



ERNESTO FRERS

EL
MUSEO
SECRETO

El mensaje oculto de las obras de arte



EL MUSEO SECRETO

ERNESTO FRERS

EL MUSEO SECRETO

EL MENSAJE OCULTO
DE LAS OBRAS DE ARTE

GRANDES ENIGMAS



Si usted desea que le mantengamos informado de nuestras publicaciones, sólo tiene que remitirnos su nombre y dirección, indicando qué temas le interesan, y gustosamente complaceremos su petición.

Ediciones Robinbook
información bibliográfica
Indústria, 11 (Pol. Ind. Buvisa)
08329 Teià (Barcelona)
e-mail: info@robinbook.com



www.robinbook.com

© 2005, Ediciones Robinbook, s. l., Barcelona

Diseño de cubierta: Regina Richling

Maquetación: Cifra (www.cifra.cc)

Fotografías de interior: © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, 2006

© Giorgio de Chirico, VEGAP, Barcelona, 2006

ISBN: 84-7927-838-2 (tela)

ISBN: 84-7927-872-2 (rústica)

Depósito legal: B-35.861-2006

Impreso por Hurope, Lima, 3 bis - 08030 Barcelona

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de la misma mediante alquiler o préstamo públicos.

Impreso en España - *Printed in Spain*

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 11 |
| PARTE I. PINTURA, ESCULTURA Y ARQUITECTURA | 15 |
| PINTURA | 17 |
| ARTE CRISTIANO DE ORIENTE | 19 |
| Los iconos bizantinos (a partir del siglo VI): Rusia, Grecia y países eslavos | |
| SANDRO BOTTICELLI | 27 |
| <i>La primavera</i> (1477), Galleria degli Uffizi, Florencia | |
| PIERO DI COSIMO | 37 |
| <i>La muerte de Procris</i> (ca. 1500), National Gallery, Londres | |
| LEONARDO DA VINCI | 43 |
| <i>La última cena</i> (1496-1498), Santa Maria delle Grazie, Milán | |
| HYERONIMUS BOSCH, EL BOSCO | 53 |
| <i>El jardín de las delicias</i> (¿1504?), Museo del Prado, Madrid | |
| HANS BALDUNG | 63 |
| <i>Las tres edades de la vida y la muerte</i> (ca. 1510), Kunsthistorisches Museum, Viena | |
| ALBERTO DURERO | 71 |
| <i>Melancolía I</i> (1514), Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Florencia | |
| TIZIANO | 77 |
| <i>Amor sacro y amor profano</i> (1515-1516), Galería Borghese, Roma | |

EL MUSEO SECRETO

| | |
|---|-----|
| HANS HOLBEIN, EL JOVEN <i>Retrato de los dos embajadores</i> (1533), National Gallery, Londres | 83 |
| REMBRANDT (HARMENSZOOM VAN RIJN) <i>El festín de Baltasar</i> (ca. 1635), National Gallery, Londres | 89 |
| FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES <i>Saturno devorando a un hijo</i> (1821), Museo del Prado, Madrid | 97 |
| GIORGIO DE CHIRICO <i>Héctor y Andrómaca</i> (1917), Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma | 105 |
| SALVADOR DALÍ <i>La estación de Perpignan</i> (1965), Ludwig Museum, Colonia, Alemania | 111 |
| ESCULTURA | 117 |
| ARTE EGIPCIO ANTIGUO 119 <i>Esfinge</i> de Giza (ca. 2500 a. C.), valle de Giza, Egipto | |
| ESCUELA HELENÍSTICA <i>Venus de Milo</i> (siglo II a. C.), Museo del Louvre, París | 125 |
| ARTE IBÉRICO <i>Dama de Elche</i> (siglo V a. C.), Museo Arqueológico Nacional, Madrid | 131 |
| MIGUEL ÁNGEL BUONARROTTI <i>David</i> (1501-1504), Galería de la Academia, Florencia | 137 |
| BENVENUTO CELLINI <i>Perseo alzando la cabeza de Medusa</i> (1554), Loggia dei Lanzi, Florencia | 143 |

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| ARQUITECTURA | 149 |
| HEMON, ARQUITECTO EGIPCIO | 151 |
| Gran pirámide de Keops (¿2570 a. C.), valle de Giza | |
| ARTE GÓTICO ANÓNIMO | 157 |
| Catedral de Chartres (siglos XII y XIII), Chartres, Francia | |
| MAURICE DE SULLY Y VIOLLET-LE-DUC | 167 |
| Notre Dame de París (siglos XII y XIII), Plaza de Parvis, Île de la Cité, París | |
| JUAN BAUTISTA DE TOLEDO Y JUAN DE HERRERA | 175 |
| Monasterio y palacio de El Escorial (1563-1584), San Lorenzo de El Escorial, Madrid | |
| ANDREA PALLADIO | 183 |
| Villa Cornaro (1553), Piombino Dese, Véneto, Italia | |
| PARTE II. MÚSICA | 189 |
| EL MISTERIO DE LA ARMONÍA CELESTE | 191 |
| GENIOS CLÁSICOS Y MISTERIOS ANTIGUOS | 197 |
| LA LIBERACIÓN MÍSTICA DE LOS SONIDOS | 203 |
| EL ROCK SATÁNICO | 215 |
| BIBLIOGRAFÍA | 231 |

INTRODUCCIÓN

Toda obra de arte es un mensaje que el autor transmite a sus coetáneos y, si hay suerte, a la posteridad. Ese mensaje suele ser visible y evidente, dirigido a la emoción, los sentimientos, la sensibilidad, la inteligencia o las inquietudes del espectador eventual. Unos pocos artistas excepcionales han plasmado grandes obras de arte, que consiguen una aceptación unánime y prolongada en el tiempo. Muchos de ellos no se limitaron a pintar un cuadro, modelar una escultura, diseñar un edificio o escribir una partitura, sino que incluyeron en sus trabajos ciertas claves o mensajes secretos dirigidos a determinados iniciados.

En las civilizaciones antiguas el arte estaba estrechamente ligado a los cultos paganos, y éstos al hermetismo y la magia. Los gobernantes y sumos sacerdotes que ordenaban las obras querían reflejar en ellas las teogonías y los saberes ocultos que les otorgaban su poder. Por eso los monumentos, frisos y estatuas tenían significados que no eran comprensibles para los súbditos de a pie.

Sin duda, los momentos cumbre del arte en clave esotérica se dan en el Medievo y el Renacimiento. La severa censura de la Iglesia a todo lo que le fuera ajeno, obligó a los artistas a esconder en las obras religiosas referencias mistericas y herméticas, que poco o nada tenían que ver con la imagen o la escena representadas. La permanencia subterránea de los cultos paganos y la taumaturgia de los druidas celtas se manifestó con frecuencia detrás del arte sacro. Por otra parte, el cisma bizantino trajo la adopción de una perspectiva invertida y una serie de cánones ocultos que los popes de la Iglesia ortodoxa y sus fieles aún consideran sagrados. En la baja Edad Media la influencia de la Orden del Temple en el surgimiento del estilo gótico llevó a la erección de catedrales esplendorosas, construidas con técnicas secretas y utilizando proporciones herméticas, para transmitir un mensaje misterico.

La eclosión del Renacimiento, especialmente en Italia, no sólo significó una recuperación y renovación del arte clásico. Hubo también un fuerte movimiento intelectual, en círculos y academias liderados por figuras como Nicolás de Cusa, Marsilio Ficino o Pico de la Mirándola, que estudiaron y revalorizaron el hermetismo pitagórico y platónico, la Cábala, y los arcanos atribuidos a Hermes Trimegisto. Los artistas frecuentaban esos círculos, a menudo en calidad de iniciados o discípulos, y no fue raro que integraran en sus obras signos y mensajes referidos a su credo esotérico.

Pero también antes y después de esos momentos de una especial relación entre el hermetismo y el arte, se han producido obras que guardan enigmas y significados ocultos. Desde los remotos monumentos egipcios a las esculturas griegas, la pintura tenebrista o el surrealismo onírico, el arte ha mantenido a lo largo de su historia unas claves ocultas que vinculan sus mensajes crípticos con los arcanos de la gran tradición esotérica.

EL MUSEO SECRETO

Este libro pretende reunir una selección de esas grandes obras que admiten una doble o triple lectura, conformando una especie de museo secreto que el lector puede visitar de forma virtual con ayuda de las ilustraciones que acompañan el texto. Hemos procurado escoger las obras más representativas dentro de cada época y disciplina, incluyendo algunas cuyo esoterismo es más curioso o menos conocido. El resultado es necesariamente incompleto, pero a nuestro entender presenta ejemplos sustanciales de la vinculación entre el genio artístico y el interés por la dimensión mística del universo.

Nos hemos permitido agregar a nuestro imaginario museo secreto una pequeña sala de conciertos, en la que se reseñan algunos ejemplos de un amplio venero de composiciones musicales in-

INTRODUCCIÓN

fluidas por el hermetismo. En este caso los apartados no se presentan por obras, sino por épocas y autores, enfoque más apropiado para la comprensión de su desarrollo.

El lector que aborde este libro sin prejuicios podrá comprobar la existencia de esas claves secretas a medida que recorra sus páginas. Esperamos que pueda disfrutar de la lectura con la mente y el espíritu abiertos a lo incógnito, al igual que los artistas que crearon esas obras maestras.

PARTE I

PINTURA

ESCULTURA

ARQUITECTURA

PINTURA

El dibujo y la pintura fueron habilidades muy primigenias en las culturas humanas, y estuvieron siempre ligadas a simbolismos mágicos y religiosos. Sus primeras manifestaciones conocidas corresponden al llamado «arte rupestre», que surge con la aparición del Homo sapiens europeo en el Paleolítico superior, hace unos 40.000 años.

En las civilizaciones occidentales antiguas y clásicas las pinturas tenían como soporte los muros, frisos, columnas o frontispicios de los templos y otros monumentos. La pintura como obra totalmente independiente, es decir lo que solemos llamar «cuadros», surge en Europa con la iconografía cristiana pintada sobre tablas y retablos, y más tarde se generaliza el lienzo tensado sobre un bastidor y montado en un caballete.

Dentro del orden cronológico en que se presentan las obras, ha resultado inevitable otorgar un mayor peso a las producidas entre los siglos XV y XVI. No sólo porque esa época concentró el mayor número de artistas geniales y obras maestras, dentro de la gran eclosión del Renacimiento, sino también porque produjo la mayor cantidad de pinturas con claves esotéricas y mensajes herméticos conocida hasta entonces. En su indagación revisionista del pasado, la cultura renacentista produjo un nuevo tipo de filósofos profanos que dejaron de lado la teología cristiana y recuperaron las fuentes herméticas de la Antigüedad y sus arcanos místicos. Sin embargo, los principales mecenas de los artistas siguieron siendo los pontífices, prelados y aristócratas ligados a la Iglesia, que prohibieron como herejía y castigaron incluso con la muerte las lecturas y prácticas ocultistas. Para evitar ser descubiertos, artistas como Botticelli, El Bosco, o Leonardo escondieron literalmente en sus obras alusiones secretas a sus convicciones y cono-

cimientos esotéricos. Se dio también el caso de mecenas adeptos a las ciencias ocultas, como el duque Cósimo de Médicis en Florencia, en cuyo caso «esperaban» que el artista incluyera algunos signos y alusiones a los credos místicos que ambos profesaban.

El auge racionalista de la Ilustración y la Modernidad provocó una decadencia aparente de los conocimientos herméticos, en especial en su relación con un arte pictórico que se hizo individualista y mundano. No obstante, se incluyen aquí algunos ejemplos de obras maestras en claves esotéricas, que abarcan los siglos XIX y XX.

ARTE CRISTIANO DE ORIENTE

LOS ICONOS BIZANTINOS (A PARTIR DEL SIGLO VI):

RUSIA, GRECIA Y PAÍSES ESLAVOS

El arte religioso de Bizancio rechazó el realismo de la pintura occidental y mantuvo las imágenes hieráticas y la perspectiva invertida, con unas estrictas normas formales de carácter sagrado y metafísico. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto I», entre las páginas 62 y 63.)

VENTANAS MÍSTICAS A UN PLANO SUPERIOR

Los iconos religiosos bizantinos no son «obras de arte», tal como las entendemos en Occidente, sino códigos que comunican al observador con lo Divino, en un plano místico y ultraterreno. Los artistas que los pintaban no los consideraban sólo imágenes religiosas, sino objetos sagrados mediadores que los ponían en contacto con las energías del ser celestial que representaban. Y lo mismo ocurría con los sacerdotes y fieles que los adoraban en los templos o llevaban en sus viajes pequeños iconos cerrados por un par de portezuelas de madera que se abrían a la hora de rezar. Y así se los sigue venerando hoy en el ámbito del cristianismo oriental u ortodoxo.

PINTAR «OTRA» REALIDAD

La luz y el color de los iconos no pretenden representar la realidad, no imitan los colores y luces terrenales, sino que significan determinados códigos para facilitar el trance místico a los fieles. La iluminación dorada no proviene del sol u otras fuentes

lumínicas y tampoco produce sombras, porque viene de otra dimensión, sólo comprensible a los sacerdotes y creyentes iniciados. Sus recursos simbólicos siguen unas estrictas fórmulas herméticas cuyas claves se han elaborado a lo largo de los siglos. Entre los más evidentes se cuenta el uso de marcos dorados y los fondos cubiertos totalmente de pan de oro, que simbolizan y acotan la significación sobrenatural en la que se sitúan las escenas o figuras representadas. Éstas aparecen en escasas variantes preestablecidas y mantienen una postura hierática estrictamente codificada que remite a determinadas formas de interpretación. Sus rasgos no aspiran a una reproducción naturalista de Cristo, la Virgen, los santos o las escenas evangélicas. Por el contrario, las cabezas aparecen como desplegadas, mostrando a la vez la frente y las sienes, o a veces la parte superior del cráneo, mientras los cuerpos suelen presentar desproporciones entre el tronco y los miembros, el pecho y los hombros a la vez o, si están arrodillados, gibas exageradas. Los rostros tienden a una abstracción uniforme (lo que podríamos denominar «cara de icono»), con la nariz larga y recta, a veces perfilada, la boca muy pequeña bien dibujada, y los grandes ojos fijos en el vacío, como vueltos hacia un universo interior. Las manos, esquemáticas y alargadas, a menudo forman signos místéricos con los dedos, tal como puede apreciarse en los pantocrátor.

Estos «errores» no responden a la torpeza o inexperiencia de artistas noveles, sino a una premeditada y elaborada deconstrucción de las formas que sigue cánones estrictos. Los iconos reflejan «otra realidad» basada en su propio sistema de percepción y representación. El pintor no se consideraba un artista, un creador, de acuerdo con el sentido occidental del arte, porque debía esforzarse por elaborar una versión más de un prototipo, siguiendo normas y técnicas invariables establecidas por sus antecesores. Sin embargo, el orgullo que le producía su trabajo no era menor que,

por ejemplo, el de un gran maestro renacentista. Su obra era un talismán místico, una ventana a una misteriosa dimensión sacra y por lo tanto él mismo era un demiurgo, un intérprete capaz de proporcionar a sus correligionarios un camino de revelación.

