



LA GUÍA SECRETA DEL PRADO

Lectulandia

Javier Sierra, autor de El maestro del Prado, nos guía en un fascinante recorrido a través de la mayor pinacoteca del mundo.

Lectulandia

Javier Sierra

La guía secreta del Prado

ePUB v1.0

NitoStrad 15.06.13

más libros en lectulandia.com

Título original: *La guía secreta del Prado*
Autor: Javier Sierra
Fecha de publicación del original: enero 2013
Diseño/retoque portada: Alejandro Colucci

Editor original: NitoStrad (v1.0)
ePub base v2.0

PRESENTACIÓN

por Javier Sierra

Hace unos cuarenta y cinco mil años, en las brumas de un tiempo misterioso en el que nacieron conceptos como arte, espíritu o religión, llegaron a convivir dos especies humanas diferentes. Una de ellas, la de los *neandertales*, comprobó con estupor cómo sus vecinos los *sapiens* empezaban a pintarse la piel con extraños motivos geométricos, enterraban a sus muertos como si los prepararan para un largo viaje y decoraban las entrañas de sus cavernas con diseños incomprensibles. Los paleoantropólogos nos han hecho creer que aquellos neandertales fueron criaturas con un desarrollo de conciencia muy inferior al de sus vecinos, con un cerebro incapaz de reconocer representaciones bidimensionales de animales o situaciones de la vida real. Dicen también que esa humanidad extinta nunca creyó en el alma ni se preocupó por otra cosa que el más acá, y que la llamada «explosión creativa» de sus vecinos los pilló con el paso cambiado.

Desde ese punto de vista —muy extendido, aunque con matices, entre la comunidad académica—, la aparición del «arte parietal» (esto es, el realizado sobre las paredes de las cuevas y abrigos de roca de Europa occidental) trajo consigo el surgimiento de la trascendencia, de la preocupación por el otro lado de la vida. Mientras los neandertales se quedaban atrás, anclados en su visión animalizada de la realidad, los nuevos humanos prosperaban y se asentaban en la escala evolutiva.

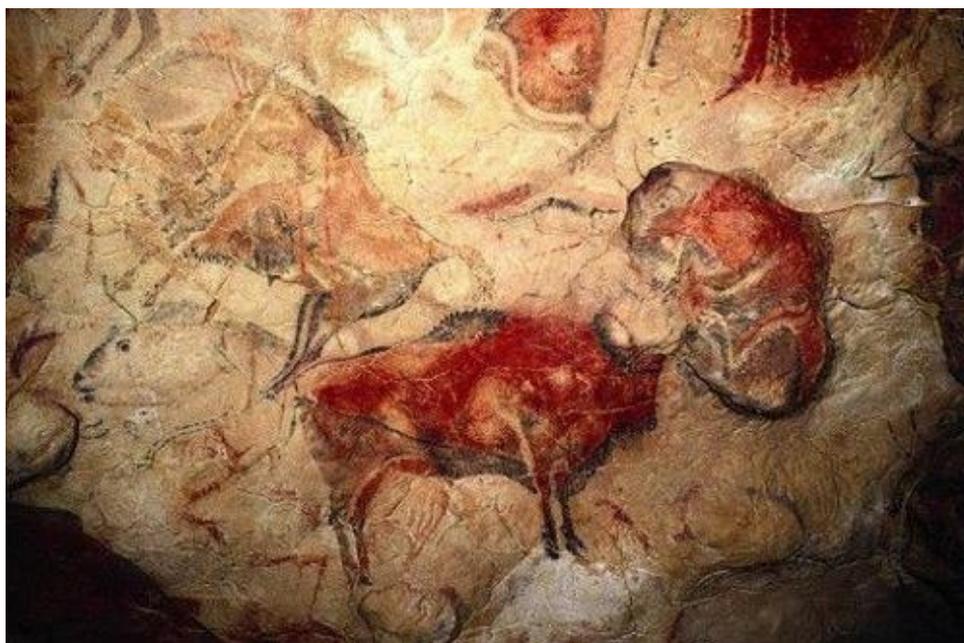
El arte, pues, fue concebido como una herramienta para tratar de comprender lo sobrenatural, lo oculto. Pero dicho instrumento nos garantizó también nuestra supremacía en el mundo físico. Quizá por ese componente mágico, en su fase inicial, hace más de cuarenta milenios, se ejecutó en lo más profundo de la Tierra. En el corazón de lo misterioso, de lo oscuro. Y por eso —suponemos— sólo unos pocos privilegiados de cada clan accedieron a él para «activarlo» con sus ritos.

La pintura figurativa nació con el propósito sagrado de servir de vínculo entre este mundo y el «más allá». Después evolucionó hacia una miríada de usos bien dispares pero, con todo, una parte del genio artístico humano siguió —y aún sigue— anclada a aquella función primordial. Esta pequeña guía —inspirada en las revelaciones de mi obra *El maestro del Prado*— recoge dicho espíritu. Muestra cómo la «función conectora» del arte impregnó las obras de grandes maestros como Rafael, Tiziano, el Greco, Brueghel o el Bosco, convirtiendo un lugar tan emblemático como el Museo Nacional del Prado en una suerte de «neocueva» capaz de despertar el alma de los más sensibles.

Por supuesto, las obras que aquí se describen no son las únicas que albergan esa fuerza activadora. Fuera han quedado los trabajos de Goya, y no digamos los de Picasso, que comprendieron tan insigne función primigenia del arte y sintonizaron con ella.

Y es que, aunque nos cueste verlo desde nuestra perspectiva materialista del siglo XXI —de algún modo, muy «neandertal»—, pintores de todas las épocas preservaron deliberadamente este secreto en obras que transmiten, intacta, la esencia que alumbró a nuestros antepasados cavernícolas y que sirven como «puerta» de acceso a los mundos sutiles.

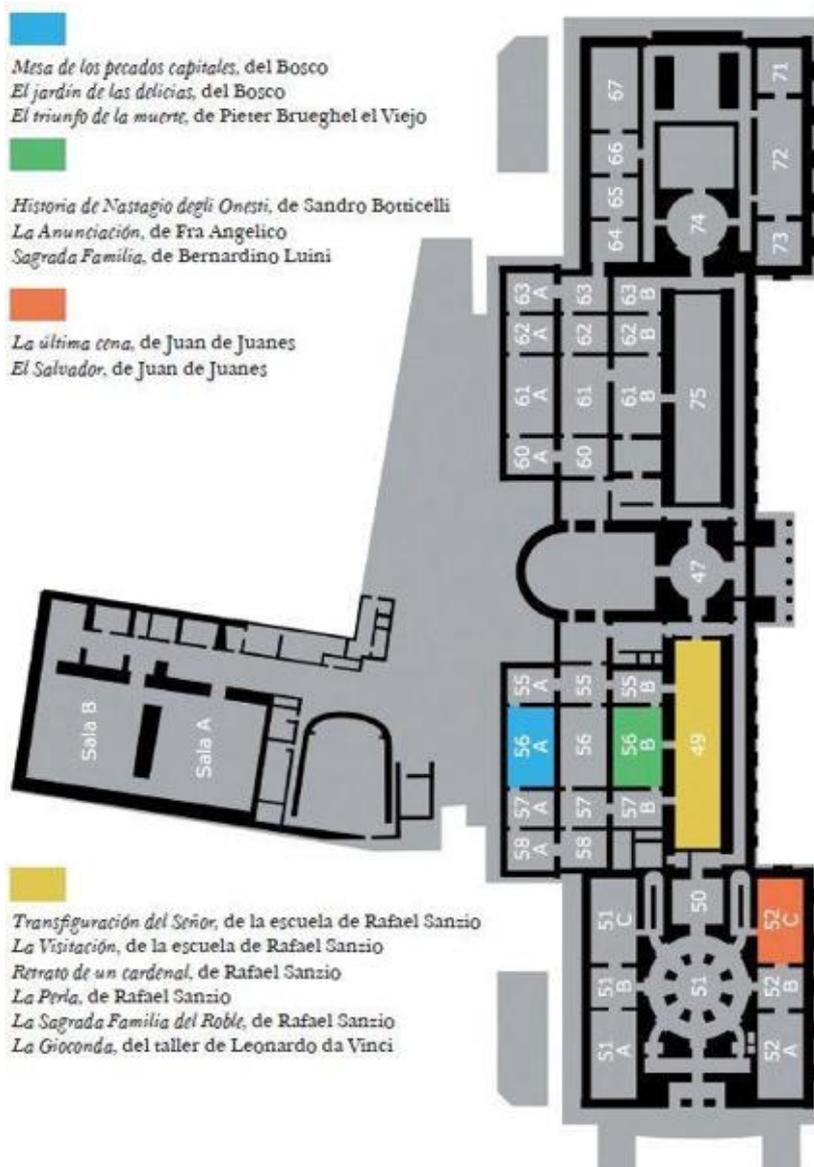
Sorprendido por este hallazgo e iluminado por el oportuno cicerone —casi un *psicopompo*— que protagoniza *El maestro del Prado*, he tratado de reconstruir esta visión del arte en mi nuevo libro sin perder de vista que la clave para comprender sus enseñanzas descansa en aquella «explosión creativa» que se produjo hace cuarenta o cuarenta y cinco mil años en el Paleolítico superior. Fue —y no exagero— un *Big Bang* para nuestra conciencia. Un misterioso estallido cuyas esquirlas siguen repiqueteando contra la dura mollera del *Homo ciberneticus* en el que nos hemos convertido.



A partir de ahora, recuérdelo siempre, por favor: la pintura nació como herramienta de exploración del más allá. Es, junto con la música, quizá nuestra última vía para vincularnos a lo «superior».

Ni más, ni menos.

PLANTA 0



MESA DE LOS PECADOS CAPITALES

EL BOSCO



Sala 56a. Cat. P2822. Finales del siglo xv. Óleo sobre tabla. 120 cm × 150 cm.

