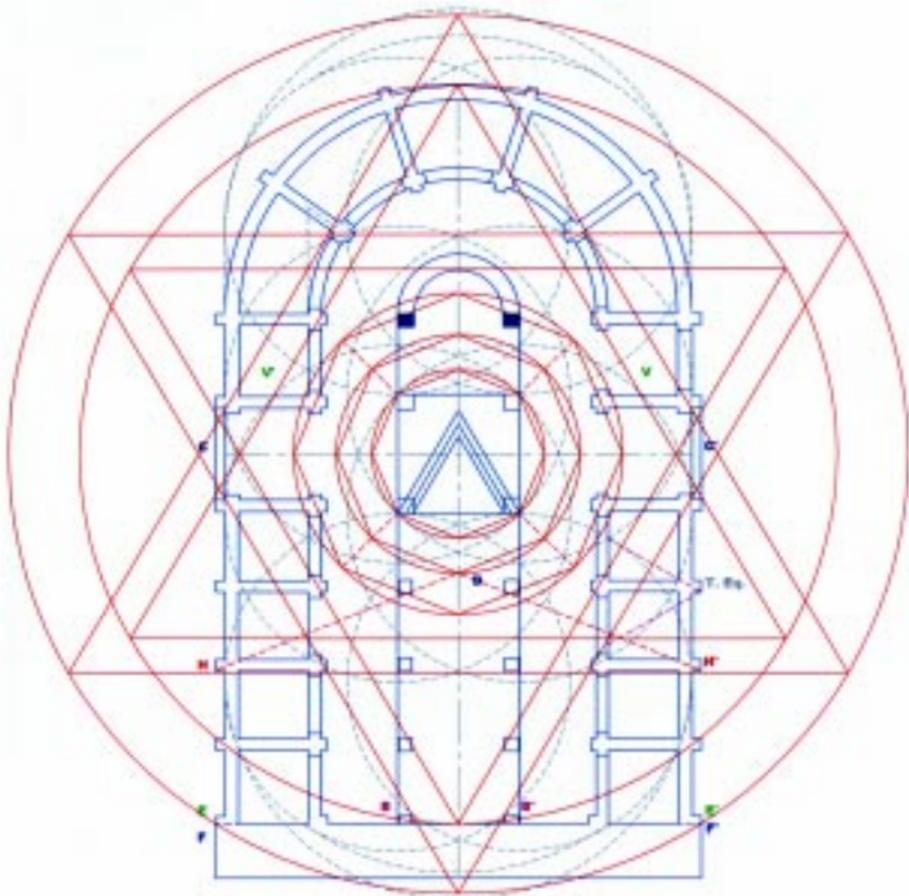


FIGURA 10.—Reconstrucción de la planta de la Primera Iglesia Basical.