LA PERSPECTIVA SAGRADA

Una característica de los iconos bizantinos es la de presentar gruesos fallos e incongruencias en relación con la perspectiva lineal, impuesta en todo el arte occidental a partir del Renacimiento. En las primeras décadas del siglo XX el teórico soviético Pavel Pavenski arremetió contra esa visión del tratamiento del espacio en la obra artística, calificando a la perspectiva lineal como una mera forma convencional que no representaba la realidad.

En su libro *La perspectiva invertida*, Pavenski hace una fervorosa y erudita defensa de los «errores» iconográficos, señalando que la perspectiva lineal no es real ni coincide con la experiencia visual que viven los seres humanos. «Los hombres no vemos en perspectiva —afirma—, pero llevamos medio milenio siendo educados para contemplar y representar el mundo de esa manera artificial.» En su demolición del sistema redescubierto en el Quattrocento por Giotto, recuerda que éste recuperó un «engaño del ojo» inventado por Esquilo y Anaxágoras en la Grecia clásica para hacer más verosímil el decorado de las tragedias. Un engaño teatral, escenográfico, que poco tiene que ver con la percepción óptica del ser humano cuando mira el mundo.

La perspectiva invertida, en cambio, no pretende representar lo que ve el ojo humano sino precisamente lo que no ve. Las figuras crecen en tamaño e importancia a medida que se alejan porque provienen de un mundo más distante. Los planos se entrecruzan y los edificios muestran a la vez la fachada y los laterales, o los tejados desplegados, porque pertenecen a otra dimensión y

todo el cuadro no refleja la mirada del «ojo carnal», sino la del «ojo divino», remarcada en algunos iconos por distintos puntos de fuga.

Frente a la perspectiva simbólica renacentista, se opone la perspectiva mística de los iconos. Y tanta es la fe en su carácter sagrado, que aún cuando la primera se impuso en toda Europa en el siglo XVI, los pintores de iconos y los prelados ortodoxos que los empleaban siguieron aplicándola sin inmutarse durante los siglos siguientes, sin duda convencidos de que el fin del arte no es duplicar la realidad, sino atrapar su esencia y su sentido más profundo.

LA REBELIÓN DE LOS ICONOCLASTAS

Fundado a finales del siglo IV, el Imperio romano de Oriente comenzó a desarrollar formas artísticas propiamente bizantinas (llamadas así por su capital, Bizancio, la actual Estambul), que se expresaban en la arquitectura, la pintura y el mosaico. Las obras pictóricas se denominaban con la palabra griega *eikón*, que significa «imagen», y pasó al español como *icono*. Con la primera edad de oro del arte bizantino, durante el reinado de Justiniano en el siglo VI, el término quedó reservado a las tablas religiosas pintadas al temple, con detalles en pan de oro y el marco dorado o plateado.

La presencia de los iconos en las iglesias bizantinas fue cuestionada por los llamados *iconoclastas*, quienes se oponían a la veneración de imágenes. Este movimiento surgió a finales del siglo VII en las regiones meridionales del Imperio bizantino, que soportaban fuertes presiones de los musulmanes. El rechazo del Islam a la representación de figuras religiosas y los restos del aristotelismo proveniente de Grecia influyeron en la expansión de un poderoso y combativo movimiento contra la veneración de iconos

en los templos ortodoxos. Frente a ellos resistían los *iconodulos*, defensores del valor simbólico y educativo de los iconos. Para ellos la imagen de Cristo era el mismo Verbo hecho carne, y no representarla negaba esa Divina encarnación.

Finalmente, los iconoclastas lograron imponerse tras una serie de graves conflictos y en el 730 el emperador bizantino León III ordenó la destrucción y prohibición de todas las imágenes que representaran a las personas divinas y a los santos. Este edicto provocó la pérdida de valiosos iconos de los siglos anteriores, aunque muchos pudieron ser salvados. Los clérigos los ocultaban en los templos y los fieles los guardaban escondidos, pese a que su posesión o adoración en secreto era castigada como idolatría, con penas que podían llegar a la mutilación del culpable.



A pesar de sus «incorrecciones», los iconos conservan una maravillosa expresividad y plenitud.
Cristo Pantocrator.

A pesar de la extrema severidad de estas medidas, la gente del pueblo se negaba a perder unas imágenes que actuaban como referente y confirmación de su fe. La iconoclasia se impuso en un clima de inquietud y resistencia popular que fue capitalizado por teólogos e intelectuales iconodulos, como el último de los padres de Oriente, san Juan Damasceno. Sus discursos y escritos influyeron en el papa Adriano I, quien convocó en 787 el II Concilio de Nicea (y VII Ecuménico) cuyas conclusiones recomendaban reestablecer el culto de las imágenes. Sin embargo, los iconoclastas no renunciaron a sus posiciones y la disputa continuó durante las cinco décadas siguientes, hasta que en 842 el nuevo emperador bizantino, Miguel III, convocó otro Concilio en Constantinopla. Allí se consagró el rechazo definitivo de la iconoclasia, y al año siguiente todo el imperio de Oriente celebró con solemnes festejos el retorno de los iconos a las iglesias y a los hogares de los fieles.

EL SIMBOLISMO DE LA ICONOSTASIA

El triunfo de los iconodulos coincidió con una época de auge cultural, alentado por el esoterismo platónico y el hermetismo griego. Los popes y teólogos de la iglesia de Oriente adoptaron las ideas de un simbolismo secreto y trascendente, al tiempo que establecieron estereotipos canónicos para la elaboración y disposición de los iconos. Así se fijaron reglas muy rígidas para doce representaciones de la Virgen María, y se creó la imagen del Pantocrátor o Dios Señor del Universo, con el rostro barbado, el ceño amenazador y una mano alzada haciendo el signo místico de su poder (los dedos índice y mayor levantados, y el resto cerrado sobre la palma).

En 1054 el llamado Cisma de Oriente dividió al cristianismo en dos iglesias autónomas, la católica y la ortodoxa. Esta última gozó entonces de libertad respecto a Roma, tanto para establecer sus liturgias como para elaborar una forma simbólica de disponer

los iconos en los templos. Esta disposición, denominada *iconostasias*, es ascendente, y la taxativa distribución de las imágenes supone una suerte de tránsito espiritual hacia el Reino Divino. En la parte inferior del templo se disponen las estampas del Evangelio, y por encima un cortejo de obispos con el Cordero pascual o Jesús niño tendido en una patena. En el ábside se sitúa una de las doce representaciones de la Virgen, y en lo alto el poderoso Pantocrátor, presidiéndolo todo desde la cúpula.

En los siglos siguientes se introdujeron inquietantes novedades, como la representación del *mandylion*, o manto sagrado que lleva impreso el auténtico rostro de Cristo (véase pintura del pliego en color «El museo secreto I», entre las páginas 62 y 63). Los ortodoxos consideran esta controvertida reliquia como prueba y testimonio de la santidad de los iconos, en tanto creen que la imagen lleva en sí las energías de la persona divina que representa. Asimismo se comenzó a destacar la representación de la última cena, por influencia del gnosticismo y por asunción doctrinal del principio hermético de que «lo de arriba es como lo de abajo», y la liturgia celebrada en la tierra es imitación de la celebrada por Cristo en los Cielos.

El culto ortodoxo se expandió por Grecia, Rusia, Bulgaria, Rumania y los Balcanes, donde hoy sigue prevaleciendo y venera sus preciados iconos de claves esotéricas y perspectiva invertida. El arte de Occidente siguió rindiendo tributo a la perspectiva lineal y la anatomía realista durante siglos, hasta que Picasso y sus colegas cubistas las hicieron trizas en el mejor estilo de los pintores demiurgos bizantinos.

SANDRO BOTTICELLI

LA PRIMAVERA (1477),
GALLERIA DEGLI UFFIZI, FLORENCIA

El gran artista del Quattrocento, ligado al paganismo y el ocultismo renacentistas, incluye en *La primavera* varias claves iniciáticas. Sus personajes, tomados de la mitología clásica, componen una escena cargada de alusiones herméticas. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto I», entre las páginas 62 y 63.)

ALEGORÍA DE UN MISTERIO INICIÁTICO

Conviene señalar que el título original que dio Botticelli a este cuadro era *Alegoría de la Primavera*, por lo que la escena pintada no representaba una estación climática, sino una serie de elementos simbólicos que expresaban algo distinto de su significado aparente. La tela, pintada al óleo y al temple, es un gran panel de 203 x 314 cm, tamaño habitual en las pinturas religiosas renacentistas pero insólito en las obras profanas, lo cual indica la importancia que daba Botticelli a este cuadro, cuyas dimensiones sugerían ya la complejidad y trascendencia que ocultaba un tema presuntamente decorativo.

Como corresponde a la época del año en que la naturaleza se renueva para mostrar todo su esplendor, *La primavera* representa una escena bucólica llena de gracia y colorido. Sobre el fondo de un bosque frutal, se despliegan ocho figuras, dos solitarias y seis agrupadas en dos tríos.

PERSONAJES MITOLÓGICOS

Botticelli toma todos sus personajes de la mitología clásica, a los que da una presencia alegórica. La escena debe leerse de derecha a izquierda, como el hebreo, algunos textos de Leonardo y ciertas escrituras herméticas. Comenzando, pues, por ese lado, vemos llegar volando al dios eólico Céfito, que introduce a una joven sosteniéndola por detrás y quizá impulsándola con su soplo divino. La doncella en cuestión representa a la ninfa Cloris y encabeza la serie de las seis figuras femeninas, que continúa con Flora, la Primavera, la única que avanza con decisión hacia el espectador. Luego, ocupando el centro de la escena, se encuentra Venus, la diosa del Amor, algo apartada y estática. En el centro y lo alto, sobrevolando a Venus y muy cerca del límite superior del cuadro, se ve a Cupido, con su habitual forma de angelillo, tensando su arco con los ojos vendados. A la derecha danzan las Tres Gracias, con las manos entrelazadas. Cierra el cuadro el distraído joven del extremo izquierdo, que representa a Mercurio, el mensajero de los dioses romanos y a su vez dios del comercio y la elocuencia.

LAS CLAVES ESOTÉRICAS

Sandro Botticelli no era sólo un simple pintor de los temas religiosos o profanos habituales en el ámbito del Renacimiento sino, como veremos más adelante, un hombre iniciado en el paganismo místico que impregnaba los círculos intelectuales y artísticos de esa época. Los iconólogos, que exploran los mensajes y signos ocultos en las obras de arte, mostraron siempre un especial interés por desentrañar las claves ocultas que subyacían en el bucolismo mitológico de *La primavera*.

Según la interpretación esotérica más aceptada, todo el cuadro expresa una descripción hermética del recorrido del ser espi-

ritual en la realidad material del «mundo manifiesto». Y cada uno de los personajes disímiles sugiere claves de ese transcurso, haciendo coherente su inclusión en la escena representada. Veamos cuáles son y qué nos dicen esas claves, leyéndolas como es debido de derecha a izquierda.

El color azul verdoso que presenta Céfiro no es un capricho del artista. Ese extraño y exclusivo matiz cromático lo distingue claramente del resto de las figuras que componen la escena. En la mitología clásica, Céfiro era un joven dios primaveral, una brisa apacible que esparcía las flores que llevaba recogidas en su manto. En el cuadro de Botticelli esta función corresponde a Flora, cuya serena belleza contrasta con el gesto hosco y la tez lívida del dios. Debemos entender entonces que Céfiro no es tal, no forma parte de ningún Olimpo imaginario, y menos aún del mundo real o manifestado. Representa la fuerza de un viento, como el dios que aparenta ser, pero un viento del mundo subterráneo, de una dimensión distinta, que sólo asoma para impulsar a la ninfa Cloris para que se introduzca en la escena.

¿Quién es entonces Cloris? Su nombre remite a la claridad, a la luz, al color blanco, que simboliza la pureza inocente. El alma luminosa y pura que debe afrontar el proceso karmático, empujada por la



El dios Céfiro impulsa con su soplo divino a la ninfa Cloris para así introducirla en la escena.

energía secreta de la vida en su camino a la perfección espiritual. En el cuadro la ninfa vuelve el rostro hacia su raptor, con un gesto que expresa un cierto temor o resistencia ante esa fuerza que la



Flora, con su vestido floreado, simboliza la primavera.

empuja y la obliga a transfigurarse. Porque el pintor la capta en el momento de convertirse en Flora, la brillante hermosura de la primavera, simbolizada en su traje florido y su avance triunfal hacia el exterior del cuadro (¿acaso el mundo real?).

Botticelli sugiere esa transfiguración en un detalle de las dos figuras: el pie izquierdo de ambas está exactamente en la misma posición y a igual altura sobre el plano del cuadro. Pero mientras Cloris se apoya en ese pie para levantar la pierna izquierda, el de Flora se adelanta apoyándose en el suelo, de manera que ésta completa el movimiento iniciado por Cloris y dan, entre las dos, un mismo paso iniciático.

Quienes han interpretado el lenguaje secreto de *La primavera* sostienen que ese trío de figuras del lado derecho de la tela encierra un tema propio, además de su papel en relación con el mensaje secreto de la obra en su totalidad. Céfito, que pertenece a una dimensión órfica y no puede entrar en el mundo manifestado, introduce en él a Cloris, que al con-

vertirse en Flora le transmite el poder de encarnar la primavera. Por eso Flora lleva en su regazo las flores que el Céfiro mitológico llevaba en su manto, y asume su función de esparcirlas en la dimensión terrenal. Por otra parte, y en tanto Cloris representa al espíritu en estado puro, inicia su tránsito humano como primavera, la estación que simboliza la etapa juvenil de la vida.

LA VENUS TRIÁDICA

No es frecuente encontrar en el arte de temas mitológicos una Venus totalmente cubierta, sobre todo cuando en la misma obra aparecen cuatro ninfas casi desnudas. La Venus de Botticelli se semeja más a las representaciones de la Virgen que a la de una deidad del erotismo. Es evidente que el artista, al adoptar este criterio para su personaje central, le otorga un significado hermético. Botticelli, respondiendo a su afiliación al neoplatonismo florentino, la representa completamente vestida. Es sabido que Platón concibe a la diosa como una dualidad cósmica: la Venus Urania, celestial y desnuda; y la Venus Pandemos, terrenal y vestida. Y en tanto la escena supone un recorrido por la experiencia iniciática en el mundo manifiesto, ha de ser Pandemos quien la



La Venus de Botticelli se asemeja más a las representaciones de la Virgen que a la deidad del erotismo.

presida. Desde esa posición Venus dirige el cuerpo, la mirada y su mano libre hacia las Tres Gracias, actitud en la que algunos autores suponen una proyección triádica de la diosa. El trío de ninfas danza con las manos entrelazadas, formando un círculo. La de la izquierda, Voluptas (la voluptuosidad) alza el brazo izquierdo para coger en lo alto la mano derecha de Pulcritudo (la belleza), formando una especie de gesto protector sobre la cabeza de Castitas (la castidad). Voluptas avanza como si se ofreciese hacia Castitas, y ésta retrocede, en actitud de recibir, en tanto que Pulcritudo se empina en un gesto de devolución.



El trío de las ninfas danza con las manos entrelazadas, formando un círculo que simboliza la rueda de la vida.

Las manos entrelazadas de las tres ninfas forman entonces el círculo esencial órfico de *emanatio, raptio et remeatio* (que podría traducirse como «dar, aceptar y devolver»), que es a la vez el ciclo de iniciación y la rueda de la vida. En ese contexto esotérico, Castitas, símbolo de la pureza, dirige su mirada hacia Mercurio, como si esperara que él se volviera hacia ella.

