

A wide-angle photograph of a gallery in the Prado Museum. The room features a high, vaulted ceiling with recessed lighting. The walls are white and lined with numerous framed paintings. A large, prominent painting is displayed on the far wall, illuminated by a spotlight. The floor is made of large, polished tiles. The overall atmosphere is one of a grand, well-lit art space.

LA GUÍA
SECRETA
DEL PRADO

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

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.

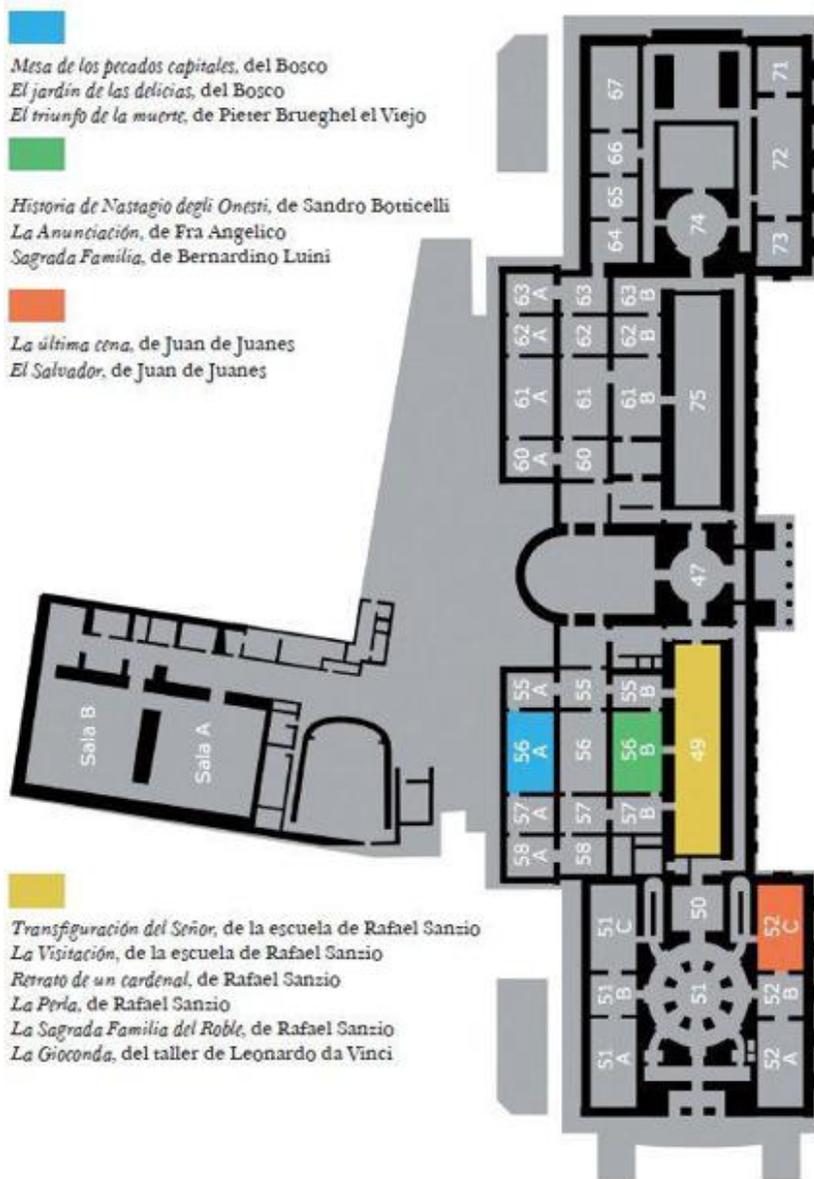
Y es que, aunque nos cueste verlo desde nuestra perspectiva materialista del siglo XXI —de algún modo, muy «neandertal»—, pintores de todas las épocas preservaron deliberadamente este secreto en obras que transmiten, intacta, la esencia que alumbró a nuestros antepasados cavernícolas y que sirven como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

PIETER 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 descifrable 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 centroe-

ropeo, 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 prostrado que mira hacia el cielo **pidiendo clemencia**, que el maestro Fovel identifica con la letra **I**.