Muestra las tentaciones a las que está sometida el alma, dispuestas en las siete secciones de un tondo que giran en torno a una imagen de Cristo que, según afirman los expertos, simboliza el ojo de Dios; se exhibe en la singular mesa del centro de la sala 56a. Cuando el visitante deambula alrededor de esta tabla de chopo, se está poniendo en marcha un curioso y ancestral resorte de iluminación y meditación. El maestro Fovel le explicó a Javier Sierra que esta obra temprana del Bosco tuvo como destino las estancias privadas de Felipe II y que, probablemente, él mismo la utilizó para meditar sobre las tentaciones de la vida mundana. De hecho, en tiempos recientes Juan Rof Carballo (1905-1994), padre de la medicina psicosomática, creyó

ver en ella una especie de «mandala occidental» que encierra una significación secretísima. De algún modo —explica Rof—, esta mesa es «premonitoria de nuestra época». Una obra pergeñada por el Bosco para estimular el nacimiento de un «hombre nuevo».

Interpretaciones metafísicas al margen, no cabe duda de que nos hallamos ante una obra apocalíptica inspirada en el Deuteronomio, de donde se extraen los textos de las dos filacterias que flanquean al «gran ojo». Textos que traslucen la decepción del Creador para con los humanos. «Es un pueblo sin raciocinio ni prudencia. Ojalá fueran sabios y comprendieran y se prepararan para el fin». (Dt. 32, 28-29). «Apartaré de ellos mi rostro y observaré su fin». (Dt. 32, 20).

La lectura de dichas sentencias predispone de un modo especial a contemplar el resto de imágenes de esta «sala de la muerte».

EL JARDÍN DE LAS DELICIAS

EL BOSCO



Sala 56a. Cat. P2823. 1500-1505. Óleo sobre tabla. 220 cm × 389 cm.

Esconde muchos misterios, su interpretación es muy discutida y ni siquiera podemos dar su nombre por seguro. Se la ha llamado *El reino milenario*, *La pintura del madroño* y, más recientemente, *El jardín de las delicias*. Pese a las controversias que ha generado siempre, su influjo es tan poderoso que fue una de las obras elegidas por Felipe II para llevarse a El Escorial y contemplarla durante su agonía.

¿Por dónde empezar a mirar? Como se trata de un tríptico, la forma natural de acercarse sería con los paneles **cerrados**: en una escena desprovista de color, Dios contempla su creación. Estamos ante el *reino del Padre* del que hablaba **Joaquín de Fiore**. Este monje italiano del siglo XIII fue un vidente e intelectual que creía en la llegada del «reino milenario», un período de mil años en los que Jesús reinaría por fin en la Tierra. Clasificó la Historia de la Humanidad en tres etapas; la primera, el reino del Padre, es el período en el que Dios dio forma al mundo, y es la que se representa en el tríptico cerrado.

De Fiore creía que la historia debía estudiarse o bien desde la creación hasta el nacimiento de Jesús o bien desde el nacimiento de Jesús hasta su segunda venida, que

él creía inminente. El monje llegó a esa conclusión después de razonar que ambos períodos históricos eran paralelos, duraban lo mismo y el uno se reflejaba en el otro. Como consecuencia, estudiando el primero se podría llegar a adivinar lo que sucedería en el segundo.



El jardín de las delicias. Cerrado: «La creación».

Teniendo en cuenta esto, hay **dos formas de leer esta tabla**. Según el panel que se abra primero (o el lugar desde el cual se elija empezar a observar), la obra tiene diferentes significados:

- Si se empieza por la **izquierda**, se escoge el primer período, que el maestro Fovel llama «de la advertencia»: se asiste así al paraíso y a la creación de los «primeros padres», a la multiplicación de los hijos de Eva y a su corrupción; y, finalmente, se les advierte de su castigo, el infierno, en una tabla que es muy diferente a las otras dos.

- Si se empieza por la **derecha**, se escogerá el camino «de la profecía»: el primer panel (ese que antes creíamos que era el infierno) debe ser interpretado como el reino del Hijo. Es el mundo en el que vivimos hoy: un lugar sin naturaleza; sólo se representan cosas hechas por el hombre. El panel central, con su exuberancia vegetal y animal, indica lo que está por venir: una humanidad que se librará poco a poco de las cargas materiales. Ya no sería la representación de los pecados del hombre, sino un estadio evolutivo superior. Y de este modo, la tabla de la izquierda representaría el final de los días, cuando volveremos al paraíso de la mano de Jesucristo.

Según esta visión, al final de los tiempos dialogaremos directamente con Dios. La

Iglesia y los Evangelios no serán necesarios. Las ideas controvertidas de De Fiore se difundieron secretamente por Europa hasta cristalizar, tres siglos después, en esta pintura, encargada al Bosco por alguien que desconocemos interesado en reflexionar sobre estas interpretaciones de la Historia.

Según la teoría de Wilhelm Fraenger (1890-1964), el tríptico no es sino una herramienta para que los **Hermanos del Espíritu Libre** puedan meditar sobre sus orígenes y su destino. También se los conoció como **adamitas**, un movimiento herético cuyos miembros practicaban sus ritos desnudos y en cavernas. Se consideraban hijos de Adán y sublimaban el cuerpo desnudo, despojándolo de toda intencionalidad erótica, y defendiendo el amor platónico. Para Fraenger, si el Bosco no fue adamita, sí tuvo un conocimiento directo de la secta, y probablemente la obra le fue encargada por un miembro poderoso y rico de ella. No sabemos quién fue, pero sí conocemos su rostro: en el **extremo inferior derecho del panel central**, aparecen un hombre y una mujer que salen de una especie de gruta: el hombre es el único que va vestido en todo ese panel y el único que mira al espectador. Se cree que podría ser el donante que encargó y pagó el cuadro. Además, sobre su hombro aparece un rostro desdibujado que se identificaría con el del Bosco. ¿Y a quién señala ese donante? A la «nueva Eva», que sostiene una manzana en la mano y se asoma al **umbral de una puerta**. Dama y puerta explican el significado del cuadro, que, según Fraenger, era utilizado por los devotos del Espíritu Libre como **herramienta** para acceder a un universo espiritual mediante la meditación, a través de la cual se sumergían en la obra. Se ha dicho que este viaje se realizaba cuando el adepto detenía la mirada en la **lechuza del panel izquierdo** que asoma en la «fuente de la vida». Las distintas lechuzas que figuran en el cuadro serían la llave para acceder a ese universo. ¿Y cuál es el medio? ¿La meditación? ¿Ciertas drogas? Lo desconocemos.

Estamos, pues, ante una obra-llave: un instrumento para aguijonear nuestra conciencia, una herramienta para acceder a otro estado espiritual. Felipe II lo sabía y se convirtió, pese a sus firmes convicciones católicas, en el mayor coleccionista de obras del Bosco.

EL TRIUNFO DE LA MUERTE

EPIETER BRUEGHEL EL VIEJO



Sala 56a. Cat. P1393. Hacia 1562. Óleo sobre tabla. 117 cm × 162 cm.

Esta sobrecogedora pintura puede verse como complementaria a *El jardín de las delicias*. Si la del Bosco bebe del primer libro de la Biblia, la de Bruegel lo hace del último, el Apocalipsis de san Juan; y ambas, además, esconden un mensaje secreto sólo descifráble para los que sepan qué código se ha de emplear.

Más allá de su obvia filiación con las pinturas llamadas «danzas macabras» o «de la muerte», típicas del medievo centroeuropeo, la obra es un ejemplo perfecto del ya perdido **arte de la memoria**, la capacidad de leer en imágenes que en el siglo XVI estaba entrando en decadencia. El arte de la memoria se empleó en los largos siglos que precedieron a la aparición de la imprenta para transmitir conocimientos de cualquier clase que, por las complicaciones evidentes que entrañaba su difusión, no podían ponerse por escrito, de modo que se asociaban a una imagen inusual: un

icono, una expresión geométrica, arquitectónica o artística. Así, al reconocer esa imagen, de inmediato el «lector» (normalmente un intelectual, un noble instruido o un artista) la asociaba con una fórmula química, una narración o una idea de algún tipo. Esto se aprecia con claridad en la obra alquímica *Mutus Liber*, un importante tratado sin una sola palabra escrita, compuesto tan sólo de imágenes y emblemas exóticos que transmitían fórmulas, datos y procedimientos a otros alquimistas (y no olvidemos que todos los pintores tenían algo de alquimistas en su tratamiento de las texturas y los materiales). Así se comunicaba la información de forma ilegible para todo el que no estuviese iniciado en el saber, método que, tras la aparición de la imprenta, se siguió empleando para sugerir y transmitir mensajes peligrosos, fuera de la ortodoxia. Justo como ocurre en esta obra.

Fovel explicó a Sierra que Brueghel fue miembro de un culto secreto que esperaba la llegada inminente del fin de los tiempos, la **Familia Charitatis** (también llamada Familia del Amor), fundado por el comerciante holandés **Hendrik Niclaes** hacia 1540. ¿En qué creían estos *familistas*, como los llamaban sus enemigos? Esperaban la llegada de un inminente **fin del mundo** ante el que sólo Cristo podría salvar a la humanidad porque la Iglesia estaba corrupta. También creían que al principio de los tiempos el ser humano había sido uno con Dios, pero esa conexión se embruteció tras el pecado de Adán. Sin embargo, los familistas «sabían» que todos los humanos conservamos aún —latente, oculta— la capacidad de comunicarnos directamente con el Padre (idea sospechosa en su época, porque dejaba fuera a la Iglesia). Defendían, además, que todas las religiones del mundo se fusionarían en esta nueva fe de Niclaes, ya que todos pertenecemos a la estirpe de Adán (un punto, por cierto, que los conecta con los adamitas de *El jardín de las delicias*). Para Fovel es un hecho que Brueghel perteneció a esta secta, pues llegó incluso a ilustrar uno de los libros de Niclaes, el *Terra Pacis*. Además, en su viaje de formación por Europa, conoció a varios destacados miembros de esta secta, como el impresor más importante de su tiempo, Palatino, o a Arias Montano, futuro bibliotecario de Felipe II, que intentaba imprimir la *Biblia Regia*, una Biblia políglota.