EL DIOS TRIMEGISTO

En realidad el dios que representa Botticelli no es el Mercurio romano, sino su antecesor griego Hermes, llamado Trimegisto («el tres veces grande»). Dios de la sabiduría

y de la escritura, considerado el generador del verdadero conocimiento oculto, que por él tomó el adjetivo de *hermético*. En realidad Hermes Trimegisto es la versión griega de Thot, el dios egipcio que dominaba la taumaturgia y el poder secreto de la palabra, y que según ciertas fuentes habría sido un sacerdote elevado a la divinidad en tiempos ancestrales. Se supone que Hermes escribió una serie de libros místéricos sobre estos conocimientos sagrados, reunidos en el llamado *Corpus Hermeticum*. Su culto fue recuperado en el Medioevo como protector de la magia, la alquimia, la astrología y la cábala.

En el cuadro Hermes eleva con su mano derecha el caduceo (rama de olivo con guiraldas serpentiformes), símbolo de su poder, enviando la energía de la vida a un plano superior representado por los frutos dorados. Allí su emanación será recibida por el Amor, que a su vez la traspasa a Céfiro, que la devuelve renovada a través de Cloris-Flora. El significado oculto de *La primavera* es entonces el mencionado ciclo vital e iniciático de *emanatio, ratio et remeatio*, principio esencial para los neoplatónicos renacentistas.

En cuanto a Cupido, en realidad el Eros griego que sobrevuela la escena con los ojos vendados, su significado órfico lo instituye como dios primordial del Amor. Pero se trata del Amor Divino, que crea el universo e infunde la vida. Y lo hace con una venda en los ojos porque representa asimismo el amor ciego, inocente, lego, poseedor de la «docta ignorancia» que Nicolás de Cusa oponía a los «ignorantes doctos».

UN ARTISTA INICIADO

Nacido en 1444 como el menor de los cuatro hijos de un curtidor de pieles florentino, Alessandro (Sandro) di Mariano Filipepi era llamado *Botticelli* («tonelito»), apodo adjudicado a toda la fami-



Sandro Botticelli incluye en sus obras claves y mensajes ocultos que sólo los iniciados pueden leer.

lia por la obesidad del hermano mayor, Giovanni. Siendo muy joven, Sandro trabaja como aprendiz en el taller de Pietro Pollaiuolo y frecuenta también el del Verrocchio. Las delicadas líneas de su dibujo y su personal tratamiento del color despiertan el interés de los Médicis, quienes lo toman bajo su protección.

La corte del generoso mecenas Lorenzo de Médicis era el centro de la intensa vida intelectual y artística del Renacimiento florentino, bajo el in-

flujo de la Academia Platónica fundada por Cosme de Médicis. El joven Sandro Botticelli tiene como tutor a Giorgio Antonio Vespucci, vecino de su casa paterna y familiar del famoso Américo que daría nombre al Nuevo Mundo. Vespucci pertenecía al círculo de Marsilio Ficino y Angelo Poliziano, académicos neoplatónicos que inician a Sandro en la cosmogonía órfica y los secretos del *Corpus Hermeticum*. También lo introducen en la lectura de los himnos homéricos, así como de los *Fastos* de Ovidio y las odas de Horacio, poesía inspirada en el esoterismo de Pitágoras y Platón.

Botticelli, al igual que otros artistas de la época, se convierte en un fervoroso adepto de los arcanos herméticos, y aprovecha los encargos de sus mecenas para incluir en sus obras claves y mensajes ocultos que sólo los iniciados pueden leer. *La primavera* fue pintada entre 1477 y 1478 por encargo de Pierfrancesco de Médicis, primo de Lorenzo el Magnífico, y unos años después, hacia 1485, el pintor vuelve a reunir algunos de los personajes en *El nacimiento*

de Venus, donde la diosa surge desnuda de las aguas sobre una gran concha marina, impulsada por Céfito (esta vez estrechamente acompañado por Aura, otra diosa eólica), mientras la Primavera, o sea Flora, se aproxima a la orilla para cubrirla con su manto florido. El mensaje oculto es similar al de la obra anterior, aunque ahora presidido por la Venus Urania del plano celestial.

El artista florentino trabajó asimismo en los frescos de la Capilla Sixtina e ilustró un manuscrito de *La divina comedia* de Dante Alighieri (otro notorio adepto al esoterismo). En sus últimos años cayó bajo la influencia del monje integrista Girolamo Savonarola y pintó sólo cuadros religiosos, de factura muy inferior a sus grandes obras.

A pesar de estos vaivenes, es probable que Botticelli haya sido algo más que un iniciado en los misterios órficos, y ascendiera a planos superiores de la comunidad de sabios místéricos. En los controvertidos *Documents Prieuré* de la Biblioteca de París, el autor de *La primavera* figura como gran maestro del Priorato de Sión desde 1483 hasta su muerte en 1510. Aun considerando apócrifos tales documentos, sus autores eligieron la figura del artista para tan alto cargo por alguna razón. Se supone que el Priorato es una de las diversas fachadas que utilizaban los misteriosos sabios seguidores de Thot y hay quien asegura que Botticelli fue uno de ellos.

PIERO DI COSIMO

LA MUERTE DE PROCRIS (CA. 1500),
NATIONAL GALLERY, LONDRES

Un artista lunático e intratable pintó esta trágica escena mitológica, que oculta, en un extraño cromatismo y varias claves secretas, una gran elegía a la ciencia hermética que practicaba. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto I», entre las páginas 62 y 63.)

LOS ARCANOS DE LA ALQUIMIA EN UN ARCÓN

La muerte de Procris, como muchas otras obras sobre la defunción de personajes legendarios o mitológicos, presenta un cuerpo semidesnudo tendido con expresión plácida, acompañado por uno o más deudos acongojados. En este caso, Piero di Cosimo coloca a la ninfa difunta recostada sobre su flanco derecho en un prado florido, y ocupando casi toda la longitud del cuadro. Junto a su cabeza, en el lado izquierdo de la pintura, se arrodilla un fauno de sugestiva belleza juvenil. En el otro extremo un gran perro pardo vela con apenada lealtad a los pies de la joven muerta. En el fondo, formado por una playa ocre y un paisaje totalmente azul, se ven dos perros, un gato negro y diversas aves que vuelan, están posadas o nadan en un río de aguas plumizas.

Los expertos han señalado la rareza de esta obra, comenzando por su inusual formato, exageradamente apaisado. Di Cosimo no titubeaba en aceptar todo tipo de encargos, desde pintar arcos para las fiestas de carnaval a diseñar escenas para tapices o decorar muebles. Es probable que pintara esta obra para una

boda, como frontispicio de un *cassone* o gran arcón donde se guardaban los regalos recibidos y las prendas del ajuar nupcial. Estos muebles bajos y alargados aparecen en varios cuadros de la época, a menudo adornados por una pintura frontal. El formato de *La muerte de Procris* (65 x 183 cm) se corresponde con las medidas de algunos de esos *cassoni*, cuyos decoradores usaban la técnica del óleo y temple sobre tabla, también empleada por Di Cosimo.

CELOS Y RECELOS

El tema del cuadro tenía a su vez relación con una boda, ya que se inspira en la historia mitológica de una pareja recién casada: el cazador Céfalos y la ninfa Procris, protegidos de la diosa Diana. Según el poema de Ovidio que narra la fábula, el joven decide poner a prueba la fidelidad de su esposa y se disfraza para seducirla como si fuera otro. Pero Procris adivina su verdadera identidad y huye



Cassone florentino elaborado en 1472 por Jacopo Sellaio. Muy probablemente, *La muerte de Procris* era el frontispicio de un *cassone* muy similar a éste.

desconsolada en busca de Diana. Entre ésta y Céfalos consiguen calmarla, y la pareja reanuda su vida conyugal. Poco después es Procris quien recela de la fidelidad del esposo. Un día en que Céfalos va a cazar al bosque, ella sigue sigilosamente sus pasos. Entonces ocurre la tragedia: el joven cazador la confunde con una presa entre los arbustos y le arroja su lanza, atravesándole el cuello. Procris muere en el acto, ante la demudada desesperación de Céfalos.



Procris, víctima de los celos, herida de muerte por la lanza que tira Céfalos contra la que creía una presa.

Aunque la historia puede entenderse como una advertencia edificante para los recién casados, no parece muy apropiada para pintarla en ocasión de una boda. No se sabe si quien encargó la obra indicó también su tema o si éste fue escogido por la tortuosa imaginación del artista, cuyo talante desequilibrado y excéntrico se comentaba en toda Florencia.

UNA ELEGÍA A LA ALQUIMIA

En su curiosa ilustración de la fábula de Céfalos y Procris, el autor incluyó una serie de símbolos y claves que remiten a los arcanos de la alquimia. El fauno representa a un ser salvaje e inocente anterior al pecado original que apoya su mano sobre el hombro izquierdo de la ninfa muerta, detrás del cual surge un árbol esbelto que se eleva sobre el fondo azulado. Los alquimistas consideraban que la materia original o «prima» surgía del cadáver de un miembro de la pareja primigenia (Adán o Eva) en forma del árbol filosófico o hermético que representaba la resurrección

y la inmortalidad, en un símil del Árbol de la Vida de los cabalistas.

Es probable que la alquimia tomara también de la Cábala el enigmático principio de que «El lugar de Dios es el mundo, pero el mundo no es el lugar de Dios». Di Cosimo sitúa como fondo un paisaje ultraterreno, plano, sin los acostumbrados puntos de fuga de la perspectiva renacentista, donde el cielo, el agua, los montes y las aldeas se impregnan de un mismo color azul frío e irreal. Un mundo que «no es el lugar de Dios» y tal vez sea el nuestro contemplado como un desolador averno. La naturaleza reaparece en la escena principal, donde las formas y colores son reales y dan verosimilitud a los personajes.

El pintor elimina de la escena a Céfalo, el involuntario homicida de Procris, y lo reemplaza por el apolíneo fauno. Éste no aparece en la versión de la leyenda que da Ovidio en la *Metamorfosis*, y su inclusión en el cuadro puede obedecer al gusto de Di Cosimo por pintar seres fantásticos. Pero también debe recordarse que su nombre completo era Fauno Luperco («el que protege del lobo»). En las fiestas de las Lupercalias se honraba a los jóvenes adolescentes romanos que, según la costumbre, habían vivido un tiempo en los bosques haciendo vida salvaje. En ciertos libros alquímicos el fauno era uno de los símbolos de la materia pura original, necesaria para emprender la Gran Obra.

El manto que cubre las caderas de Procris es de un rojo intenso, el color triunfal de la alquimia. También es de tonos rojizos el perro sentado a sus pies, que formalmente representa al *canis Laelaps* que Diana había obsequiado a la ninfa. Pero en los textos ocultistas de la alquimia el perro simbolizaba a Hermes Trimegisto, el dios de la sabiduría ancestral y del poder taumáturgico. El supuesto Laelaps aparece dos veces en el cuadro: sobre el prado en primer plano y nuevamente en la playa, donde se dirige a otros dos perros, uno blanco y uno negro, que son los otros

dos colores mágicos de la Alquimia. Estos animales se muestran temerosos y sumisos ante la presencia de su altillo congénere, significando que las artes alquímicas están sometidas a la voluntad superior de Hermes.

Las aves que se ven en *La muerte de Procris* representan asimismo varios principios de alquimia. Las que vuelan en el cielo simbolizan la sublimación de las materias volátiles que el alquimista procesaba en su alquitara, y las que se posan en el suelo aluden a las materias que se condensan. En el cuadro de Di Cosimo se aprecian en la orilla unas garzas, que desde los egipcios figuraban la luz del Sol, el ojo de Ra que todo lo ve. En la lejanía del lago se alcanza a distinguir unos cisnes, representación del «mercurio filosófico», que era el centro místico de la obra alquímica, pues con él se obtenía la unión de los contrarios.

Una prueba más de que el cuadro de Di Cosimo está en estrecha y oculta relación con la alquimia, es el ondulante sendero dibujado en la arena, sembrado cada tanto de piedras. El pintor quiso representar el camino de la búsqueda del alquimista, cambiando de dirección y sorteando obstáculos, para llegar a su destino. Al final de ese camino hay un pelícano, claramente reconocible por un dibujo más detallado que el del resto de las aves. En los tratados de alquimia el pelícano es el símbolo de la piedra filosofal, porque ésta se reproduce a partir de su misma energía, al igual que el ave, que alimenta a los pichones con su propia sangre.



Las aves que posan en el suelo representan el ojo de Ra, que todo lo ve.

UN ARTISTA MISTERIOSO



Piero di Cosimo, de imaginación hermética y macabra, conocía bien los secretos de la alquimia.

El verdadero nombre de Di Cosimo era Piero di Lorenzo, y desde joven tomó el de su maestro, Cosimo Roselli, un pintor mediocre aunque de cierta fama. En 1442 Roselli fue llamado a trabajar en los paneles laterales de la Capilla Sixtina, junto a grandes artistas como Botticelli, Perugino o Ghirlandaio, y llevó con él a su discípulo. Allí Piero pintó el panel del Sermón de la Montaña y algunos otros detalles menores, iniciando una carrera artística como autor de obras religiosas y profanas. Aun-

que en esa era de grandes genios su técnica era sólo discreta, consiguió dar una misteriosa luminosidad a sus temas místicos y un inquietante tenebrismo a sus pinturas profanas. El pintor y arquitecto Giorgio Vasari lo describió con «un hombre de humor antojadizo, capaz de las invenciones más extrañas».

No es mucho lo que se sabe de la vida privada de Piero di Cosimo, quizá porque su carácter huraño lo llevó a vivir en solitario, apartado de los círculos artísticos y de la vida mundana. Los encargos, en su mayoría, eran privados, y no se le conocen discípulos o ayudantes, con excepción de Andrea del Sarto y quizás alguna colaboración con Ghirlandaio. De imaginación lunática y macabra, sus trabajos incluían a menudo dragones, faunos, y bestias fantásticas pintadas con su particular estilo. Se ha señalado que su maestro Roselli practicaba la alquimia y transmitió sus arcanos a Di Cosimo que, si no fue él mismo alquimista, al menos conocía muy bien los secretos de esa ciencia oculta.

LEONARDO DA VINCI

LA ÚLTIMA CENA (1496-1498),
SANTA MARIA DELLE GRAZIE, MILÁN

Esta magistral pintura del artista italiano es un compendio en clave del esoterismo cristiano: Jesús no es un ser divino, y su hermano y su amante se ocultan tras las figuras de dos apóstoles, mientras el propio Da Vinci le da la espalda. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto I», entre las páginas 62 y 63.)

EL GRAN FRESCO DE LA HETERODOXIA CRISTIANA

La última cena es, junto con *La Gioconda*, la obra más admirada y conocida de Leonardo da Vinci. El gran maestro renacentista consigue crear un *totum* en el que la creatividad, el talento artístico y la innovación técnica se conjugan para expresar a la perfección el dramatismo de ese episodio evangélico. Ofrece a la vez a los iniciados numerosas claves sobre unos significados ocultos ligados a la cristología esotérica. La obra presenta así una visión audaz y renovadora de la pintura religiosa de su tiempo junto con un discurso críptico inspirado en los evangelios gnósticos y la saga del Santo Grial.

Leonardo escogió el momento en que Jesús dirige a sus discípulos la célebre frase premonitoria «Uno de vosotros me traicionará». El Redentor se muestra dolido pero sereno, mientras los doce apóstoles reaccionan con distintas actitudes: sorpresa, incredulidad, dolor, miedo y otros sentimientos más sutiles. El conjunto presenta un movimiento horizontal, casi como un friso, apoyado sobre el amplio mantel que cubre a los personajes



Judas Tadeo, en realidad el mismo
Leonardo da Vinci.

de cintura para abajo, con excepción de algunos pies que asoman apenas bajo la mesa. La posición axial de Jesús se ve remarcada por el punto de fuga centralizado y la ventana a su espalda, que lo enmarca en un paisaje luminoso.

Lo primero que hoy llama la atención del observador, y entonces sin duda lo escandalizaba, es la total ausencia de las auras occipitales que distinguían a las figuras divinas o santas. Ni Jesús ni los doce apóstoles (todos santos menos

uno) llevan ese halo dorado, lo que desafiaba gravemente los cánones de la pintura religiosa. Una segunda mirada nos revela la falta del famoso Grial o cáliz eucarístico. No se ve sobre la mesa, ni en las manos abiertas de Jesús, ni sostenido por algún discípulo, ni por supuesto caído en el suelo. En ambos casos no se trata de errores o descuidos del artista, obsesivo perfeccionista en cada detalle de sus obras, sino sin duda de una intencionada irreverencia.

Según la mayoría de las interpretaciones se trata de una protesta por omisión. Leonardo no creía en la divinidad de Jesús, no aceptaba la santidad de los apóstoles, ni comulgaba —nunca mejor dicho— con el milagro de la Eucaristía. Su Grial no contenía vino transfigurado en sangre, sino el secreto hermético esencial custodiado sucesivamente por esenios, gnósticos y cátaros.

Tras esa ausencia tan fácil de advertir, la lectura esotérica del cuadro presenta una serie de signos y claves ocultas que han traído de cabeza a sus exegetas. El formato es muy apaisado, ya que

debía cubrir todo un muro en el refectorio del monasterio milanés de Santa María de la Gracia. La silueta de Jesús dibuja un triángulo equilátero, a cada lado del cual hay dos grupos de tres apóstoles. Todos muestran su reacción ante el trágico anuncio, pero a su vez cada grupo esconde un significado esotérico particular.

NADA ES LO QUE PARECE

Comenzando la lectura por la derecha, como escribía Da Vinci, se ve a Simón, Judas Tadeo (el Judas «bueno») y Mateo, que comentan la noticia con aire de desconcierto. Pero el rostro del supuesto Judas Tadeo es un inconfundible autorretrato del propio Leonardo. El artista además se pinta de espaldas al Maestro, al igual que a su lado Mateo, el evangelista más heterodoxo. Los gestos de ambos parecen expresar «¿por qué dice tal cosa?», mientras Simón abre las manos como si tampoco lo comprendiera. El segundo trío está compuesto por Felipe, autor de uno de los Evangelios gnósticos; un asombrado Santiago el Mayor; y el incrédulo Tomás, elevando el dedo índice en un signo hermético que se explicará más adelante. Un dato curioso es que de los seis discípulos del lado derecho, sólo Felipe mira atentamente a Jesús.

El grupo del extremo izquierdo está compuesto por Bartolomé, Santiago el Menor



Santiago el Menor, el supuesto gemelo de Jesús y quien, según una tradición hermética, ocupó su lugar en la crucifixión.

y Andrés. Los tres muestran sorpresa, siguiendo la tradición de las pinturas anteriores de *La última cena*. Pero Da Vinci propone un enigma esencial en la figura del joven Santiago: su cabello, su perfil y su túnica son una copia exacta de la imagen del Redentor. ¿Con qué propósito colocó Leonardo a la mesa de *La última cena* a este doble de Jesús? La explicación con mayor consenso de los expertos es que se trataría de su hermano gemelo o menor, mencionado en los evangelios gnósticos y las fuentes árabes, al que el evangelio de Juan llama Dídimo, que significa «gemelo». Este clónico del Mesías se habría alternado con él en las apariciones públicas y tal vez fue quien murió en la cruz.

UNA MUJER ENTRE LOS APÓSTOLES

Leonardo reúne en las tres figuras siguientes, apretujadas entre Simón y Jesús, las claves más significativas del hermetismo cristiano. Se trata de Judas Iscariote (el *malo* de los evangelios canónicos), Pedro y Juan. Varios exegetas han señalado que la imagen de este último, el «discípulo más amado», muestra los típicos rasgos femeninos de las pinturas de Leonardo. Y a decir verdad, eso es lo que parece. Su tez es mucho más clara que la del resto de las figuras. Juan era joven y sensible pero no afeminado, al menos según las fuentes conocidas. Y si se tratara de él tampoco se justificaría su puesto privilegiado a la derecha de Jesús, con antelación a Pedro, decano y jefe de los apóstoles.

Si se acepta que Juan no es tal, sino una figura femenina, cabe preguntarse de quién se trata. No había mujeres entre los apóstoles, por lo que la joven sentada con ellos y en la posición más destacada debe de ser alguien muy próximo a Jesús. No puede ser la madre, María, porque la misteriosa comensal parece más joven que el propio Mesías. ¿Quién puede ser entonces? La respuesta es obvia para los iniciados en la cristología esotérica: María Magdale-

na, la pecadora arrepentida que fue amante y posible esposa de Jesús, y que quizás llevaba ya en su vientre la simiente del linaje sagrado de la Sangre Real.

EL ANUNCIO DE UN CRIMEN

En el mismo grupo Leonardo ofrece la clave más trágica y herética incluida en *La última cena*, con elementos que están a la vista del público. Pedro se inclina hacia María Magdalena con gesto amenazante, mientras su mano izquierda hace un gesto de degüello sobre la garganta de la joven. En la mano derecha lleva un cuchillo, que oculta tras la espalda de Judas. En cualquier pintura profana un personaje en tal actitud sería visto claramente como un asesino a punto de cometer su crimen. No obstante, ni Ludovico el Moro, que encomendó la obra, ni el receloso Santo Oficio, ni los monjes del monasterio descubrieron el tremendo significado de esa escena. Quizá porque ese hecho brutal y la audacia de describirlo eran totalmente impensables, pero también porque Da Vinci manipuló hábilmente su pintura para hacer invisible lo visible.

El siniestro gesto la mano izquierda de Pedro se ve disimulado por asociación con la misma mano de Santiago el Menor, que se apoya sobre el hombro del apóstol. Ambos índices parecen señalar a Jesús con un gesto inocente, cuando en realidad Pedro indica el punto donde clavará su cuchillo en el cuello de María, y el sosias del Maestro intenta tomarle el brazo para detenerlo. La posición de ese brazo es inusualmente forzada, de modo que la mano que empuña el arma parece flotar en el aire y disponerse a cortar un trozo de la bandeja de carne, como si perteneciera a otro personaje agachado y tapado por Judas. Leonardo completa el truco visual pintando un cuchillo pequeño, cuya hoja puede confundirse con el color del manto que le sirve de fondo.

¿Qué razón podía tener el líder de los apóstoles para asesinar a María Magdalena? Como en tantos otros casos, se trataría de un crimen para obtener poder. El Mesías había anunciado: «uno de vosotros me traicionará», y eso significaba que sería juzgado y condenado a un largo encierro, o incluso a la pena de muerte. Alguien debería ser su sucesor, y el candidato lógico había sido siempre Pedro, el primero de los apóstoles, designado además para fundar la futura Iglesia cristiana. Pero he aquí que Jesús lleva a María Magdalena a la cena, y la sienta a su derecha. De algún modo la señalaba como su heredera, o quizá lo anunció momentos antes, y Pedro fue presa de un ataque de celos y resentimiento. Los evangelios gnósticos, en especial el de Felipe, hablan de una constante animadversión entre Pedro y María, insinuando que se envidiaban sus respectivos ascendientes sobre el maestro. La actitud asesina que Leonardo atribuye al apóstol es sin duda simbólica, tal vez para dejar claro a los iniciados que su versión de *La última cena* es fiel a la heterodoxia gnóstica.

EL GRIAL INVISIBLE

El mensaje más misterioso y trascendente de Da Vinci no está en ningún elemento del cuadro, sino en un espacio vacío. Junto al triángulo con vértices en la cabeza y las manos extendidas de Jesús, hay otro triángulo invertido formado por las mangas del Maestro y de María Magdalena. Prolongando ese triángulo hacia arriba sobre las ventanas del fondo, podría dibujarse el contorno de una copa o cáliz, o al menos eso es lo que ven los iniciados en los misterios cristológicos. Ese cáliz escondido sería el Grial que no aparece sobre la mesa, invisible porque es un símbolo inmaterial. Dibujado y sostenido por los dos esposos, representa asimismo el vientre de María Magdalena, sacralizado por la simiente de Jesús, que iniciará el linaje de la Sangre Real.

Con este mensaje críptico Leonardo declara su adhesión a la cristología más esotérica, confirmada por su autorretrato irreverente y las claves ya mencionadas sobre el gemelo de Jesús, el gesto iniciático del dedo de Tomás o la criminal actitud de Pedro hacia María Magdalena. Todo el cuadro es en verdad una especie de «catecismo» heterodoxo, que no deja dudas sobre la inclinación del autor hacia el conocimiento hermético.

UN HOMBRE DE SU TIEMPO

Se considera a Leonardo da Vinci como el arquetipo del hombre renacentista y, como tal, estudioso y practicante de todas las artes y las ciencias de su época. Fue un genial pintor, escultor, grabador y arquitecto; realizó importantes descubrimientos en la anatomía y el reino natural; previó y ensayó avances en la mecánica, la aviación y la automoción; y construyó máquinas de trabajo y de medición. Su mente intentó abarcar toda la sabiduría en un tiempo en que la alquimia y la astrología formaban parte de ella. Se relacionó también con los intelectuales y filósofos del Renacimiento florentino, recelosos de la doctrina eclesial y muy influidos por el redescubrimiento de Platón, Pitágoras y otros pensadores heterodoxos de Grecia y Bizancio. Cuestionaban las manipulaciones y ocultamientos vaticanos sobre la verdad de los evangelios y la auténtica historia y prédica



Autorretrato pintado en 1516, tres años antes de su muerte.

de Jesús de Nazaret. El mensaje críptico de Da Vinci iba dirigido a esos iniciados coetáneos, pero también a preservar desde las obras de arte los arcanos esotéricos y el secreto de la Sangre Real.

En los controvertidos *Documents Prieuré*, depositados en la Biblioteca de París, se menciona a Leonardo como gran maestro del Priorato de Sión entre 1510 y 1519, después de Botticelli y antes del Condestable de Borbón. Esa lista de los grandes maestros fue «recuperada» y hecha pública en 1981 por un dudoso personaje llamado Pierre Plantard, y la propia existencia del Priorato no tiene la consistencia histórica de la Orden del Temple, el catarismo o la masonería. De todas formas en la Italia de comienzos del siglo XVI abundaban las sectas y sociedades secretas y es probable que Da Vinci, como muchos artistas e intelectuales, perteneciera a alguna de ellas.

Esto puede confirmarse por el enigmático signo que hace Tomás en *La última cena*, con el puño cerrado y el índice alzado en vertical. Ese gesto aparece por primera vez en la obra de Leonardo en *La adoración de los magos* (1481), donde lo hace Juan Bautista asomándose detrás de un árbol —y se repite en la primera versión de *La virgen de las rocas* que se guarda en el Louvre—, en el boceto para *La Virgen y el Niño con santa Ana*, y muy claramente en el *San Juan Bautista*. Llamado por esa razón «el signo de Juan», era tan propio de Da Vinci que cuando sirve de modelo para Platón en *La escuela de Atenas* de Rafael, éste lo pinta con el brazo derecho adelantado alzando la mano que realiza ese gesto.

Juan Bautista fue un reconocido y muy influyente profeta esenio, cuya declaración de que Jesús era el Mesías fue fundamental para el nacimiento del cristianismo. La mayor parte de las variantes heterodoxas y gnósticas lo tienen como principal referente, y no sería extraño que el signo de Juan sirviera a los cofrades de una o más de ellas para reconocerse entre sí. Leonardo lo habría incluido en sus obras como una clave más, dirigida a los iniciados en el esoterismo cristiano.

LA SONRISA DE MONA LISA

Es un lugar común en los manuales y guías de arte el decir que *La Gioconda* de Leonardo tiene una sonrisa sugestiva y misteriosa. Tal tópico es una verdad evidente, pero la extraña fascinación que ejerce ese retrato femenino no reside sólo en la sonrisa. Quizás más célebre aún que *La última cena*, es un pequeño cuadro de 77 x 53 cm que se exhibe en el Museo del Louvre protegido por sofisticadas medidas de seguridad (fue robado en 1911 y recuperado dos años después en Florencia). El espectador que consigue abrirse paso entre la absorta y siempre nutrida concurrencia se siente inmediatamente conmovido por una inexplicable magia que emana del rostro de esa joven mujer renacentista.

La primera impresión es la de que el retrato se transfigura ante nuestros ojos en un ser animado. Su expresión cambia ante cada mirada, sonrío con placidez o con tristeza, y sus ojos siguen dulcemente nuestros movimientos. Sentimos que Da Vinci no ha pintado sólo un retrato de la dama florentina llamada Mona Lisa, sino que sus pinceles oficiaron el milagro de mantenerla viva. No hay en esta obra maestra claves herméticas ni guiños para iniciados, porque su mensaje va más allá del esoterismo. Es un sortilegio que hace del arte un puente hacia el misterio de la vida y la muerte.

Inspirado tal vez por el numen del dios Trimegisto, Leonardo aplicó en *La Gioconda* una extraordinaria sabiduría creadora y unos artificios pictóricos dignos del taumaturgo que en realidad era. El cuadro oculta un ardid sorprendente: sus dos lados no son simétricos. Esa diferencia es más evidente en el paisaje montañoso que ocupa el fondo, donde el horizonte de la izquierda es bastante más bajo que el de la derecha. El efecto es que según de qué lado miremos a la modelo, ésta nos parece más alta o más baja, y si nos desplazamos parece erguir o bajar suavemente la cabeza. La misma asimetría se da en el rostro de Mona Lisa, dotando a sus rasgos y su sonrisa de leves cambios aparentes cuando deslizamos la mirada.



La Gioconda. El retrato se transforma en cada mirada, su sonrisa puede ser plácida o triste, sus ojos siguen nuestros movimientos. La genialidad de Da Vinci dio vida a este retrato e hizo del arte un puente entre el misterio de la vida y la muerte.

La sensación de que el artista insufló vida al retrato se ve completada por el uso del *sfumato*, laboriosa técnica de superposición de leves pinceladas con distintos matices, inventada por él. Con ese recurso Leonardo consiguió difuminar los trazos del pincel en la cara y las manos, haciendo más mórbida y delicada la piel de la modelo.

Desde entonces centenas de retratistas, algunos de ellos muy buenos en lo suyo, han intentado repetir el milagro. Pero cuatro siglos más tarde sólo *La Gioconda* sigue viva, sonriéndonos con cierta picardía tras el grueso cristal que la custodia en el Louvre.