Como *El triunfo de la muerte* fue el cuadro favorito de Brueghel, sería lógico pensar que éste es el relato de un apocalipsis que precede a otra nueva era, tal como defendían los *familistas* y las obras de Niclaes, prohibidas y perseguidas por la Inquisición.

Así se concluye que este cuadro a primera vista sin esperanza, esta muestra de la destrucción de la muerte, tiene en realidad un significado muy distinto. ¿Cuál es la clave? Según le explicó el maestro Fovel a Javier Sierra, ésta se esconde en el **Alfabeto de la Muerte** de **Hans Holbein el Joven**, una serie de veinticuatro letras mayúsculas para imprenta rodeadas de esqueletos diseñada hacia 1523. Para Fovel, Brueghel copió directamente algunos de esos tipos en su obra; así, la forma de los

esqueletos en el cuadro remite de modo inequívoco a algunas de las letras del alfabeto de Holbein y deja un mensaje cifrado a los ojos de todos, pero sólo comprensible para los iniciados. ¿Dónde mirar para descubrirlo?

- La letra **A** del alfabeto de Holbein presenta a una pareja de esqueletos que tocan la trompeta y los timbales. A la derecha del cuadro, sobre el gran cajón en el que los esqueletos introducen a los desdichados hombres, se distingue a un esqueleto **tocando dos timbales**.

- En el centro de la composición, un esqueleto **jinete** sostiene una guadaña gigantesca, muy similar al motivo de la letra **V**.

- Debajo del caballo se aprecia a un personaje postrado que mira hacia el cielo **pidiendo clemencia**, que el maestro Fovel identifica con la letra **I**.

- En la parte inferior, hacia la derecha, otro esqueleto vierte unas **cantimploras metálicas**, motivo que Fovel relaciona con la letra **T**.



Letras del Alfabeto de la muerte. Hans Holbein (hacia 1538).

Estas cuatro letras forman la palabra *vita*, **vida** en latín, una promesa de que tras el horror y el dolor de la muerte nos aguarda más vida.

HISTORIA DE NASTAGIO DEGLI ONESTI

SANDRO BOTTICELLI



*Sala 56b. Panel I. Cat. P2838. Hacia 1483. Técnica mixta sobre tabla. 83 cm
× 138 cm.*

Las tres tablas que conforman esta obra ilustran una historia de fantasmas. Botticelli plasmó en ellas un episodio extraído del *Decamerón* de Boccaccio: un relato titulado «El infierno de los amantes crueles». En él, un joven llamado Nastagio (que es el hombre que viste medias rojas y botas amarillas en las tres tablas) acude a un bosque cercano a Rávena con la intención de quitarse la vida. Tiene el corazón roto porque su amada, una joven de Florencia hija de un rico comerciante, lo ha rechazado. Esto se representa en el primer panel. El joven aparece representado dos veces, la primera triste y meditabundo y la segunda asombrado ante una repentina visión: una mujer desnuda se cruza en su camino, perseguida por un violento jinete y sus perros de caza.



Sala 56b. Panel II. Cat. P2839. Hacia 1483. Técnica mixta sobre tabla. 82 cm × 138 cm.



Sala 56b. Panel III. Cat. P2840. Hacia 1483. Técnica mixta sobre tabla. 84 cm × 142 cm.

En el segundo panel, Nastagio intenta defender a la mujer, pero el jinete ya se ha apeado de su caballo y le arranca las entrañas para dárselas de comer a sus perros. Dicho caballero, que se presenta a Nastagio como Guido, le da la explicación de lo que acaba de ver. Guido es, en realidad, el fantasma de un suicida que se mató en ese

bosque al no ser correspondido por la mujer a la que perseguía. Ambos fueron condenados en el más allá a repetir cada viernes esa terrible escena. Él por suicida; ella por haberse negado a casarse con un hombre bueno. El maestro le señala a Sierra cómo al fondo de la segunda escena están representados de nuevo el caballero y la mujer, para subrayar esa condena eterna a repetir el brutal episodio.

En el tercer panel, Nastagio prepara un banquete en ese bosque el viernes siguiente, al que invita a la familia de su amada. Cuando la horrible secuencia espectral se repite, todos los invitados quedan vivamente impresionados; entonces la muchacha toma buena nota de la amarga moraleja y decide ablandar su corazón y casarse con Nastagio (Fovel recalca cómo ambos se cogen de la mano en el lado derecho de la tabla).

¿Cuál es el final de la historia? Existe un cuarto panel en un palacio de Venecia que representa la boda de la hija del comerciante con Nastagio.

Los tres paneles fueron un regalo de boda de la familia Pucci al clan de los Bini, dos poderosas sagas florentinas. En él, por supuesto, se escondió un subrepticio mensaje de sumisión de la novia al novio.

La brillante luz de algunas obras de Botticelli esconde un reverso tenebroso de intolerancia, profecías y herejías que sólo conociendo la Historia se puede descifrar. Botticelli sabía cómo pintar lo sobrenatural, y lo hacía con una sencillez que no se vería de nuevo hasta la llegada de Rafael. Sólo unos años después de la pintura de estas tablas, Florencia se convirtió en la ciudad de las profecías por excelencia, sobre todo tras la aparición de Savonarola, un dominico que arremetía contra la corrupción de la Iglesia, de la política y de toda la ciudad. Su fama e influencia se hicieron tan grandes que varios personajes intentaron acabar con él por culpa de sus prédicas revolucionarias y escandalosas. Savonarola anunciaba el fin del papado y la llegada de una teocracia a Florencia, e incluso amenazaba a las autoridades con todo tipo de castigos divinos si no se unificaban los poderes religioso y político. Junto al hermano Maruffi, de su mismo convento de San Marcos, tuvo visiones en las que anunciaba la llegada de ese reino milenarista del que hablaba De Fiore. En algún momento que desconocemos, Botticelli pasó de comulgar con los neoplatónicos a unirse a los exaltados de Savonarola, hasta el punto de que llegó a abandonar la pintura y lo convencieron de que destruyera las obras de su época pagana, que quemó en las célebres «hogueras de las vanidades» de aquel tiempo. Tras la muerte del dominico, ahorcado y después quemado públicamente en Florencia por herejía, Botticelli llegó a pintar con arreglo a las ideas de Savonarola una obra conocida como *La Natividad mística*. En ella, el nacimiento de Jesús no es un acontecimiento del pasado, sino profético, que vendrá acompañado de símbolos como ángeles que se abrazarán a los hombres y diablos golpeados y derrotados; así lo predicó Savonarola en el sermón de la Navidad de 1494, en el que anunció que Florencia y el Papado caerían, moros y

turcos se convertirían al cristianismo y llegaría una era de prosperidad y conexión directa con Dios.



La Natividad mística. Sandro Botticelli (1501).

The National Gallery, Londres.

De modo muy significativo, Botticelli incluyó en esta obra, junto a su firma, una inscripción que remite a un pasaje de los capítulos 11 y 12 del Apocalipsis de san Juan: pasajes sobre dos testigos que profetizan en la ciudad santa durante mil doscientos sesenta días, son asesinados y ascienden al cielo en forma de nube. Savonarola creía que estos textos se referían a él y a uno de sus compañeros. Y, en efecto, ellos predicaron durante tres años y medio (unos mil doscientos sesenta días) y ascendieron, literalmente, a los cielos, tras ser convertidos en ceniza en la pira que

les preparó la Inquisición. Cuando Botticelli pintó la *Natividad*, creía en el inminente regreso de Cristo a la Tierra: una idea que orbitaba, junto a la del Papa Angélico o reformador, en muchas mentes de la época.

LA ANUNCIACIÓN

FRA ANGELICO



Sala 56b. Cat. P15. Hacia 1426. Témpera sobre tabla. 194 cm × 194 cm.

Savonarola, preso de arrebatos místicos, se postraba ante los cuadros de Fra Angelico que se guardaban en el convento de San Marcos, su residencia, antes de salir a predicar en éxtasis. Tanto Fra Angelico como sus contemporáneos veían sus obras como un arte que servía a un propósito trascendente, inspirado, además, por visiones de lo sobrenatural. Tal vez con sus pinturas buscaban recrear lo que se sentía durante aquellos raptos o trances.

El arcángel Gabriel, motivo central de este cuadro, fue venerado por cristianos y musulmanes por igual; en el Renacimiento lo llamaron «el Anunciador», porque las

cuatro veces que aparece en los Evangelios lo hace como portador de mensajes fundamentales. Sus brazos cruzados remiten a *La Encarnación* del Greco (véase p. 51).

SAGRADA FAMILIA

BERNARDINO LUINI



Sala 56b. Cat. P242. Siglo XVI. Óleo sobre tabla. 100 cm × 84 cm.

El autor de esta tabla es, curiosamente, uno de los protagonistas principales de una novela anterior de Javier Sierra, *La cena secreta*. En ella ya nos lo presentó como uno de los discípulos favoritos de Leonardo da Vinci y conocedor, por tanto, de sus claves simbólicas y sus secretos. En esta tabla, sin ir más lejos, se muestra el polémico tema de los dos niños sagrados. Aunque aquí se distinguen perfectamente sus respectivas identidades, ya que el infante de la izquierda tiene bajo sus piernas una cruz de brazo largo (símbolo de Juan el Bautista), en las páginas de *El maestro del Prado* Javier Sierra recoge la opinión de un experto que cree que ése fue un elemento añadido con posterioridad al cuadro. Para él, se trataba de «disfrazar a uno de los niños con los atributos de san Juan. Nadie quería problemas con la

Inquisición».

El problema al que se refieren esas palabras era la creencia de que Jesús tuvo un hermano gemelo, hipótesis que en cierto modo deslizó Leonardo en la primera versión de su famosa tabla *La Virgen de las Rocas*, de 1483, aunque la matizó en una segunda pintura con el mismo motivo, fechada hacia 1497. De esta segunda obra parece que han salido los modelos de niño utilizados por Luini para la composición que descansa en el Prado.