HYERONIMUS BOSCH, EL BOSCO

EL JARDÍN DE LAS DELICIAS (¿1504?),
MUSEO DEL PRADO, MADRID

El genial flamenco pintó en sus obras numerosas claves gnósticas sobre el mundo como creación satánica según el legado misterioso de los últimos cátaros. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto I», entre las páginas 62 y 63.)

UN MUNDO IRREDENTO CREADO POR SATANÁS

El nombre de Hyeronimus Bosch, llamado en España *El Bosco*, remite a un sobrecogedor universo pictórico, extraño y único en el arte de finales del siglo XV e inicios del siguiente. Sus obras suelen mostrar diversas escenas sin congruencia entre sí, con un intencionado desdén por las reglas de la naturaleza y la geografía. La tipología de los personajes —o, mejor dicho, los seres que pueblan sus pinturas— es a la vez variada y reiterativa, en una escala que incluye lo celestial, lo terrenal y lo monstruoso. Diablos, lechuzas, monos, peces antropomorfos y animales fantásticos se entremezclan con doncellas desnudas, obispos, músicos, mendigos, monjas, lisiados, niños, ancianos, y figuras que comparten lo humano con lo zoológico e incluso lo vegetal. Las numerosas escenas o situaciones que componen cada cuadro o tríptico muestran motivos satíricos de erotismo o violencia, junto a alusiones a los pecados capitales, las ignominias y las miserias del mundo terrenal.

Aún el observador más lego en arte puede advertir que los cuadros de *El Bosco* exigen una interpretación, que su *mirabilia* de

tintes oníricos oculta algún intencionado mensaje para iniciados. Una primera exégesis encuentra en su temática surreal y deliberadamente absurda una denuncia burlesca de los abusos de la Iglesia y la aristocracia, la zafiedad de la plebe, los vicios de todos y, en general, de la decadencia de los valores espirituales y éticos. Sin duda, esa intención moralizante se hace evidente en sus pinturas, pero hay un segundo sustrato secreto que alude a conceptos esotéricos más trascendentes. Esas alusiones herméticas están presentes en todas las obras mayores del artista, y comenzaremos por buscarlas en la que puede ser la más célebre y también la más críptica: *El jardín de las delicias*.

UNA REPRESENTACIÓN DE LOS PECADOS CARNALES

Hieronimus Bosch pintó al óleo el tríptico *El jardín de las delicias* apenas iniciado el siglo XVI, probablemente en 1504. El panel del centro es una abigarrada pintura de 220 x 125 cm y los laterales conservan la misma altura, si bien su ancho se reduce a 97 cm. Al igual que en otros trípticos, el panel de la izquierda representa el Cielo y el de la derecha, el Infierno. Pero el cuadro central, que ha dado fama a la obra, despliega una notable cantidad de escenas excéntricas, protagonizadas por personajes desnudos. Y aunque algunas de sus actitudes rozan lo obsceno, no transmiten un placentero erotismo sino una intencionada asexualidad. Como si el artista no deseara ensalzar la belleza del cuerpo ni el goce sensual sino, por el contrario, desnudar la miseria física y espiritual de los pecados carnales.

El cuadro presenta tres sectores horizontales bien diferenciados, divididos por dos franjas de setos o matas vegetales que lo recorren de un extremo al otro. En el tercio inferior las figuras desnudas están más próximas al observador y se dedican a juegos eróticos diversos, incluyendo la zoofilia, el *cunnilingus* o la sevicia,



Una bella representación de lo feo. El cuadro es un gran fresco de un mundo que, siendo fantástico, es no obstante terreno: nuestro mundo real, en tanto creación diabólica. (Detalle del panel central.)

entre enormes fresas y grosellas, peces muertos y objetos estrambóticos de oscuro simbolismo. Destaca la inclusión de una pareja de negros, ella en el extremo izquierdo y él a la derecha, ambos con una gran guinda en la cabeza. Dos de los personajes asoman de una suerte de huevos, para besar uno a un hombre y el otro a un ave con aspecto de cuervo. Más arriba, cerca ya del límite superior de ese tercio, se ve la orilla de un lago sobre el que surgen varios pájaros enormes. Sigue una serie de escenas de carácter onírico, en las que nuevos personajes desnudos continúan los actos impúdicos, asomando de frutos gigantes o cubiertos por esferas y cúpulas transparentes. La parte central es un prado de hierba con un estanque en el medio, donde se bañan varias jóvenes, desde luego sin ropas. A su alrededor gira una cabalgata de jinetes desnudos que montan toda suerte de cuadrúpedos, incluyendo algunos caballos. A cada lado, nuevas escenas de ardua

interpretación, en las que grupos de nudistas interactúan con seres u objetos fantásticos. Finalmente, en el tercio superior aparecen cinco grandes moles, que podrían ser fortalezas o castillos imaginados por un arquitecto enloquecido. De la base de las dos construcciones centrales brotan dos arroyos, que van a desembocar en un río. En éste flota lo que parece una esfera metálica y sostiene una oscura columna adornada por frutos exóticos. Las otras moles están constituidas con materiales que semejan partes vegetales o trozos de crustáceos, y en todas ellas se adivinan personas diminutas y desnudas.



Sobre el río flota una extraña esfera metálica adornada con frutos exóticos.

Los estudiosos han encontrado más de cincuenta temas principales en *El jardín de las delicias*, aparte de los subtemas y figuras aisladas que salpican toda la superficie del cuadro. En cada escena de esa exuberante imaginería, El Bosco logra un efecto sorprendente, que cobra todo su sentido en su relación con el resto. El cuadro es entonces un gran fresco de un mundo que, siendo fantástico, es no obstante terreno: nuestro mundo real, en tanto creación diabólica. Esa idea de que el creador no ha sido Dios sino Satanás, había sido la base de la cosmogonía de ciertas corrientes gnósticas y particularmente del catarismo medieval.

¿EL ÚLTIMO CÁTARO?

El presunto catarismo de El Bosco ha sido reivindicado recientemente por la investigadora británica Linda Harris, quien dedicó quince años al estudio de su obra. Los cátaros, cuyo principal centro era el Mediodía francés, habían sido proscritos en 1207 y eliminados poco después mediante una cruel cruzada de exterminio. No obstante, su culto permaneció de forma subterránea en otras regiones, como en la Lombardía, el Véneto y los Balcanes. Y aunque trescientos años es mucho tiempo, Harris sostiene que El Bosco era una suerte de cátaro oculto a comienzos del siglo XVI. Otros autores han coincidido en el dudoso catolicismo del maestro flamenco, en realidad un gnóstico y acérrimo anticlerical relacionado con la panteísta Fraternidad del Libre Espíritu, una secta hereje que celebraba y disfrutaba los placeres «del mundo y la carne» condenados por la Iglesia. Pero esa herejía hedonista parece opuesta a la visión que Hyeronimus Bosch muestra en su obra, y especialmente en *El jardín de las delicias*, una cáustica crítica a la sensualidad desenfrenada y bestial.

En esta contradicción se apoya la autora británica para afirmar que los cuadros de El Bosco son alegorías del mundo que lo rodea.

Un mundo pervertido e irredento que sólo puede ser una invención satánica. ¿Y quienes sostenían que el mundo terrenal era creación del Demonio? Los cátaros, desde luego. Señala Harris que el pintor había hecho un viaje a Venecia y Bosnia para contactar con el catarismo secreto y que su relación con la muy católica Confraternidad de Nuestra Señora y la muy pagana Fraternidad del Libre Espíritu eran engaños opuestos para mejor ocultar su verdadero credo dualista.

El jardín de las delicias es la prueba principal para sostener la adhesión de El Bosco a una suerte de supervivencia secreta del catarismo (aún hoy existen grupos «neocátaros» en activo). Esa interpretación comienza por los laterales del tríptico: en el panel de la izquierda se presenta un Paraíso sospechoso, donde el Jesús que sostiene la mano de Eva puede ser tanto el Salvador que la redime de su pecado como el Demonio disfrazado que la impulsa a cometerlo. En la fuente se esconde una lechuza, ave asociada a lo satánico tanto en la brujería medieval como en el arte flamenco, confirmando en forma críptica la teogonía gnóstica y cátara que considera la encarnación de Jesús como un trampantojo del Diablo. Tampoco el Infierno representado en el panel de la derecha es el infierno cristiano. Se trata en realidad de la tierra después de la desaparición del catarismo, convertida en un averno terrible de seres irredentos, condenados por las presuntas «delicias» que les ofrecía su diabólico creador.

El abundante despliegue escénico del panel central vendría a ilustrar, con la inagotable imaginación de El Bosco para concebir imágenes fantásticas, el mensaje que ya contienen los laterales: el mundo terrenal es una creación satánica, ideada por un maléfico creador. Éste además fingió encarnarse en un falso redentor, para ocultarnos el auténtico camino de la salvación por medio de la absoluta pureza individual, sólo accesible a los iniciados del gnosticismo cátaro.

UN MORALISTA ESOTÉRICO

La hipótesis del catarismo de Hyeronimus Bosch es sin duda interesante, pero en el ámbito de la iconografía académica subsisten reticencias a aceptarla como probada. Lo cierto es que el gran maestro holandés, perteneciese o no a ese culto presuntamente desaparecido, elaboró un proyecto de simbolismo esotérico para fustigar este mundo demoníaco y resaltar los valores espirituales y morales. Su arte intentaba imprimir en claves ocultas una actitud de pureza y misticismo en vías de extinción, para legarlas a la posteridad que supiera leerlas. Esa posición coincidía con la de muchos de sus paisanos ilustrados, en una época de auge del hermetismo y la inquina a la Iglesia Católica, que fueron caldo de cultivo de la inminente Reforma luterana. La presencia de una serie de claves y mensajes gnósticos es evidente en su obra, no sólo en *El jardín de las delicias* sino, asimismo, en otros cuadros importantes.

El carro de heno, pintada unos años antes, parece una ilustración del refrán flamenco que dice: «El mundo es un carro de heno y cada cual coge lo que puede». Es también un tríptico, cuyo panel central presenta un inmenso carro sobrecargado de heno y tirado por los seres monstruosos habituales en *El Bosco*. Sobre el montón de hierba seca se desarrolla una escena aparentemente idílica, en la que un albo tañedor de laúd sigue la partitura que sostiene en sus manos una mujer de actitud serena. Un tercer personaje asoma entre ellos para guiar con el dedo la lectura, y el trío está flanqueado por un ángel en éxtasis y un demonio que toca la cornamusa, símbolo fálico en la imaginería medieval. Detrás se ve un gran arbusto, entre cuyo follaje asoma una pareja abrazándose y, más atrás, un hombre que los espía. Así la plácida calma del trío y su melodiosa música es alterada por el sonido de la cornamusa satánica, ocultando a la pareja pecadora y al mirón que los observa. Del arbusto asoma una rama solitaria en la que se posa la infaltable lechuza.



Un carro abocado a la condenación. El autor representa el mundo terrenal como un antro de pecadores rapaces y egoístas, sin ninguna preocupación espiritual.

Detrás del cargamento de heno sigue un cortejo encabezado por el papa, el emperador y el rey con un variado cortejo, como si los poderosos siguieran el ineluctable destino del carro, arrastrado por los demonios hacia el infierno. Por debajo y entre las ruedas del carro grupos de hombres, mujeres y frailes luchan entre sí para arrancar manojos de heno con escaleras, horquillas, ganchos o las manos desnudas, incluyendo un hombre que degüella a otro sobre el suelo árido y seco. En la parte inferior del cuadro se desarrollan varias escenas, comenzando por un buhonero que lleva dos niños probablemente secuestrados, una crítica estampa con tres damas y sus respectivos niños (o tal vez el mismo visto tres veces), uno que tira de la falda, otro acunado en el rebozo, y un

tercero mientras le lavan el trasero. Sigue un sacamuelas con sus artilugios hurgando la boca de una mujer. En el extremo derecho unas monjas cargan una bolsa con heno robado, dirigidas por un monje obeso con un vaso de vino, mientras otra religiosa roba la bolsa a un extraño gaitero vestido de verde.

En *El carro de heno*, El Bosco representa una vez más al mundo terrenal como un antro de pecadores rapaces y egoístas, sin ninguna preocupación espiritual. En esta obra el artista remarca esa visión colocando en lo alto, sobre una nube, a un pequeño Cristo que parece bendecir el conjunto. Su cuerpo desnudo y sospechosamente andrógino va cubierto sólo por el taparrabos de la crucifixión y el manto rojo de redentor, bajo el ambiguo rostro imberbe y la dudosa aureola apenas perceptible sobre su cabeza. El Bosco pinta así un Jesús pequeñajo y distante, de gesto inseguro, cara infantil y sexo indefinible. Quizás el mejor Golem que pudo fabricar el Diablo para hacerlo pasar por un Dios Redentor encarnado.

HANS BALDUNG

LAS TRES EDADES DE LA VIDA Y LA MUERTE (CA. 1510),
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA

Este cuadro de Baldung, considerado arquetípico del género tenebrista, expresa un sobrecogedor encuentro entre lo macabro y lo sensual, en el que se presentan claves simbólicas y esotéricas de intencionada ambigüedad. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto I», entre las páginas 62 y 63.)

UN ENIGMA MACABRO Y AMBIGUO

Como otras obras del extraño artista alemán, *Las tres edades de la vida y la muerte* emana un morbo a la vez tétrico y erótico. Su título actual es una convención y se basa en la frecuente representación en la época de las edades del ser humano. Pero el pintor no dijo que ése fuera su tema, ni tampoco se ocupó de negarlo. El museo vienés que lo guarda lo llamaba en 1938 *Alegoría de lo efímero*; veinte años después se cambió por *Las tres edades de la mujer y la muerte*; y en algunas muestras itinerantes ha sido presentado como *Alegoría de la vanidad terrenal* o, con menor imaginación, *La belleza y la muerte*. El desconcierto de los comisarios y expertos da cuenta de la ambigüedad temática del artista, que legó a la posteridad una obra maestra junto a un controvertido enigma.

La escena del cuadro muestra cuatro figuras que llenan casi por completo su formato vertical, presentadas en el claro de un bosque más bien tenebroso. El personaje que ocupa más de la mitad derecha de la tela es seguramente una simbolización de la muerte, tal como

solían representarla los maestros del Renacimiento alemán. Pero en este caso no es el habitual esqueleto animado, sino una especie de zombi repulsivo, cuya carne se desprende a jirones. La otra figura que resalta es la de una hermosa joven totalmente desnuda (salvo el imprescindible y oportuno velo que le cruza las ingles), que se mira absorta en un espejo de mano, indiferente a lo que ocurre a sus espaldas. Detrás de ella entra literalmente en escena una anciana algo varonil de expresión tensa y agitada. A los pies de ambas mujeres, en la parte inferior del sector izquierdo, se ve a un niño arrodillado cubierto casi totalmente por el extremo del ya mencionado velo.

En el brazo izquierdo de las tres figuras que están de pie y en la pierna del mismo lado del niño, se aprecia una posición extrañamente forzada y unos fallos de proporción que no deben atribuirse a la torpeza del artista. Como demuestra en el resto del cuadro, y especialmente en el cuerpo de la joven, Baldung dominaba magistralmente el dibujo de la anatomía humana. Su tendencia a distorsionar las formas era deliberada, como una especie de sello personal para distinguirse de sus coetáneos de la misma escuela.

El fondo boscoso asoma por donde puede entre los apretujados personajes, por delante de un cielo grisáceo. El follaje no es verde sino de un marrón terroso, que se aclara un poco detrás de la doncella. Esa vegetación desaparece al llegar a la zona de la muerte, para dar lugar a un árbol truncado, invadido por hierbas amarillentas y hongos parásitos que se aferran a la corteza desgajada. El sotobosque que pisan las figuras muestra bajo el niño un fruto en sazón y unos brotes de hierba incipientes, que alcanzan su plenitud entre las piernas de la doncella y se desmayan ajados debajo de la muerte.

ALGO MÁS QUE FIGURAS SIMBÓLICAS

La factura de la obra es excelente, pero no puede decirse que su contemplación sea agradable. Sin duda, se incluye en la corrien-

te tenebrista del Renacimiento alemán, dedicada a mostrar la belleza femenina contrapuesta a imágenes dantescas que denunciaban su vanidad y lo efímero de su fulgor. Era frecuente que para expresarlo se pintara a una hermosa joven, que podía ser la diosa Venus, junto a una figura macabra que simbolizaba a la muerte, por lo común un esqueleto descarnado. Una primera interpretación de *Las tres edades de la vida y la muerte* podría incluirla en esa temática del arte de su época. Pero Baldung poseía una imaginación demasiado febril y tortuosa para limitarse a pintar una versión más de lo que ya se había hecho.

Varias posibles claves del simbolismo de la obra se hallan en la parte izquierda de la tela, tal vez preferida por el autor por ser la «siniestra». En su ángulo superior se ve que el brazo de la muerte se alza para sostener un reloj de arena sobre la cabeza de la joven, detrás de la cual asoma la mano de la anciana para detener ese gesto. Se advierte asimismo que ésta, aunque arrugada y sin dientes, expresa una preocupada decisión que le otorga cierta nobleza. Tampoco resulta absolutamente claro que se trate de una anciana y no de un viejo. Su pecho izquierdo, que se observa entre el espejo y el pelo de la joven, podría pertenecer al torso de un hombre, mutilado por el rectángulo negro que deforma también el perfil de la cadera y el muslo. El ambiguo personaje entra al cuadro por el borde izquierdo y, lamentablemente, el corte de ese lado impide ver su zona genital.



No se puede determinar con exactitud el sexo del niño a los pies de la joven. Aunque las sombras del velo hacen pensar más bien en un varón.

Ese revelador ángulo superior de la tela muestra también que el espejo en el que la joven contempla su hermosura tiene el cristal convexo. En una época en que ya se trabajaban los cristales planos, sólo la brujería mantenía la tradición medieval de utilizar para ciertos hechizos un espejo convexo. Y sin duda el gran iniciado Hans Baldung lo sabía. Otra ambigüedad de género que plantea el cuadro es la figura infantil que aparece en el rincón inferior izquierdo. Cabe suponer que representa a la doncella cuando era niña, pero algunos expertos de vista aguzada han creído distinguir detrás del velo que la cubre unos genitales masculinos. Si la niña fuera entonces niño, como sugiere además el caballito de madera a sus pies, toda la teoría de «las tres edades» se derrumbaría y los exegetas de Baldung estarían otra vez como al principio.

AMBIGÜEDAD DE LOS SEXOS

Una interpretación un tanto extraña propone que las edades de la vida estarían unidas por el velo que cubre casi por completo al niño (¿alusión al útero?), se enrolla a la joven cubriéndole el pubis y es sostenida por la figura de la derecha, un híbrido entre la vejez y la muerte. La cinta translúcida continúa hasta salir del cuadro flotando hacia abajo —tratándose de Baldung, probablemente hacia el Infierno—. Salvo los evidentes atributos de la doncella, el sexo de los otros dos personajes no está muy claro, aunque se podría aceptar que sea el femenino. También es plausible que la vejez esgrima el reloj de arena para recordarle a la juventud el paso del tiempo y que ella ni se entere, fascinada por el orgullo fatuo de su belleza.

Lo que no encaja en esta explicación de la simbología de la obra, es la presencia y la actitud del cuarto personaje: un ser maduro que llega corriendo a detener el paso del tiempo y el avance de la vejez. Una variante sugiere que en realidad no son tres edades sino cuatro, dado que en la imaginería de la época esa divi-

La joven se retira hacia atrás su hermoso pelo con la mano izquierda, mientras que con la derecha sostiene el espejo típico de las alegorías de la vanidad.



sión no estaba clara, y en que otra obra del mismo autor se titula *Las siete etapas de la vida de la mujer*. Quizá lo que en realidad quiso pintar Baldung fue, como rezaba un nombre anterior del cuadro, una *Alegoría de lo efímero*. El niño que llega a este mundo envuelto ya en el velo de la muerte; la vanidosa belleza que no acepta el paso del tiempo y le vuelve la espalda; y la muerte que la sujeta con su velo para llevársela cuando le llegue la hora.

Una vez más la cuarta figura que intenta detener ese proceso tiene en esa versión una identidad poco clara. Hay quien la ve como la vejez, que se resiste a morir, y quien entiende que se trata de una bruja o brujo que se opone a la muerte con un pase mágico. O sea, sería una emanación de la sabiduría ancestral, el conocimiento hermético capaz de alterar las leyes de la naturaleza.

LA CIFRA DEL UNIVERSO

Algunos estudiosos de la faceta esotérica de Hans Baldung sostienen que, al margen de lo que son y hacen los personajes de *Las tres edades...*, su número y disposición remite a otro mensaje oculto.

En su admiración por la Grecia clásica los pensadores y artistas del Renacimiento revalorizaron, entre otras cosas, la numerología pitagórica. El gran maestro de Samos afirmaba que sólo por medio de las matemáticas se podía alcanzar el verdadero conocimiento, y que cada número era una cifra que llevaba en sí una clave para des-cifrar el mundo. Aunque nunca llegara a alcanzarse la sabiduría absoluta o «cifra del universo», ciertas combinaciones de números producían una misteriosa fuerza que iluminaba la mente y desvelaba aspectos del conocimiento oculto.

Baldung dispone las figuras del cuadro en tres y una, ya se trate de la doncella, diferenciada por su belleza y palidez, o la muerte, por estar en posición destacada y enfrentada a las demás. En los textos tradicionales de numerología el uno representa la unidad original, el impulso inicial de la Creación. El tres es el primer número complejo de la serie ordinal, signo de las divinidades trinitarias egipcias e hindúes y de la trinidad cristiana. Simboliza la fuerza creadora, la destructora, y a la vez el equilibrio entre ambas. El total de los personajes suma cuatro, cifra que significa la parte real y material del universo y representa el cuadrado mágico que los alquimistas buscaban integrar con el círculo. Si esta lectura puede parecer hoy un tanto insólita, era obvia para cualquier persona ilustrada del 1500, por lo general bien versada en numerología.

UN ARTISTA EXTRAVAGANTE Y ENIGMÁTICO

La abundante y variada obra de Hans Baldung se expone en prestigiosos museos de todo el mundo y ha sido estudiada de manera exhaustiva por importantes expertos y críticos. Otra cosa es que éstos se muestren de acuerdo en la interpretación de sus cuadros, dibujos y grabados. Nacido en 1484 en la pequeña ciudad de Gmünd, en la actual Alemania, fue aprendiz en el taller de Dure-

ro junto con Lucas Cranach, lo que ha motivado que a menudo las obras de ambos se hayan confundido o fueran atribuidas a su maestro. Pero Baldung pronto se distinguió por cultivar con un afán particular los temas macabros y por dotar de un aura sobrenatural a sus pinturas religiosas. Se considera que su obra maestra es el retablo de *La coronación de la Virgen*, realizado en 1516 para la catedral de Friburgo, del que emana una misteriosa luminosidad verdaderamente celestial.

El amplio interés artístico de Baldung no se detenía en los temas piadosos, abarcando asimismo lo mitológico y lo alegórico, lo misterioso y lo esotérico; así como retratos por encargo y diseños de vidrieras y tapices. Pese a su inclinación por lo macabro, solía combinarlo con un vital y refinado erotismo, un contraste entre sensualidad y putrefacción que daba un turbio atractivo a obras como *La muerte y la mujer*, *Las tres gracias*, o la que aquí nos ocupa.

Con esos mimbres el pintor alemán supo tejer una obra excepcional, tanto por su nivel artístico como por su excéntrica técnica y por el halo de misterio que la impregna.

ALBERTO DURERO

MELANCOLÍA I (1514),

GABINETTO DEI DISEGNI E DELLE STAMPE, FLORENCIA

Alberto Durero refleja en este grabado las inquietudes esotéricas de su tiempo, con un conjunto de claves y símbolos heredados del ocultismo mágico de la Edad Media. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto I», entre las páginas 62 y 63.)

EL LEGADO DE LA MAGIA MEDIEVAL

La melancolía era uno de los cuatro humores que en la Antigüedad clásica marcaban el carácter de los individuos. El sanguíneo o apasionado, en el que prevalece la sangre roja; el flemático o im-pasible, que tiene demasiada mucosidad o *phlegma*; el colérico o iracundo, que posee gran cantidad de bilis amarilla (*cholé*); y finalmente el melancólico, que contiene mucha bilis negra o *melaina cholé*. Describir el carácter que corresponde a este cuarto humor no es muy sencillo.

Víctor Hugo definió la melancolía como «la dicha de estar triste», y lo cierto es que este sentimiento o estado de ánimo se caracteriza por su inestable ambigüedad. No obstante, goza desde antiguo de un halo de distinción, tanto en la filosofía como en la poesía y el arte. Los alemanes del siglo XVIII lo llamaban «enfermedad de Werther», los franceses del XIX *mal du siècle*, y los ingleses de principios del XX solían caer en el *spleen*.

Marsilio Ficino, el pensador renacentista que indagó en las fuentes esotéricas, dijo que la melancolía es como el eje del mundo y

«empuja el alma a buscar el centro de las cosas singulares». O sea, aquello que es único, maravilloso y está oculto. Tal vez esa búsqueda impulsó a Durero cuando entre 1513 y 1514 realizó una serie de tres bellísimos grabados de ardua interpretación: *El caballero, la muerte y el diablo*; *La celda de san Jerónimo*; y *Melancolía I*. Este último es el más rico en elementos simbólicos y enigmáticos.

UN DESORDEN ORDENADO

La primera impresión que produce este magistral grabado es de un abigarrado desorden. Su superficie está cargada de una gran cantidad instrumentos y herramientas que ocupan todo espacio disponible, asoman a medias aquí y allá, e incluso desbordan los límites de la escena. Tal profusión hace difícil distinguir a un querubín y un perro que acompañan a la figura alegórica central: un corpulento ángel sentado, aparentemente femenino, que ocupa buena parte del sector derecho. Sobre su cabeza aparecen unos elementos más ordenados y en el fondo de la izquierda se ve un arco iris, formado por los rayos de un sol diminuto sobre un mar en calma.

La mejor forma de analizar tantos elementos es ir tomándolos uno a uno, según su peso específico en el conjunto. El más notorio es el ángel melancólico, vestido con un rico y pesado ropaje veneciano, que sostiene un compás cuyas puntas están cubiertas por un pliegue de la falda. Se supone que se apoyan en un dibujo geométrico o un plano, también oculto sobre el regazo. Este instrumento puede aludir al componente intelectual y creativo de la melancolía, pero también a su tendencia a la inacción, ya que el ángel no lo está utilizando y ni siquiera lo mira. El otro brazo sostiene la cabeza, con la mano apoyada en la sien y el codo sobre la rodilla, en el clásico gesto de reflexión o abatimiento (otra vez la ambigüedad de la melancolía, que podría definirse como una tris-

teza que piensa). Sin embargo, los ojos no reflejan pena, sino una mirada intensa y aguda dirigida a algún punto fuera del espacio del grabado. La figura ciñe una corona de laurel, símbolo de triunfo y prestigio, y lleva a la espalda sus alas angélicas, que no parecen capaces de hacer volar tan recia complexión y tan recargada vestimenta. A sus pies se aprecia una bolsa de dinero bastante llena, alusión al buen hacer mercantil y la codicia que se adjudicaba al humor bilioso.

A la izquierda de la melancolía se ve al rollizo angelito, completamente vestido, sentado sobre el canto de una rueda de molino y muy concentrado en lo que escribe en una tablilla que sostiene con la mano. De acuerdo con los estudiosos de la obra de Durero, simboliza la vena filosófica que también se atribuye a los melancólicos. El tercer personaje animado es un perro de cabeza algo caprina, echado en posición forzada en el sector izquierdo de la imagen. Este animal es el único elemento que se repite en los tres grabados de la serie, y su significado suele asociarse a la fidelidad y la alerta ante el peligro. Delante del perro hay una esfera y más arriba un poliedro, símbolos de la geometría mágica pitagórica. La escalera que se ve al fondo, aparte de ser un signo masónico, representa el ascenso hacia una dimensión superior, cualidad trascendente que también ansiaban los melancólicos.

En el suelo se diseminan una serie de útiles artesanales aparentemente abandonados por el ángel de la melancolía, al que Durero pinta en un momento pensativo de su ambivalencia entre acción y reflexión. Casi inadvertido detrás del gran poliedro, se ve un pequeño caldero al fuego, evidente homenaje del autor a la alquimia.

EL TIEMPO Y LA CÁBALA

El decorado de la escena es una especie de terraza o mirador, cerrado en parte por un muro. Sobre éste cuelgan algunos objetos



El pequeño ángel representa la faceta filosófica que acompaña al carácter melancólico.

significativos, que simbolizan los principales asuntos relacionados con la melancolía. Este humor no se llevaba muy bien con el paso del tiempo, que abrumaba a los espíritus sensibles del Renacimiento. Por eso el ángel de Durero tiene al tiempo encerrado en un costoso reloj de arena de buen tamaño, y lo controla con una campanilla conventual de marcar las horas.

Para la numerología de Pitágoras y los cabalistas medievales, los números y sus combinaciones encerraban todos los misterios y arcanos del universo.

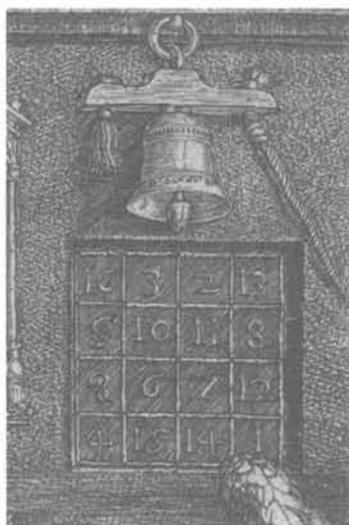
Un recurso para desvelarlos era componer una *tabula Iovis* («tabla de Júpiter») o tablero mágico, dividido en casillas iguales, cada una con una cifra. La suma de los números debía ser siempre la misma, tanto si se hacía en sentido horizontal como en vertical o en diagonal. Esta indagación esotérica revivió en la segunda mitad del siglo XV, y uno de esos tableros cuelga en el grabado debajo de la campana de las horas. En este caso las casillas son 16, cuatro por lado, y el resultado mágico es 34. Durero dibuja en las cuadrículas centrales de la banda inferior los números 15 y 14, que unidos hacen 1514, el año que transcurría en ese momento. Pero ésa fue también la fecha de la muerte de su madre, a la que el artista estaba muy ligado. Quizás ese funesto suceso lo llevó a plasmar con el buril su propia melancolía, la confusión dolorosa que produce la impiedad del tiempo.