LA ÚLTIMA CENA

JUAN DE JUANES



Sala 52c. Cat. P846. Hacia 1562. Óleo sobre tabla. 116 cm × 191 cm.

Palabras mayores: para Fovel, estamos en la sala del **Grial**. Esta tabla, de composición similar a la de *La última cena* de Leonardo, se pintó para el retablo de la iglesia de San Esteban en Valencia, y enseguida advertimos que la copa con dos asas es el centro de la obra. Dicho cáliz no es una invención del pintor; existe realmente. Se trata de un recipiente de ágata que se conserva en la **catedral de Valencia** y que algunos —como el maestro Fovel— consideran el verdadero **Santo Grial**.

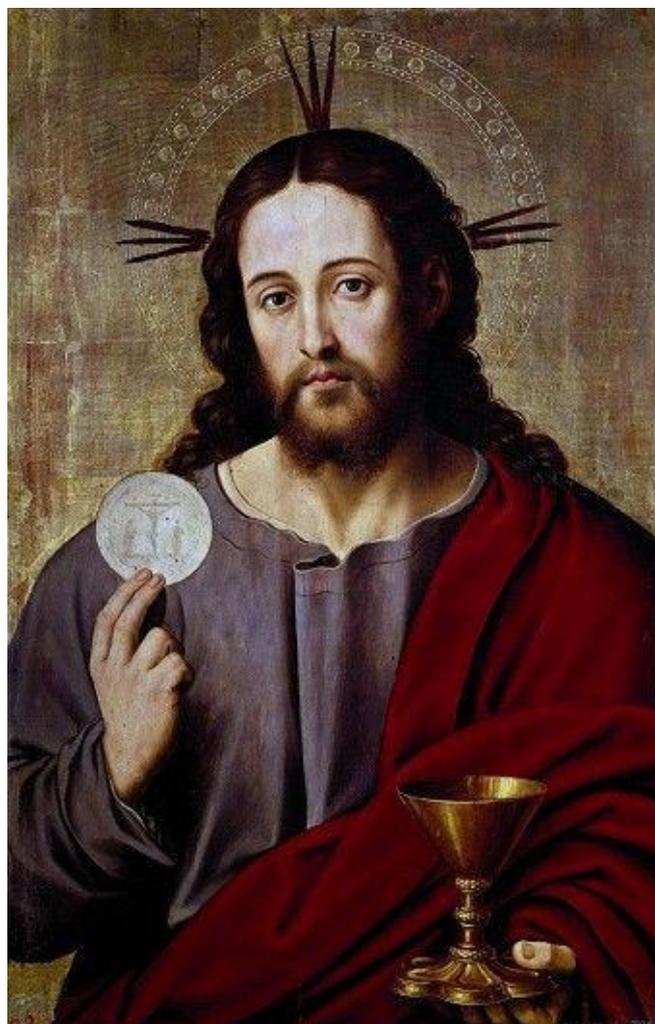
¿Cómo llegó ahí? Antes que en Valencia, esta reliquia estuvo en Roma. No es descabellado pensar que san Pedro —tras la última cena y la crucifixión— pudo llevársela a la que entonces era la capital del mundo, y que allí se convirtió en el «cáliz papal» del que hablan algunos documentos antiguos de la Iglesia. Fovel le confía a Javier Sierra que las leyendas artúricas sobre el Santo Grial le resultan todas muy absurdas, porque en ese momento las islas Británicas tenían escasa relevancia en el escenario cristiano, así que es improbable que el Grial fuera destinado a ellas. Además, esas leyendas surgieron en el siglo XII, no antes. Por el contrario, «el cáliz papal» existió en efecto durante los primeros siglos del cristianismo. Hoy sabemos que en el año 258 el papa Sixto II, antes de morir decapitado por orden del emperador

Valeriano, entregó a su administrador, Lorenzo, un joven de Huesca, la copa con la que oficiaba. Para protegerla, Lorenzo la envió a España con unos parientes. Unos días después, el joven fue torturado en una parrilla, en el lugar en el que ochenta años más tarde se levantaría la basílica de **San Lorenzo Extramuros** de Roma. Y en esa misma iglesia existió un fresco que mostraba a san Lorenzo entregando una copa con un soporte con dos asas a un soldado. Esta imagen fue destruida por los bombardeos de la segunda guerra mundial, pero su existencia está perfectamente probada. Además, en esa misma basílica de San Lorenzo descansan también los huesos de san Esteban, para cuya iglesia valenciana pintó Juan de Juanes esta obra. De hecho, en otras obras de la sala 52c del Prado Juan de Juanes ilustra el martirio de san Esteban.

En el año 712, tras la invasión musulmana de la Península, el obispo de Huesca escondió el cáliz para evitar su desaparición; de ahí fue pasando por distintos escondrijos, en los que se fundaron iglesias dedicadas a san Pedro, hasta terminar en Valencia, donde puede contemplarse hoy.

EL SALVADOR

JUAN DE JUANES



Sala 52b. Cat. P844. 1545-1550. Óleo sobre tabla. 73 cm × 40 cm.

Mucho antes de pintar el cuadro anterior, Juan de Juanes ya se había labrado una sólida reputación artística gracias a los excelentes **Salvadores eucarísticos** que pintaba. El que tenemos aquí sólo es uno de ellos; y el que la copa sea una cualquiera, no la de *La última cena*, nos indica que su preocupación por el cáliz de Valencia fue algo tardía.

Cuando De Juanes pintó esta tabla apenas tenía veinte años, pero en el resto de sus *Salvadores* la copa que sostiene Cristo es, indiscutiblemente, la conocida como el Grial de Valencia. Puede comprobarse la evolución del motivo en los dos *Salvadores* que se conservan en el Museo de Bellas Artes de dicha ciudad y en el que se guarda

en la catedral: en los primeros, el Grial aún es poco exacto, como si lo hubiera pintado de oídas, mientras que en el de la catedral, realizado cuando ya De Juanes era un pintor maduro, la precisión del cáliz es asombrosa.

Juan de Juanes era tan erudito como piadoso, y para Fovel es obvio que estudió la copa de la catedral de Valencia, que incluso pudo llegar a tener entre sus manos. Es además un perfecto ejemplo de esa conexión mística que alumbra a los artistas que pasaban días de meditación y ayuno antes de empezar a pintar una nueva obra. Para De Juanes, pintar era una tarea sagrada. Así, en no pocas ocasiones sus obras fueron recibidas como inspiradas por el mismo cielo, y a veces le ocurrían incidentes extraños mientras pintaba, como cuando elaboró la ***Inmaculada Concepción*** para la iglesia de los jesuitas de Valencia. Este cuadro fue un encargo del padre Alberro, un jesuita guipuzcoano al que la Virgen se le apareció y le dio instrucciones acerca del tipo de imagen que se debía pintar en su honor. Tenía que ser un retrato de Nuestra Señora, sin perspectiva alguna, que incorporara bien visibles los nombres místicos de la Virgen. El incidente en cuestión ocurrió cuando De Juanes estaba a punto de concluir su trabajo: mientras retocaba la parte superior (el cuadro mide tres metros de alto), el andamio que lo sostenía cedió. Entonces la imagen de la Virgen que él había pergeñado lo sostuvo y lo depositó en el suelo. O eso se dijo.



Inmaculada Concepción. Juan de Juanes (hacia 1568).

Iglesia de la Compañía, Valencia.

No hay duda de que Juan de Juanes consideraba a sus obras como entidades vivas que podían favorecer el acceso a mundos espirituales.

TRANSFIGURACIÓN DEL SEÑOR

TALLER DE GIOVANNI FRANCESCO PENNI Y GIULIO ROMANO

ESCUELA DE RAFAEL SANZIO



Sala 49. Cat. P315. 1520-1528. Óleo sobre tabla. 396 cm × 263 cm.

El original de Rafael está en los Museos Vaticanos, pero esta copia le sirve al maestro Fovel para explicar cómo el mundo visible y el invisible interactúan utilizando al ser humano como nexo de unión entre ambos.

La figura central de la parte inferior del cuadro (el que representa el mundo terrenal) es un **niño** de unos doce años al que se ha llamado con frecuencia «el poseído». Es curioso que en las descripciones evangélicas de la ascensión de Jesús a

los cielos en el monte Tabor no aparezca ni una sola línea que refiera la presencia de un endemoniado. ¿Por qué la incluyó Rafael en su composición de manera tan visible? Pero fijémonos mejor: el niño es estrábico, un rasgo que en clave simbólica indica el acceso a fuentes sobrenaturales de conocimiento. Sus manos, además, se dirigen alternativamente al cielo y al suelo, otro claro símbolo de que nos encontramos ante el único personaje de esta obra que navega entre los dos planos. Pero es que, además, hacia ese niño se dirigen la mayoría de los dedos apuntadores del resto de los personajes. De algún modo nos están indicando por quién debemos empezar a interpretar el cuadro.

Vemos también, a la izquierda, al evangelista **Mateo** sosteniendo un libro. Sus pies no tocan el suelo, lo que indica que el conocimiento tradicional que tiene entre las manos no nos servirá para entender lo que está ocurriendo en la escena. ¿Y a quién señala Mateo? A una mujer que nos da la espalda y que claramente representa a **Sofía**, la sabiduría, que a su vez señala al niño. El cuadro parece decirnos que sólo a través de seres humanos especiales —artistas, sabios, a veces locos— se puede alcanzar la esfera de lo sobrenatural. Pero también nos advierte de que para reconocer a esos intermediarios necesitamos las indicaciones de Sofía.

Otro dato curioso es que esta obra conecta a Rafael con el *Apocalypsis Nova* (véase el *Retrato de un cardenal*, p. 32), puesto que fue enviada por Giulio de Medici a San Pietro in Montoro, la última iglesia del **beato Amadeo**, el autor de ese influyente (y casi desconocido) texto profético contemporáneo a estas pinturas.

LA VISITACIÓN

TALLER DE GIOVANNI FRANCESCO PENNI Y GIULIO ROMANO

ESCUELA DE RAFAEL SANZIO



Sala 49. Cat. P300. Hacia 1517. Óleo sobre tabla. 200 cm × 145 cm.