UN ATARDECER SERENO

Por último está el panorama del fondo, que muestra una aldea (por cierto, enmarcada en un cuadrado por la escalera) en una costa montañosa sobre un mar absolutamente tranquilo. Los rayos del sol crepuscular forman un nítido arco iris, que tal vez aluda al momento que pasaba Durero. Su madre acababa de morir y ese arco luminoso sobre un paisaje sereno puede significar el dulce descanso de la muerte después de la tormenta de la vida. Otra interpretación, que no excluye la anterior, propone que ese fondo plácido y a la vez fulgurante representa la dualidad anímica del humor melancólico.

La curva del arco iris encierra el rótulo del grabado y el propio sol. Pese a que éste es bastante diminuto su luz se expande con notable fuerza, como si irradiara de una explosión cósmica o anunciara una aparición celestial. Es decir, una fuerza poderosa y extraterrena que viene a oponerse al inmovilismo que reina en el frente del grabado. El propio título de la obra parece confirmar esa simbolización, ya que nunca hubo una *Melancolía II*, ni se sabe que Durero tuviera en mente una segunda versión. Ese «uno» no sería entonces una cifra, sino la palabra latina *i*, segunda persona del singular en imperativo del verbo *eo*, cuyo significado es «vete». No se trataría entonces sólo de un grabado alegórico de la melancolía, sino también de un conjuro mágico para alejarla del espíritu del artista.

Las letras del rótulo se inscriben en las alas desplegadas de una especie de murciélago monstruoso, cuyos ojos y boca expresan un su-



Detalle que muestra la tabla de Júpiter, un claro símbolo numerológico y cabalístico.

frimiento casi sobrenatural. El artista no ha dibujado las patas traseras y sí una extraña cola serpeante que lo convierte en un endriago, un ser de pesadilla que parece brotado del imaginario mágico medieval. Una clave más para descubrir que *Melancolia I* es ante todo testimonio de la persistencia de la hechicería bajo las luces incrédulas del Renacimiento.

TIZIANO

AMOR SACRO Y AMOR PROFANO (1515-1516),
GALERÍA BORGHESE, ROMA

El gran maestro veneciano pinta en esta obra de juventud una versión diferente y hermética de las dos formas opuestas del amor, usando símbolos paganos y cromatismos alquímicos. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto I», entre las páginas 62 y 63.)

LA BELLEZA DESNUDA COMO CAMINO DE PERFECCIÓN

Esta hermosa y colorista obra pintada por Tiziano Vecellio a los veinticinco años es uno de los cuadros más representativos del simbolismo neoplatónico, cultivado por los círculos que frecuentaba el joven pintor. Ese ideario de tintes esotéricos y mitológicos sostenía el famoso apotegma hermético de que «así como es abajo es arriba», y por lo tanto la contemplación de la belleza de la Creación permitía percibir la perfección divina del universo. El arte de sus adeptos debía ser terrenal, porque su mística no estaba en la estilización idealizada de figuras y escenas celestes, sino en la representación fiel de los aspectos más bellos de la naturaleza.

En su simbolización de las dos vertientes del amor, Tiziano consigue sugerir un mensaje heterodoxo y pagano, pese a tratarse de una obra por encargo y de un tema enraizado en la doctrina cristiana. Formalmente se aparta del delicado lirismo de sus antecesores, como su maestro Giovanni Bellini o su amigo y rival Giorgione. Las figuras femeninas emanan una vital sensualidad, que recupera los cánones de la Antigüedad clásica, y el conjunto muestra una mayor

exuberancia en las formas, colores y texturas. Tiziano expresa ya, en esta obra maestra de juventud, la ampulosidad de recursos que será su sello personal entre los grandes artistas del Renacimiento.

AMORES AL AIRE LIBRE

La escena de *Amor sacro y amor profano* sitúa en su centro un gran sarcófago de piedra al aire libre, adornado con bajorrelieves, que ha sido reconvertido en una fuente. En él se apoyan dos figuras femeninas de rozagante belleza clásica, una ricamente vestida y la otra prácticamente desnuda. Entre ellas, un angelical Cupido introduce una mano en el agua de la alberca. La joven de la izquierda, que nos contempla sentada sobre el borde del sarcófago, lleva un amplio traje blanco grisáceo de generoso escote, sobre el que se desliza un mechón de pelo rubio. La figura de la derecha, que mira a la otra apoyada en el extremo opuesto de la fuente, está cubierta sólo por un tenue velo que oculta el pubis. De su hombro izquierdo cuelga un gran manto

rojo oscuro, que el viento (¿o ella misma?) aparta para exhibir la mórbida hermosura de su desnudez.

El fondo es un paisaje lejano pero detallado, que parece inspirado en los valles del norte del Véneto que fueron cuna del artista. A la izquierda, en un alto montañoso, se ven los tejados de una aldea, recogida en torno a un torreón o fortaleza. El panorama se interrumpe en el centro por una gran mata de vegetación oscura y prosigue a la derecha con una escena de caza sobre un prado, en el que se ve también



El fondo del cuadro es un paisaje inspirado en los valles del Véneto, lugar de nacimiento del artista.

un rebaño y sus pastores. Detrás asoma un lago, y más allá otro poblado del que destaca la aguda torre de la iglesia sobre un cielo de atardecer nuboso. Ese respaldo crepuscular resalta la luminosa carnalidad de las figuras centrales, que Tiziano obtiene con la proximidad o el contraste de unos pocos colores básicos, sabiamente tratados en una amplia gama de tonos y matices.

EL DESNUDO SAGRADO

Tiziano no puso título a su enigmática obra, o éste fue olvidado, ya que el de *Amor sacro y amor profano* responde a un consenso posterior. La Galería Borghese, poseedora del cuadro desde el siglo XVII, lo hizo oficial de manera definitiva bajo ese nombre en 1833. Hasta ese momento se la conoció como *Belleza sin ornamento y belleza ornamentada* (simplemente descriptivo), *Tres amores* (sintético y despreocupado) o el más simbolista *Mujer divina y profana*. El nombre que hoy lleva el cuadro y el reconocimiento de la joven desnuda como la diosa Venus cuentan con la aprobación de los críticos y estudiosos más autorizados, quienes se apoyan no sólo en la personalidad y la obra total de Tiziano, sino también en su pertenencia al círculo neoplatónico y al hecho de que fuera un encargo para la boda del aristócrata veneciano Niccolò Aurelio.

Aceptado el significado del cuadro, las dos figuras femeninas deben representar a uno y otro amor. La primera sorpresa que nos brindan los exegetas que han estudiado esta dicotomía es que el amor divino lo representa Venus, que va desnuda, y la vestida el amor profano. O sea, lo contrario de lo que podría hacernos entender la moral católica. Pero Tiziano compartía el pensamiento renacentista de la Academia liderada por Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, que retornó al simbolismo pagano de la Grecia clásica. En su mitología la desnudez significaba la pureza, la inocencia, y sobre todo la verdad sin fingimientos (como en el término *verdad*

desnuda). Por otra parte Tiziano sugiere que la joven debió de llegar a la fuente cubierta por el gran manto rojo y permitió o provocó que el aire la desnudara para mostrar su divinidad en todo su esplendor. La otra figura, en cambio, lleva un peinado elegante, joyas y un suntuoso vestido de escote insinuante. Muestra así las artimañas del amor profano y terrenal, remarcadas por contraste con la absoluta transparencia del amor divino.

CROMATISMOS HERMÉTICOS

Tiziano perfeccionó y estableció el tratamiento del cromatismo en la pintura, no sólo en el Renacimiento sino también en los siglos siguientes. Esa maestría colorística coincidía con su interés por el significado hermético de los colores y sus valores según la alquimia o la astrología. *Amor sacro y amor profano* es una de las primeras obras en las que aplica ese conocimiento, empleando una gama cromática reducida, cuyo simbolismo se expresa por la presencia o la omisión. Un ejemplo es el rojo púrpura del manto del amor sacro, que era el más excelso de los tres colores herméticos (que completan el negro y el blanco), así como simbolizaba el cumplimiento de la Gran Obra alquímica. Ese rojo, también color de la realeza y de la sangre, desviste a la divinidad pero permanece a su lado, ondulando sobre retales de cielo azul, que es otro de los colores puros.

El uso del simbolismo ocultista del color se expresa también por omisión. Frente a la gran masa purpúrea que apoya la figura del amor sacro, no hay rastros de esa intensidad en la representación del amor profano. El artista iniciado lo pintó usando una gran variedad de colores, mas todos ellos de un matiz atenuado, difuso. Los tonos empleados son varios, porque varias son también las formas del amor profano: maternal, filial, carnal, fraternal, etc. Y su matiz es apagado porque son amores terrenales, imperfectos frente a la pureza del amor sacro.

LA LLAMA Y LA ROSA

Hay aún más detalles que ofrecen claves sobre el simbolismo del cuadro. El brazo de la joven desnuda se eleva sosteniendo una lámpara de aceite, cuya llama representa el amor espiritual y eterno, o sea divino. La joven vestida, en cambio, señala con el dedo una rosa marchita, simbolizando lo efímero del amor profano. Ese mismo brazo se curva sobre un cofre, probablemente un joyero, al tiempo que el torso se inclina como para protegerlo. Una alusión al egoísmo a dos de los amores terrenales, frente a la actitud abierta y generosa del amor divino.

El artista señala además esa dualidad en los detalles del fondo del cuadro. Detrás del amor profano el paisaje es abrupto y culmina en una torre de guerra; mientras el amor sacro tiene como respaldo un paisaje más sereno, del que se eleva el campanario de una iglesia.

El juego del horizonte partido en dos niveles distintos, hace que la figura desnuda parezca más alta y central, como corresponde a su simbolismo.

En suma, y más allá de su magnífica e innovadora técnica, *Amor sacro* y *amor profano* cumple el fin último que el esoterismo renacentista exigía de las grandes obras de arte:



La llama de la lámpara de aceite simboliza el amor espiritual y eterno.



El dedo señalando la rosa simboliza lo efímero del amor profano.

EL MUSEO SECRETO

guardar un misterio, un mensaje trascendente, y desvelarlo a través de colores y formas, de personajes, paisajes y detalles, cuya interpretación llevaba a un conocimiento hermético sagrado. Y Tiziano manejaba con sorprendente maestría las llaves de esa tauturgia.

HANS HOLBEIN, EL JOVEN

RETRATO DE LOS DOS EMBAJADORES (1533),

NATIONAL GALLERY, LONDRES

Un doble retrato cargado de claves simbólicas que el autor distribuye por el cuadro, al tiempo que un mensaje oculto pero muy visible recuerda la presencia inevitable de la muerte. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto I», entre las páginas 62 y 63.)

LA MUERTE SE BURLA DE LA VANIDAD HUMANA

Al pintar a dos jóvenes y ascendentes personalidades de la época, Holbein incluyó en *Los dos embajadores* algunas claves alusivas a sus modelos. Estos detalles escondidos eran frecuentes en las pinturas del siglo XVI y halagaban a los mecenas que las encargaban y se divertían descubriéndolos. Pero en esta obra el autor va bastante más allá de esos trucos inocentes para dotarla de un simbolismo que alude al conocimiento de su tiempo, tanto en su vertiente exotérica (lo visible y expuesto) como en la esotérica (lo invisible y hermético).

El cuadro se pintó con ocasión de la visita a Londres en abril de 1533 del religioso francés George de Selve, obispo electo de Lavau, enviado plenipotenciario de Francisco I, y el encuentro con su paisano y amigo Jean de Dinteville, embajador de Francia ante la corte inglesa. El momento era delicado, ya que Enrique VIII acababa de casarse con Ana Bolena sin que el Papa anulara su matrimonio anterior. El monarca inglés negociaba la intervención de Francia ante el pontífice Clemente VII, y mientras tanto dio por bueno el divorcio consagrado por el arzobispo de Canterbury. Ése fue el

motivo del viaje de De Selve y, aparte del mutuo afecto, la razón de su reunión con el embajador De Dinteville. Es probable que estos personajes secundarios de la historia estuvieran hoy olvidados de no haber posado para esta célebre obra de arte.

DESCUBRIMIENTOS Y CISMAS

La historia suele llamar al siglo XVI «la era de los descubrimientos» por los notables avances de las ciencias y de los viajes oceánicos que hallaron nuevas rutas y tierras hasta entonces desconocidas, lo cual asentó de una vez por todas la idea de la esfericidad del planeta. Pero ese progreso en los conocimientos terrenos se correspondió con un tiempo de crisis y confrontación en la esfera espiritual.

En 1492 Colón había ensanchado el mundo al encontrar el Nuevo Mundo, Elcano había confirmado que era redondo en 1521, y Copérnico lo desplazaría del centro del sistema solar en 1540. Todo el conocimiento avanzaba con una rapidez no vista antes, y las verdades establecidas se tambaleaban y derrumbaban de un día para otro. La Iglesia también estaba conmocionada, y los abusos avariciosos del Vaticano resquebrajaban su prestigio y su doctrina. Martín Lutero, con el apoyo de los príncipes alemanes, había lanzado una Reforma que se expandía por el norte de Europa, y Juan Calvino profundizaba esa rebelión cismática desde Ginebra. Como colchazo al deterioro de la autoridad de la Santa Sede, Enrique VIII preparaba su propia separación de Roma, que concretaría en 1534 con la creación de la Iglesia anglicana.

LAS CLAVES PERSONALES

Hans Holbein, el Joven, estaba sin duda al tanto de estos intríngulis y los refleja simbólicamente en su cuadro. A fin de cuentas, sus «dos embajadores» son políticos que se encuentran para decidir cómo

El cráneo deformado sólo se reconoce contemplando el cuadro desde el borde derecho o izquierdo y sólo se puede ver con claridad a través de una lente que modifique las proporciones.



deben intervenir en una crisis religiosa, y en su austera expresión y la mirada neutra e impenetrable que dirigen al eventual espectador, el artista alude a la diplomática reserva que los obliga.

El reloj de sol que hay junto a la mano izquierda de De Dinteville marca el 11 de abril de 1533, fecha del importante encuentro. El futuro obispo apoya el brazo derecho sobre un libro, en cuyo canto puede leerse en latín *Aetatis suae 25*, o sea «su edad es 25», una lisonja del artista a la juventud del prelado. La edad del embajador, veintinueve años, se aprecia en el labrado de su daga. También tiene significado alusivo la esfera armilar situada junto a De Dinteville, que presumía de sus conocimientos astronómicos y geográficos.

LOS OBJETOS SIMBÓLICOS

Holbein presenta a los dos personajes separados, lo que no era habitual en los retratos dobles de la época. Eso le permite centrar el

cuadro en una sencilla estantería de dos niveles, que contiene una serie de objetos relacionados con la ciencia y la cultura renacentista. En la tabla superior cubierta por una carpeta oriental, y junto a la mencionada esfera armilar, vemos varios instrumentos destinados a mediciones y cálculos matemáticos que simbolizan la adhesión de los retratados y de su época a la cosmogonía pitagórica.

El estante inferior, más despejado, muestra un contenido diverso. El objeto que destaca es un gran laúd de madera clara, sobre el que incide directamente la luz, quizá para compensar la piel blanca del abrigo del embajador en el extremo opuesto. Al fondo del estante se observa un pequeño mapamundi de mano y, al frente, un libro entreabierto del que asoma una escuadra, otro libro de himnos religiosos, desplegado de par en par delante del laúd, y unos tubos para guardar planos o mapas.