Muestra la visita de Isabel a María durante el embarazo de ambas. Se trata de un episodio extraído de los Evangelios. Según el texto bíblico, Isabel, «pariente» de María (probablemente su prima) era ya muy mayor para concebir cuando el arcángel Gabriel se le apareció anunciándole que estaba esperando un hijo. De este embarazo nacería el futuro san Juan Bautista.

Lo interesante de esta tabla es que nos ayuda a identificar, sin género de dudas,

quién es la mujer mayor que aparece junto a la Virgen en *La Perla* (véase p. 35), y que durante años ha sido objeto de controversia. Mientras algunos veían en ella a santa Ana, la madre de María, otros apostaban por Isabel. Pues bien: la Isabel de esta *Visitación* luce el mismo tocado y un rostro muy similar a la anciana de *La Perla*.

RETRATO DE UN CARDENAL

RAFAEL SANZIO



Sala 49. Cat. P299. 1510-1511. Óleo sobre tabla. 79 cm × 61 cm.

Esta obra nos da pie a contar la historia de una conspiración que implica a libros proféticos y papas.

Oficialmente se desconoce quién es el cardenal retratado en esta tabla, al que Rafael pintó muy influenciado por la *Gioconda*; la postura de ambas figuras, como puede verse, es muy similar. Su identidad es uno de los grandes misterios a los que se enfrentan los expertos del Museo del Prado, pero no para el maestro Fovel. El guía de Javier Sierra defiende que se trata del cardenal **Bandinello Sauli**, el mismo pintado por **Sebastiano del Piombo** en *Cardenal Bandinello Sauli, su secretario y dos geógrafos* (The National Gallery of Art, Washington). Ambos muestran el mismo

óvalo facial y una mirada muy parecida.



Cardenal Bandinello Sauli, su secretario y dos geógrafos. Sebastiano del Piombo (1516). The National Gallery of Art, col. Samuel H. Kress, Washington D. C.

Pero ¿quién fue este cardenal? Nada menos que uno de los cómplices de un intento de asesinato del papa **León X**, a quien Rafael retrató tras el complot en su magistral *El papa León X y dos cardenales* (Galería de los Uffizi, Florencia). Hoy sabemos que el horóscopo personal de Sauli y varias profecías muy populares en su época le hicieron creer que él sería ese Santo Padre que regeneraría la Iglesia del que hablaban ciertos pronósticos que se remontaban a la Edad Media. Por eso decidió atentar contra León X.

Rafael retrató a Sauli antes de que el cardenal urdiera su plan magnicida. Pero sólo dos años antes del intento de envenenamiento, Del Piombo pinta a Sauli ya con atributos «proféticos»: junto a una Biblia, una campanilla y varios consejeros. La elección de esos motivos —de los que no hay ni rastro en la pintura del Prado— no es casual. Biblia y campanilla estaban diciendo que el retratado había sido anunciado por los libros sagrados. Se trata, pues, de un cuadro que forma parte de lo que hoy llamaríamos la campaña de imagen de Sauli.

Precisamente en 1516, el año en el que Del Piombo retrata a Sauli, se editan en Venecia las profecías de Joaquín de Fiore (véase *El jardín de las delicias*, p. 10), en las que se anunciaba la llegada de un nuevo reino espiritual liderado por un hombre

que reuniría el poder religioso y el político. Las ideas de este monje del siglo XII cristalizarían tres siglos después en la aparición de obras como el *Apocalypsis Nova*.



El papa León X y dos cardenales. Rafael Sanzio (1518).

Galería de los Uffizi, Florencia.

El *Apocalypsis Nova* (1502) fue un libro del que se creía que había sido dictado por el arcángel Gabriel —así lo dijo su verdadero autor, el beato Amadeo—, donde, entre otras cosas, se profetizaba la llegada de un **Pastor Angélico** que salvaría al mundo. El papa León X quiso ser identificado con esa figura, y así aparece en el retrato que le pintó Rafael, con las mismas campanillas y la Biblia que antes habíamos visto junto a su oponente, el cardenal Sauli. El dedo del papa en este retrato señala un hueco al final del Evangelio de Lucas. Tanto el papa como Sauli creían que

el *Apocalypsis* era la continuación de este Evangelio, verdad revelada que venía a llenar ese vacío al que en el cuadro apunta León X con su gesto y que supuestamente lo señalaba a él como el Pastor Angélico que estaba por venir.

También se ha relacionado a *La Virgen de las Rocas* de Leonardo da Vinci con el *Apocalypsis Nova* del beato Amadeo. Y sobran las razones. Esa tabla se pintó sólo un año después de la muerte de Amadeo, y en teoría fue un encargo para la iglesia de San Francesco el Grande de Milán, donde el beato había predicado y en la que se oficiaron sus funerales. Amadeo sostenía la muy heterodoxa certeza de que Jesús era en cierto modo inferior al Bautista, ya que fue él quien lo bautizó en el Jordán y no al revés. Probablemente eso fuese una metáfora para criticar a la Iglesia de Roma, que vivía en la opulencia; con ello se recordaba la importancia de la figura de Juan, el eremita (no hay que olvidar que el mismo Amadeo era franciscano), pero se daba pie también a interpretaciones temibles sobre quién de los dos era el verdadero Mesías. Uno de los ejemplares del *Apocalypsis* se guarda en la Real Biblioteca de **El Escorial**, fruto de una donación de don Diego Hurtado de Mendoza a Felipe II. Este monarca, además de católico acérrimo, fue también un humanista de vasta cultura que se interesaba por todo tipo de libros y profecías. Un ejemplar de uno de los libros secretos más influyentes de la época no podía faltar en su biblioteca.

LA PERLA

RAFAEL SANZIO



Sala 49. Cat. P301. 1519-1520. Óleo sobre tabla. 147,4 cm × 116 cm × 2,8 cm.

La pintura más querida por Felipe IV (de ahí el nombre de *La Perla*, la joya de la colección real) presenta a dos niños, **Jesús y Juan Bautista**, jugando juntos bajo la mirada de sus madres, un episodio que no figura en la Biblia. En los Evangelios sólo se señala que María e Isabel estuvieron juntas durante su embarazo; el primer encuentro entre sus hijos se produce ya de adultos, durante el bautismo de Jesús.

La **mirada de Jesús** va más allá del lienzo: nos indica que también nuestra mirada debe buscar más allá de lo obvio, descifrando las claves ocultas y dejando que

la obra nos hable. Éste y otros cuadros están pensados para transmitir y recordar ideas que en su tiempo era peligroso poner por escrito. Una clave importante para comprender el secreto de *La Perla* descansa en que el encuentro de los niños no figura en los Evangelios oficiales, pero sí en el ***Apocalypsis Nova*** del beato Amadeo. El cuadro es un guiño a los que sepan reconocer esa fuente.

En 1518, cuando fueron pintados este cuadro y *La Sagrada Familia del Roble*, toda Europa creía estar llegando al colapso, con el debilitamiento de la Iglesia, la aparición de Lutero o el descubrimiento de América. Además, una gran conjunción planetaria que iba a tener lugar en 1524 convenció a muchos de que se aproximaba el fin de los tiempos. Fue una época en la que toda la población estuvo especialmente atenta a augurios y profecías. Rafael no fue ni mucho menos ajeno a esto; ya había demostrado su erudición y su profundo conocimiento simbólico en la deslumbrante *Escuela de Atenas* de los Museos Vaticanos, y tanto *La Perla* como *La Sagrada Familia del Roble* son excelentes ejemplos de su sabiduría y pericia.

LA SAGRADA FAMILIA DEL ROBLE

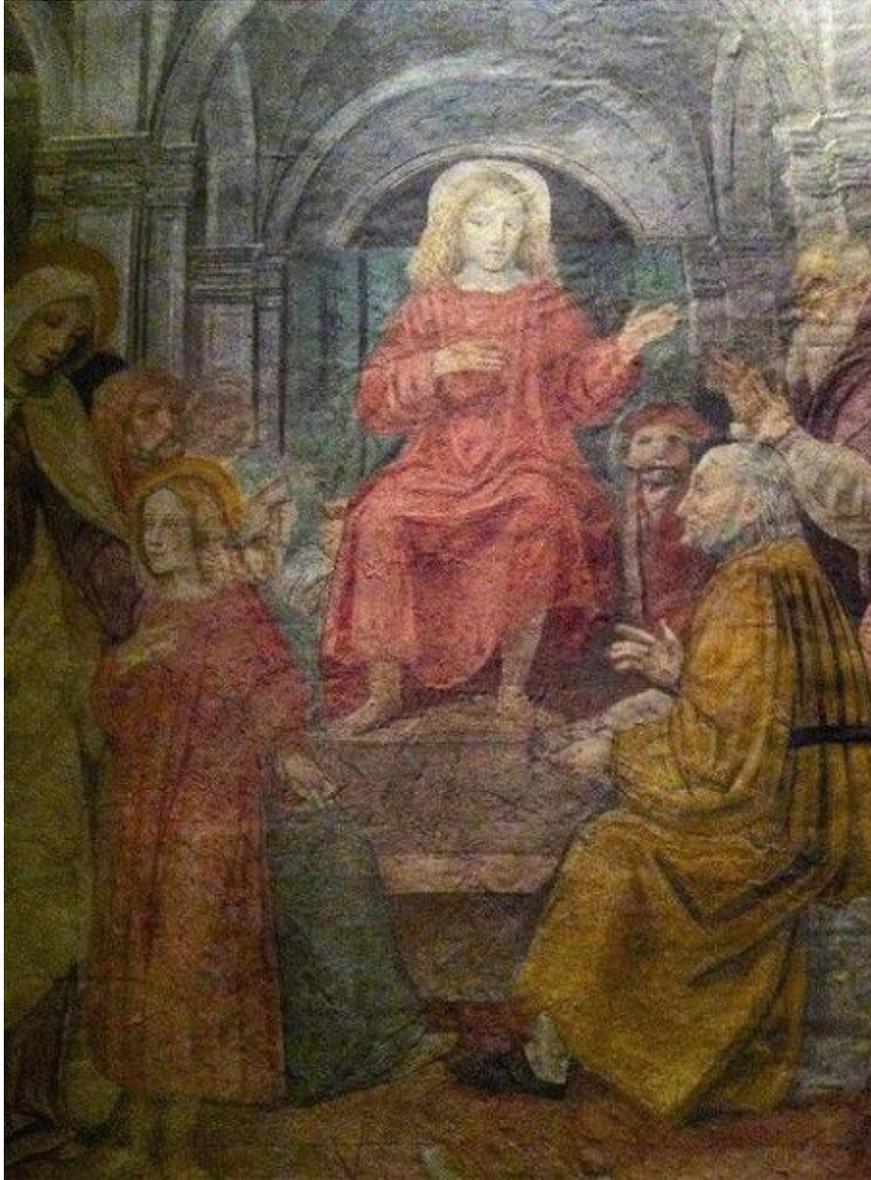
RAFAEL SANZIO



Sala 49. Cat. P303. 1518-1520. Óleo sobre tabla. 144 cm × 110 cm × 3 cm.

¿Por qué este cuadro, pese a su apacible motivo, provoca cierta inquietud y desazón? Según explica el maestro Fovel a Javier Sierra, porque su mensaje es tan equívoco como el de *La Virgen de las Rocas*, de Leonardo da Vinci: presenta a una familia con dos hijos. Los dos niños tienen un pie en la cuna de mimbre, símbolo obvio de que los dos son de la misma madre. Y eso, en la trama de *El maestro del Prado*, termina por conducirnos hasta una insólita teoría. La tesis de los «dos niños Jesús» de **Rudolf Steiner**.

Según sostuvo este polifacético filósofo austriaco (creador, entre otras muchas cosas, de las escuelas Waldorf), hubo **dos niños Jesús**. Dos mesías que nacieron simultáneamente en el siglo I en Tierra Santa, uno en Belén y el otro en Nazaret. Ambos fueron de la estirpe del rey David. Uno fue el niño adorado por los Reyes (según Mateo), y otro el niño adorado por los pastores (según Lucas). Según Steiner, el primer niño fue inteligente y culto, y tuvo más hermanos; el segundo fue retraído, solitario e hijo único. Cuando cumplieron los doce, este Jesús silencioso se pierde en el templo (episodio del que habla Lucas) y, mediante un complicado proceso espiritual, el alma de los dos muchachos se fundió en una sola. Este niño salió del templo transfigurado, convertido en un experto en las Escrituras; el otro niño, el de Mateo, se debilitó y murió. Este dato, conocido por las primeras comunidades cristianas, sobrevivió a los siglos para aparecer plasmado en multitud de imágenes en las que se solía disfrazar al segundo Jesús como si fuese Juan. Muy elocuente en este sentido es el estuco del **Bergognone** que luce en la iglesia de San Ambrosio de Milán, *Jesús entre los doctores del templo*, y que nos presenta a un Jesús en un trono y a otro arropado por María a punto de salir del templo. También destaca **La Sagrada Familia** de Bernardino Luini, con dos niños Jesús abrazados por una María ligeramente bizca (recordemos el significado del estrabismo) bajo la mirada de un plácido José. Según Romano Giudicissi, la cruz de palo largo típica del Bautista que figura en este cuadro fue un añadido posterior para que se identificase a uno de los infantes con san Juan de modo que no se ofendieran las creencias de Felipe II. Este tipo de retoque, muy habitual en el pasado, aparece también en **La Virgen de las Rocas**, de Leonardo, y se hace muy obvio comparando las dos versiones de la obra, la del Louvre de París y la de la National Gallery de Londres. En esta última, la cruz y los halos fueron añadidos con posterioridad para disimular el mensaje oculto.



Jesús entre los doctores del templo. Ambrogio Bergognone o escuela (inicio del siglo XVI). Basílica de San Ambrosio, Milán.

Además, en *La escuela de Atenas* de Rafael figuran no dos sino tres Jesús: uno representado como el niño inteligente que menciona Mateo, apoyado junto a la columna de la izquierda; otro como el niño de doce años que se transforma en el templo; y el tercero como Cristo, vestido de blanco y mirando al espectador, junto a Juan Evangelista, que le muestra un libro. Rafael también se representó a sí mismo, justo entre los dos primeros Jesús: es el niño que apoya la mano sobre el varón vestido de azul que sostiene un libro, en quien retrató a su maestro **Perugino**. Con esto, según Giudicissi, se nos indica que él conocía el secreto de los dos Jesús desde que entró a trabajar en el taller de su maestro.



La Virgen de las Rocas. Leonardo da Vinci (1483).

Museo del Louvre, París.



La Virgen de las Rocas. Leonardo da Vinci (1497).

The National Gallery, Londres.



Detalle de La escuela de Atenas. Rafael Sanzio (1509). Museos Vaticanos, Roma. De izquierda a derecha, Jesús niño, Rafael niño, Perugino, Jesús a los doce años y, más adelante, en pie y mirándonos, Cristo.

LA GIOCONDA

ANÓNIMO

TALLER DE LEONARDO DA VINCI



Sala 49. Cat. P504. 1503-1516. Óleo sobre tabla. 76,3 cm × 57 cm.

No hay duda de que el Prado está lleno de secretos por desvelar. El último en salir a la luz pública, con verdadera conmoción, fue el «descubrimiento» de la hoy llamada *Gioconda de Madrid*. Se trata de una versión del célebre retrato de Lisa Gherardini que fue pintada a la vez que el del Louvre, en el taller de Leonardo y seguramente bajo su supervisión. El maestro Fovel ya le había insinuado a Javier Sierra que el día en el que limpiasen ese cuadro alguien se llevaría una sorpresa, y sus palabras fueron

proféticas.

Ya a principios del siglo xx la obra había estado envuelta en polémica: con el robo de la *Gioconda* del Louvre, la prensa volvió los ojos hacia esta poco considerada obra; un desconocido que firmaba como **The Spaniard** envió en 1911 una carta a *The New York Herald* aduciendo detalles técnicos que demostraban que el cuadro era un auténtico Leonardo. Según este anónimo, las descripciones que **Vasari** —el biógrafo de los principales artistas del Renacimiento, contemporáneo de ellos, y a quien debemos el título del cuadro— había hecho de la pintura de Leonardo se correspondían más con el cuadro del Prado que con el del Louvre.

Cuando un siglo después, a principios de 2011, se comprobó que el fondo negro de la obra era un añadido de 1750 y se procedió a retirarlo, apareció un paisaje idéntico al de la *Gioconda* de París. La noticia corrió alrededor del mundo con gran revuelo en los círculos artísticos y llamadas a la prudencia por parte de los responsables del museo.

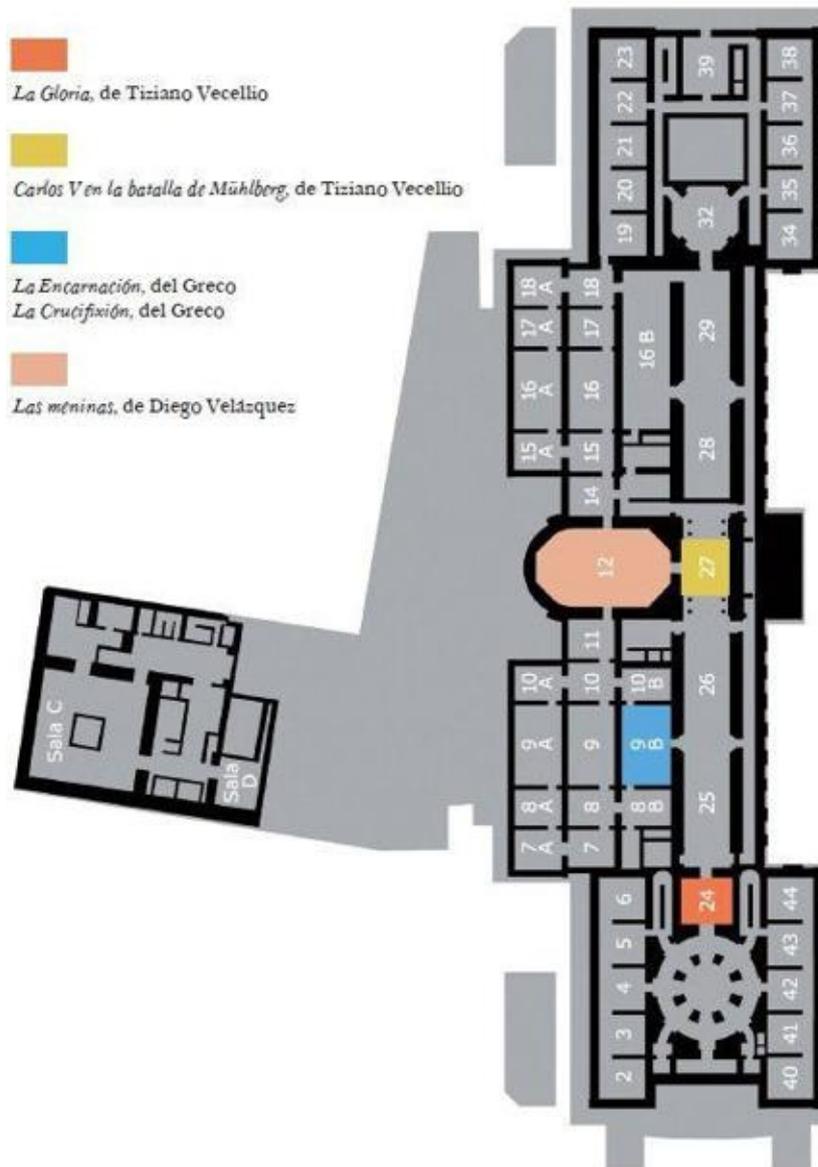
Hay varias lagunas en torno a esta obra que son dignas de mención. La primera es su propia **procedencia**. La mención más antigua al cuadro de Madrid data de 1666 y se encuentra en el inventario de obras del Alcázar. La hipótesis de los expertos es que fue un regalo de **Diego Mesía**, gobernador de Milán y experto en arte, a la corte española. Otra hipótesis apunta a que quizá lo importó a España **Pompeo Leoni**, escultor de Felipe II, el mismo que había adquirido de Orazio —hijo de Melzi, heredero universal de Leonardo— los dos códices de Da Vinci que hoy se custodian en la Biblioteca Nacional.

El segundo enigma, sobre el que se han vertido ríos de tinta, se refiere a la **identidad** de la dama retratada. Vasari había descrito así la pintura: «En las cejas se apreciaba el modo en que los pelos salen de la carne, más o menos abundantes y, girados según los poros, no podían ser más reales». Curiosamente, la *Gioconda* de París no tiene cejas, y éstas no aparecen tampoco en las radiografías de la tabla, mientras que sí son bien visibles en la *Gioconda* de Madrid.

Existe también un boceto de **Rafael Sanzio** realizado en una de las visitas al taller de Leonardo, que muestra una dama más juvenil que la del Louvre flanqueada por dos columnas. Este elemento apenas se insinúa en la *Gioconda* francesa, pero sí destaca (y mucho) en la del Prado.

Javier Sierra ha encontrado otra pista en el *Trattato dell'arte della pittura*, escrito por un discípulo de Rafael llamado Giovanni Paolo Lomazzo, en donde dio con un encendido elogio a las obras de Leonardo; el autor las enumera y entre ellas alude a «la *Gioconda* y la *Mona Lisa*», es decir, ¡las cita como dos obras diferentes!

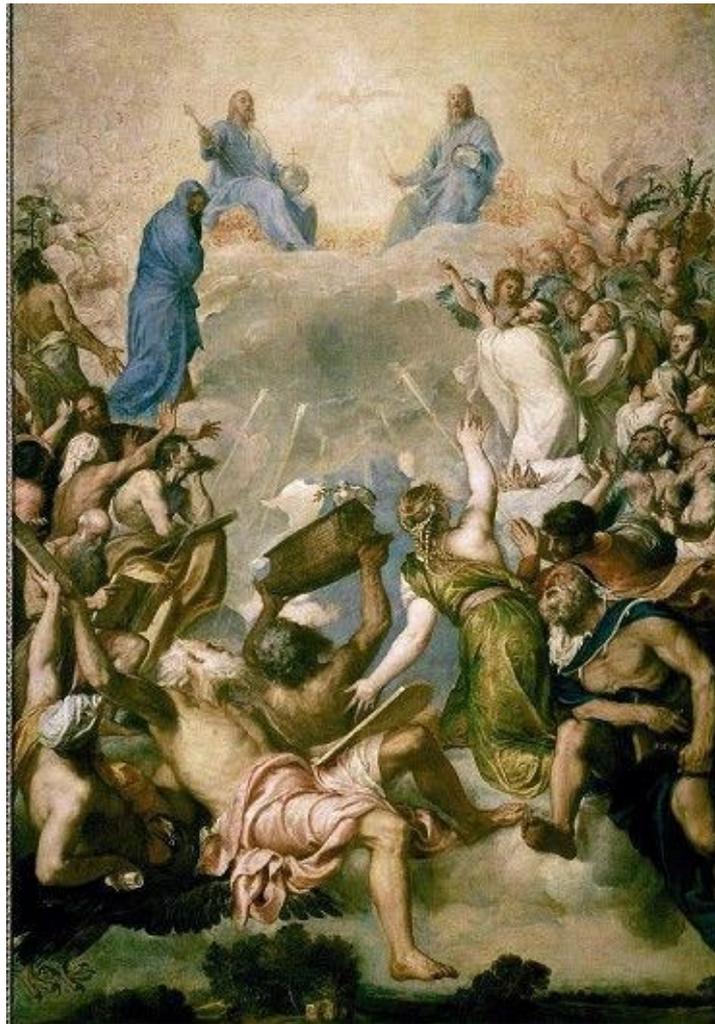
PLANTA 1



LA GLORIA

ANÓNIMO

TIZIANO VECELLIO



Sala 24. Cat. P432. 1551-1554. Óleo sobre lienzo. 346 cm × 240 cm.

Es, según explica el doctor Luis Fovel en *El maestro del Prado*, la primera de las obras del **arcanon** de este museo. El «canon de los secretos» del Prado o arcanon es una forma de clasificación que data de principios del siglo XIX y que discute qué pinturas de esta pinacoteca sirvieron a propósitos sobrenaturales, espirituales o trascendentes, más allá de los convencionalismos religiosos de su época.

Curiosamente, *La Gloria* de Tiziano es una obra ante la que muchos visitantes

pasan de largo sin reparar que nos habla muy íntimamente de los deseos y miedos del emperador Carlos V, que dio instrucciones precisas sobre cómo quería que fuese el cuadro.

De hecho, fue la obra que eligió el emperador para que lo acompañase a su retiro y muerte en Yuste (como luego haría Felipe II en El Escorial con *El jardín de las delicias*, entre otras), y no es de extrañar. A fin de cuentas, representa el paraíso abriéndose al completo para recibir su alma. El emperador solicitó que Tiziano lo pintase vestido únicamente con un sudario blanco, sin corona ni alhajas; sólo él ante la muerte. Fray José de Sigüenza escribió que, cuando el rey sintió próximo su fin, pidió que le llevaran el cuadro, y meditó ante él. Estamos, pues, ante otra obra que funciona como *puerta* al más allá.

CARLOS V EN LA BATALLA DE MÜHLBERG

TIZIANO VECELLIO



Sala 27. Cat. P410. 1548. Óleo sobre lienzo. 335 cm × 283 cm.

También hay algo oculto en esta obra aparentemente obvia y desprovista de dobles lecturas. En este retrato ecuestre —que puso de moda los retratos de nobles a caballo en toda Europa—, Carlos V, firme católico aunque muy supersticioso, no dudó en retratarse rodeado de **talismanes y símbolos**. El **primero** de ellos es el **cordón rojo** que pende de su cuello y que remite al Toisón de Oro y al vellocino de oro de Jasón y los argonautas.

El **segundo**, menos evidente pero más importante, es la gran lanza que sostiene el emperador, que no es otra que la **lanza de Longinos**. Se trata de la mítica arma que

empleó un soldado romano de ese nombre para atravesar el cuerpo de Cristo crucificado. Esta importante reliquia fue una de las posesiones más preciadas del Sacro Imperio romano germánico y había pasado, entre otras, por las manos de **Carlomagno**. El maestro Fovel no tuvo ninguna duda de que el emperador le había dado órdenes específicas a Tiziano para que lo retratase con esa lanza; y bien agarrada, además, porque el hecho de que la lanza se les cayese a Carlomagno o a Barbarroja en el pasado había sido considerado un signo nefasto.

En el momento de pintar esta obra, Carlos V intentaba contratar al prestigioso mago inglés John Dee, que aparece como personaje destacado en otra de las obras de Javier Sierra, *El ángel perdido*. Quizá influido por su obsesión por los talismanes, el emperador quiso retratarse con un objeto tan poderoso asegurándose simbólicamente el poder político, el destino de su pueblo y el suyo propio.

EL GRECO

De todas las siempre misteriosas obras místicas del Greco, la prueba de que el pintor imitaba las pinturas contemplativas del Bosco y Brueghel no se encuentra en el Prado, sino en El Escorial. Nos referimos a *El sueño de Felipe II*, una obra sembrada de detalles que confirman que el Greco fue, como Brueghel, un miembro activo de la confraternidad apocalíptica de la *Familia Charitatis*. El título de esa obra le fue impuesto a posteriori, ya que también se la conoció como *Adoración del nombre de Jesús* o *Alegoría de la Liga Santa*. Con todo, Fovel le confió a Javier Sierra que su título favorito era el que le dieron los monjes de El Escorial nada más verlo: *La Gloria del Greco*, justo como *La Gloria* de Tiziano.

El maestro Fovel le habla a Sierra de su convicción íntima de que el joven Greco, en Roma, entró a formar parte del círculo de **Benito Arias Montano**, futuro bibliotecario de El Escorial que en ese momento intentaba que la curia romana aprobase su proyecto de una *Biblia Regia* traducida a varias lenguas. Arias Montano, miembro de la *Familia Charitatis*, buscaba con este proyecto estar más cerca de la fusión de todas las iglesias, requisito para conseguir el objetivo secreto de Hendrik Niclaes de presentarse como mesías de la nueva humanidad. Sin embargo, este proyecto se truncó cuando unos doctores de la Universidad de Salamanca encontraron sospechosas sus traducciones del texto bíblico. Tras conocer al Greco, Arias Montano lo convenció para que fuese a Madrid a trabajar a la corte de Felipe II, que en ese momento estaba obsesionado con el programa pictórico de El Escorial. Para Fovel, el Greco pinta esta *Gloria* inspirándose en los cuadros del Bosco, de Brueghel y de Tiziano que Arias Montano le había enseñado a interpretar al transmitirle el código secreto de sabiduría que permitía acceder a otros niveles de conocimiento, más sutiles. Casi místicos.



El sueño de Felipe II. El Greco (hacia 1577).

Monasterio de El Escorial, Madrid.

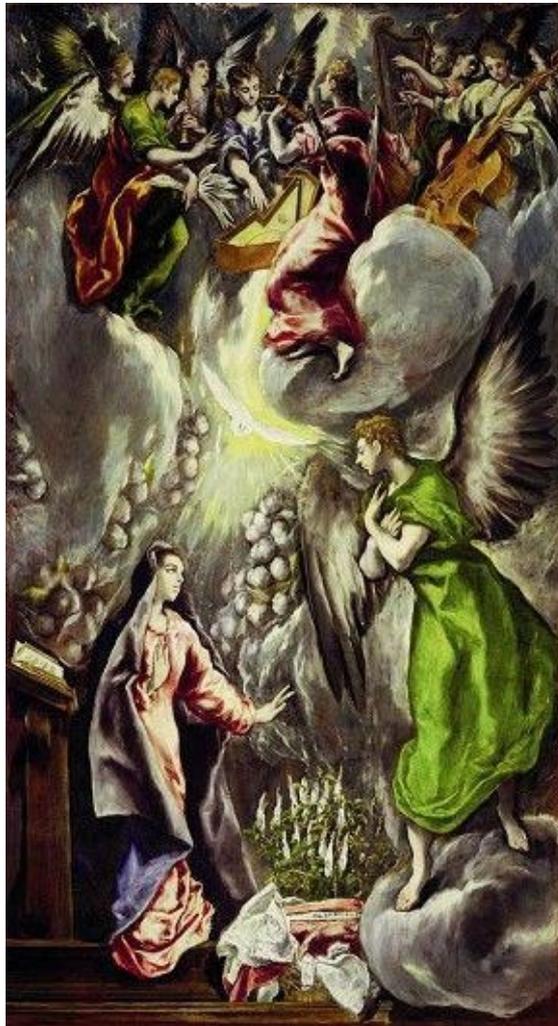
Por desgracia, el cuadro resultante de aquellas lecciones de don Benito no gustó al rey, pese a que se desplegaban en él sus símbolos preferidos: una manifestación sobrenatural sobre su cabeza, una división clara entre justos y pecadores y un Leviatán ciclópeo, motivo que figura también en la iconografía del antiguo Egipto.

En *El maestro del Prado*, Fovel defiende ante Javier Sierra la teoría de que la *Familia Charitatis* fue una de las últimas manifestaciones de la **herejía de los cátaros**, la desviación religiosa más perseguida de la Edad Media. El arte fue el último reducto que quedó a los supervivientes del genocidio de aquellos autoproclamados «hombres puros». Según se desprende de este trabajo de Javier Sierra y de su novela *La cena secreta*, meditar ante un cuadro apropiado les servía

para recordar que no todo lo que existe puede tocarse o medirse, y que hay una dimensión espiritual que es preciso cultivar. Creían que el imperfecto universo que nos rodea no podía haber sido creado por un Dios bueno, sino que era obra de un demiurgo malvado; así, todo lo tangible, lo material, era una prisión para el espíritu. También creían que en el alma de cada humano existe la capacidad **para comunicarse directamente con Dios**, sin intermediarios, lo que dejaba fuera de juego a la Iglesia.

LA ENCARNACIÓN

EL GRECO



Sala 9b. Cat. P3888. 1597-1600. Óleo sobre lienzo. 315 cm × 174 cm.

La obra del Greco rezuma esa espiritualidad de los *familistas* heredera de los cátaros. Para Fovel, sus cuadros vienen directamente de arrebatos místicos y experiencias visionarias, algo no comprobado. Sin embargo, sabemos que el Greco sí que se inspiró en relatos de místicos para elaborar sus obras, como los de **Alonso de Orozco**, hoy beato, predicador de Carlos V y de Felipe II. Este Orozco fue quien encargó a Doménikos Theotokópoulos obras para un retablo hoy destruido, al menos dos de las cuales se encuentran en esta sala: *La Encarnación* y *La Crucifixión*. Junto a otras dos tablas, éstas formaban parte del retablo, y se caracterizaban por la presencia de ángeles, que Orozco consideraba que tenían que servir de modelo para

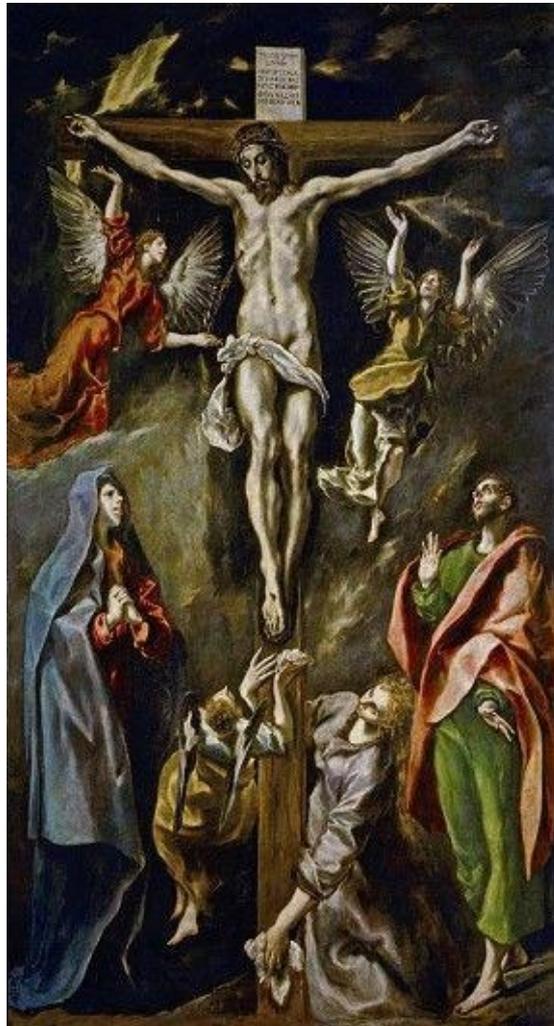
los sacerdotes.

En el caso de *La Encarnación*, debemos fijarnos en cómo apenas hay referencias físicas en el entorno de María. Según Orozco, en el momento en que el arcángel Gabriel plantó la semilla divina en el vientre de la Virgen, todo el **mobiliario de la habitación se desvaneció** y Gabriel cruzó los brazos sobre su pecho, maravillado por la docilidad de la joven.

Otro detalle que vincula al Greco con Orozco es la presencia de la **zarza ardiente**, la misma que se le apareció a Moisés. Esta zarza también la incluye Orozco en su relato de la Encarnación, y ésta es una de las escasas obras de toda la Historia del Arte en la que aparece representada junto a la Virgen María.

LA CRUCIFIXIÓN

EL GRECO



Sala 9b. Cat. P823. 1597-1600. Óleo sobre lienzo. 312 cm × 169 cm.

También esta obra posee la poderosa impronta de Orozco, quien, a raíz de sus visiones orando ante un crucifijo, compuso un relato muy vívido y lleno de detalles de la *Pasión* de Cristo. Su mentora, **María de Aragón**, encargó al Greco una serie de cuadros de acuerdo con estas visiones. Dos pruebas marcan la relación Greco-Orozco también en este cuadro:

- El pie derecho del crucificado está sobre el izquierdo, al contrario de lo que sucede en el resto de las obras del Greco y en la mayoría de las pinturas de este motivo. Así lo dejó escrito el beato Orozco.

- También el chorro de sangre que brota de Jesucristo figura en sus escritos.

Ante la pregunta de Javier Sierra de por qué el Greco pintaba de esa forma tan característica la figura humana, Fovel le explicó la teoría del historiador Elías Tormo y Monzó, según la cual el pintor fue uno de los que quisieron retratar una **humanidad distinta a la que pertenecemos la mayoría.**

LAS MENINAS

DIEGO VELÁZQUEZ



Sala 12. Cat. P1174. Hacia 1656. Óleo sobre lienzo. 318 cm × 276 cm.

Pese a que el maestro nunca habló con Sierra sobre Velázquez, es oportuno enunciar una teoría alejada de la triste ortodoxia que reduce *Las meninas* o *La familia de Felipe IV* a un mero retrato real, a la mera plasmación de un instante en la corte de Madrid. De hecho, el propio Sierra dedicó un fascinante capítulo de su obra *La ruta prohibida* a esta pintura.

La obra más famosa del Museo del Prado y una de las obras maestras de la pintura mundial fue profusamente estudiada por el ingeniero y académico de Bellas

Artes **Ángel del Campo y Francés**, que llegó a formular su propia y original explicación del cuadro. Del Campo descubrió que existía relación entre la constelación **Corona Borealis** y la disposición de los personajes en el cuadro: los mejor iluminados —el autorretrato del pintor, la menina Sarmiento, la infanta Margarita, la menina Isabel de Velasco y el hombre de la puerta del fondo, el aposentador de la reina, José Nieto— siguen el orden de las estrellas de esa constelación, cuya mayor estrella se llama, precisamente, **Margarita Coronae**, como la infanta protagonista del lienzo.

Según Ángel del Campo, aún hay otro símbolo astrológico más: si se cierra el círculo imaginario que conforman los personajes de Corona Borealis y se extraen de él dos trazos más que unan, por un lado, las cabezas de los dos personajes del fondo —Marcela de Ulloa, dama de compañía de la infanta, y Diego Ruiz de Ancona, que charla con ella—, y por otro a los enanos Maribárbola y Nicolasito, junto al mastín, el dibujo resultante es el **símbolo astrológico de Capricornio**. Este signo alude de forma inequívoca a la reina **Mariana de Austria**, que en ese momento estaba embarazada tras haber sufrido varios abortos o parido hijos que murieron prematuramente. De que tuviese un hijo varón dependía en ese momento la continuidad de la dinastía de los Austrias. De ahí que *Las meninas* deba verse como un talismán protector para favorecer la continuidad de la corona y no como un mero pasatiempo pictórico.

Ángel del Campo estudió incluso la prodigiosa luz del cuadro y, sabiendo exactamente en qué sala fue pintado —en la esquina sudeste de la planta baja del antiguo Alcázar de Madrid—, pudo averiguar qué día y qué hora representa: el **23 de diciembre de 1656**, a las 17 horas... ¡El momento exacto del cumpleaños de la Reina!

Queda así demostrado que el cuadro funcionaba como un **talismán** que garantizase la victoria en la lucha entre la vida y la muerte, simbolizadas en la jarra de agua de la menina —símbolo de Hebe, diosa de la vida y la juventud— y el caballero en el umbral de la puerta, símbolo del paso al otro mundo.

Por desgracia, sabemos que este «sortilegio pictórico» no sirvió de mucho, ya que el heredero que consiguió Felipe IV no sería otro que Carlos II el Hechizado, el último de los Austrias que reinaron en España.