Los expertos suelen coincidir en una lectura simbólica de esos objetos. El estante superior diría más o menos lo siguiente: «El universo es una creación matemática (esfera armilar), que sólo puede conocerse y explicarse por la numerología (instrumentos de medición)». En el estante de abajo se expresan las ciencias y artes renacentistas, regidas por ese absoluto matemático: la geografía, la poesía, la geometría, la música, la teología y la cartografía.

Hay aún dos detalles interesantes: el laúd, tradicional símbolo de armonía, muestra rota una de sus cuerdas, lo que vendría a simbolizar la ruptura que ha sufrido la Iglesia. Más adelante, el libro abierto dejar leer en parte unos himnos traducidos del latín al alemán por el propio Lutero: «Ven, Espíritu Santo» y «Los Diez Mandamientos», temas ambos aceptados por católicos y protestantes. Es posible que con esos mensajes en clave Holbein quisiera honrar a los dos embajadores y a su rey, Francisco I de Francia, que ambicionaba unificar nuevamente ambos cultos cristianos.

LA MUERTE ESCONDIDA AL ACECHO

Más inexplicable es el gran objeto en forma de huso que parece flotar en primer plano, en obvia incongruencia con el resto de la pintura.

Resulta claro que no se trata de un objeto «real», en el sentido de que no puede formar parte de la estancia en la que posan los embajadores. Proviene por tanto de otra dimensión, de otro plano de la creatividad del artista, que no pudo ponerlo allí por capricho sino con alguna significación críptica. Es evidente que esa extraña cosa tan destacada en el tercio inferior del cuadro alteraba los cánones de la pintura de retratos, y molestaría a quien quisiera contemplar la obra como tal. Sin duda, Holbein necesitó contar con la anuencia de sus ilustres modelos, que debieron aceptar la presencia de ese objeto y compartir su significado oculto.

Esa «cosa» enigmática, que influyó decisivamente en la celebridad de esta obra, es en realidad una anamorfosis, técnica inventada por Leonardo da Vinci y explicada en uno de sus cuadernos de apuntes. Holbein debió de tener acceso a esa descripción y decidió utilizarla en este cuadro para ocultar así una clave esotérica.

Se trata en realidad de una aplicación extrema de las leyes de la perspectiva, aprovechando el engaño óptico que produce la relación entre la mirada, su angulación, y la distancia del objeto observado. Si el espectador mira el cuadro de frente, como es costumbre, verá en él un elemento informe y absurdo. Pero si se desplaza unos



Recreación de la imagen deformada.

dos metros hacia la derecha y al tiempo se aproxima a la pared de la que cuelga el cuadro, el artilugio se desplegará transfigurándose en una calavera.

En tanto la calavera es el símbolo universal de la muerte, puede descifrarse el mensaje oculto que quiso transmitir Holbein: todo el orgullo por los descubrimientos y los avances científicos, la vanidad por las obras de arte, el afán por los cargos, la arrogancia de las vestiduras y el combate por los principios doctrinales, resultan asuntos absurdos y banales ante el ineluctable fin que nos espera.

REMBRANDT (HARMENSZOOM VAN RIJN)

EL FESTÍN DE BALTASAR (CA. 1635),
NATIONAL GALLERY, LONDRES

Esta magnífica pintura de Rembrandt describe de manera magistral la historia bíblica de la aparición ante el rey de Babilonia de un extraño mensa-
je que sólo el profeta hebreo Daniel fue capaz de interpretar. (Véase el plie-
go de fotografías «El museo secreto I», entre las páginas 62 y 63.)

UNA ENIGMÁTICA PROFECÍA QUE NADIE PODÍA DESCIFRAR

El festín de Baltasar pertenece a la primera etapa de Rembrandt, en la que dedicaba algunas de sus obras a representar temas bíblicos. La expansión del protestantismo en las Provincias Unidas había pue-
sto de moda el Antiguo Testamento, sobre todo en los pasajes refe-
ridos al castigo de la vanidad y la lujuria, pecados temidos por la
próspera burguesía flamenca. De allí que abundaran los encargos
de obras de arte por parte de ricos personajes cristianos y judíos, so-
bre episodios extraídos del libro sagrado que compartían.

EL MENSAJE AGORERO

La escena que pintó Rembrandt está tomada del capítulo quinto del
Libro de Daniel, que debió de ser obra de varios autores, dada la
dudosa existencia real de un patriarca con ese nombre. La historia
transcurre durante el cautiverio de los judíos en Babilonia. Cuen-
ta que el rey Baltasar, hijo y sucesor del célebre Nabucodonosor,

ofreció un pantagruélico banquete al que asistieron miles de nobles con sus esposas o concubinas. Como parte de la lujosa vajilla, Baltasar había hecho llevar las copas y fuentes ofertorias robadas por su padre al profanar el templo de Jerusalén. En determinado momento surgió en una de las paredes del recinto una luz milagrosa, al tiempo que una mano sin brazo escribía un mensaje en signos hebreos. El monarca hizo llamar a los adivinos y magos caldeos, pero ninguno de ellos pudo descifrar esa escritura.

Dice el texto bíblico que entonces «turbóse sobremanera el rey Baltasar, mudó de color y se consternaron sus príncipes». Agrega que la reina entró al salón atraída por los gritos, y aconsejó a su esposo que llamara al judío Daniel, que poseía «la facultad de interpretar los sueños, de explicar los enigmas, de resolver las dudas». El desconcertado Baltasar hizo traer al profeta cautivo, quien tradujo el texto, anunciando grandes desgracias a Baltasar y a su reino. El monarca murió esa misma noche y Caldea fue conquistada por el rey persa Darío.

UNA INSTANTÁNEA BÍBLICA

En este cuadro, al igual que en *La ceguera de Sansón* o *El sacrificio de Abraham*, Rembrandt utiliza recursos imaginativos para resaltar el dramatismo de la escena. El mensaje y la misteriosa mano que lo escribe aparecen a espaldas de Baltasar, de forma que éste debe volver la cabeza pero su cuerpo aún permanece de frente. Esta postura da a la escena el carácter de una instantánea, congela el asombro del monarca en su perfil iluminado por la misteriosa luz, sin dejar de presentar frontalmente el lujo ostentoso de sus vestiduras y, en primer plano, la vajilla sagrada de Salomón. Las dos figuras de la izquierda miran boquiabiertas la reacción del monarca, pero no al mensaje luminoso que quizá sólo él puede ver. El gesto de su mano izquierda obliga a la corpulenta dama que se ve

a la derecha a volcar el vino de un cáliz profanado, inclinándose en un extremado escorzo cenital. Rembrandt pintó minuciosamente las joyas que esta mujer lleva en el pelo, así como las perlas de las tres figuras del extremo opuesto. Lo mismo ocurre con la corona, el ostentoso manto bordado y enjoyado, los broches, o la lujosa bandolera de gemas engarzadas que lleva el monarca. Sin duda, el artista dio prioridad a esos signos de riqueza, que motivan el enfado divino que anuncia el mensaje.

Recientes pruebas con técnicas avanzadas han demostrado que el cuadro original fue manipulado más tarde. Alguna mano anónima recortó ligeramente la tela por sus cuatro lados, lo que resaltó más a los personajes centrales. Otra mano, o la misma, oscureció todo el sector superior izquierdo, tapando varias figuras que se apiñaban al fondo de la escena. Es probable que algunas de ellas fueran músicos, como sugiere la flautista que se adivina detrás de las plumas del sombrero de la dama sentada de perfil. Esa gran mancha oscura destaca por contraste la cabeza de la única de las tres mujeres que muestra la cara, cuyos rasgos se parecen a los retratos que hizo luego Rembrandt de su prometida Saskia van Uylenburgh, con la que se casaría al año siguiente.

La anónima chapuza, al suprimir lo que se supone era un buen número de asistentes, dio protagonismo a personajes que quizá formaban parte de un grupo indistinto, con el efecto de convertir un festín multitudinario en lo que parece apenas



El artista quiso dar prioridad a los objetos ostentosos, como las joyas que lucían las figuras del cuadro, para resaltar los signos de vanidad y lujuria.

una cena privada. En el aspecto formal el cuadro quedó sesgado hacia la derecha, por el peso del mensaje luminoso, el rostro de Baltasar y la rolliza masa carnal de los pechos y hombros de la dama que vuelca su vino.

LA ESCRITURA CIFRADA

Los artistas que hasta entonces habían pintado esa escena bíblica escribían el misterioso mensaje en latín, lengua comprensible para sus coetáneos ilustrados. Rembrandt decidió romper esa tradición escribiéndolo en caracteres hebreos. No obstante, ese intento de verosimilitud histórica tropezaba con el versículo del Libro de Daniel (5:8): «Entraron todos los sabios del rey, pero ninguno pudo descifrar la escritura ni dar al rey su interpretación». Resultaba sin duda extraño que los sabios de Babilonia no conocieran el hebreo, dado el estrecho contacto entre los dos pueblos en la época del cautiverio.

Para resolver esta contradicción Rembrandt recurrió a Menasseh ben Israel, un erudito cabalista judío, que además era su amigo y vecino. Éste sugirió que el texto debió de estar codificado para dificultar su lectura por los sabios y magos de la corte babilónica. A propuesta de Menasseh se escribió en el cuadro un mensaje cifrado. Es sabido que los textos hebreos se leen de derecha a izquierda en dirección horizontal. Las letras que aparecen en *El festín de Baltasar* están ordenadas en sentido vertical, y deben leerse columna por columna, comenzando igualmente por la derecha.

Decodificado de acuerdo a esta fórmula, el texto revela su enigmático mensaje: *mené, mené, teqel, ufarsin*, que son las palabras que Daniel lee a Baltasar, tras una larga perorata sobre la gloria de su padre, el gran rey Nabucodonosor, y la forma en que su soberbia lo llevó a ser destronado y escarnecido. Reprocha entonces al

monarca que sabiendo eso no hubiera humillado su corazón, y le lanza una célebre acusación contra la idolatría: «has alabado a dioses de plata y oro, de bronce y de hierro, de madera y de piedra, que ni ven ni entienden, y no has dado gloria al Dios que tiene en sus manos tu vida y es el dueño de todos los caminos».

Formulada esta advertencia, el hebreo desterrado explicó al rey el contenido del mensaje. El significado literal de las palabras que lo forman aludía a la explotación de minerales y a cantidades de peso y medida. Pero Daniel, que por algo era profeta, las interpretó del siguiente modo (5:26):

Mene, mene: Dios ha contado dos veces tu reino y le ha puesto fin.
Tekel: te ha pesado en Su balanza y no has dado el peso suficiente.
Ufarsin: tu reino será dividido, y entregado a los medos y los persas.

Como se ha dicho ya, el trágico augurio se cumplió en forma inexorable. No obstante, Daniel, al que Baltasar antes de morir había designado como uno de los visires del reino en agradecimiento a sus servicios, siguió ocupando un cargo relevante en los reinados de Darío y de su hijo Ciro el Grande.

Desde esa posición se dedicó a predicar a favor del Dios de Abraham, a interpretar sueños y a soñar extrañas profecías.



Un mensaje en signos hebreos auguraba las desgracias del monarca Baltasar y su reino.

LA GLORIA Y EL INFORTUNIO

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, que pasó a la historia del arte sólo con su nombre de pila, es reconocido como el gran maestro de la «edad de oro» de la pintura flamenca en el siglo XVII. *El festín de Baltasar*, que pintó a los treinta años, forma parte de sus pinturas llamadas «barrocas», a menudo minusvaloradas por los críticos. Sin embargo, hace un tiempo esta etapa del artista ha sido revalorizada por su colorido, fuerza y movimiento, virtudes que se atenúan en su obra de madurez, más serena y contemplativa.

A lo largo de su vida Rembrandt se pintó a sí mismo en numerosos autorretratos, ya fueran cuadros al óleo, grabados, o apresurados bosquejos. Esa obsesión por plasmar el propio rostro no respondía sólo a la vanidad, que no le faltaba, sino también al interés por estudiar las huellas del tiempo y de la experiencia en los rasgos humanos que mejor conocía. Algunos críticos han señalado que esos estudios le servían como bocetos para los personajes de sus obras, varios de los cuales se distinguen por su parecido con el autor, o para ensayar y analizar la expresión de distintos sentimientos. Otra utilidad de los autorretratos pudo ser perfeccionar la técnica del claroscuro.

Si bien tuvo la suerte de disfrutar en vida de su gloria artística y de obtener, perder y recuperar una considerable fortuna, la existencia privada y familiar de Rembrandt estuvo marcada por el infortunio. Su adorada Saskia le dio cuatro hijos entre 1635 y 1641, de los cuales sólo sobrevivió uno, Titus, y ella misma murió al año siguiente. En 1649 el artista contrató como ama de llaves a una bella joven llamada Hendrijke Stoffel, que se convirtió en su pareja de hecho y sirvió de modelo en varias de sus obras.

La felicidad de este segundo amor y el orgullo proporcionado por su celebridad como artista y maestro, llevaron a Rembrandt a dilapidar la fortuna que ganaba con su arte. En 1656 se declaró en bancarota, y para pagar sus deudas le fueron embargadas las va-

liosas obras propias y ajenas que poseía. Se abocó a trabajar febrilmente para recuperar su patrimonio, pero la muerte de Hendrijke en 1663 y de su hijo Titus cinco años después acabaron con sus últimas fuerzas. Murió en Ámsterdam, el 4 de octubre de 1669. En los años siguientes su obra fue prácticamente olvidada, hasta que varias décadas más tarde su grandeza se fue imponiendo en la consideración de los críticos, el afán de los coleccionistas y los fondos de los grandes museos del mundo. *El festín de Baltasar* llegó a Inglaterra en el siglo XVIII después de que fuese adquirido por el conde de Derby, y permaneció en la mansión familiar hasta 1964, cuando fue comprado por la National Gallery, donde puede contemplarse en la actualidad.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

SATURNO DEVORANDO A UN HIJO (1821),

MUSEO DEL PRADO, MADRID

El gran artista español refleja en su obra claves y símbolos que buscan expresar la dimensión oscura de la existencia, la angustia y el terror del paso del tiempo y de la muerte ineluctable. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto I», entre las páginas 62 y 63.)

EL GENIO PARA EXPRESAR EL ULTRAMUNDO

La obra de Goya abunda en pinturas y grabados dedicados a rituales satánicos y bacanales, con presencia de brujas, demonios, ídolos, seres fantásticos y monstruosas figuras oníricas. *Saturno devorando a un hijo* es quizás la síntesis y culminación de esa obsesión ultraterrena, en la que al artista le basta un solo personaje, un único rostro despavorido, para transmitir el cruel misterio de la vida y la muerte. No se trata de ilustrar una escena de la mitología clásica, sino de tomarla como excusa para plasmar en un cuadro la desolación y el terror existencial.

UN DIOS ATORMENTADO

La elección de Saturno por parte de un artista no muy afecto a representar seres mitológicos es de por sí sugestiva. Saturno es la versión romana de Cronos, el dios griego del tiempo, vástago incestuoso de Gaia, la Tierra, y su hijo Urano, quienes lo engendraron en el Caos preolímpico y atemporal. Saturno castró y asesinó a su padre

para ocupar su lugar, y el oráculo lo sentenció a ser destronado a su vez por sus hijos. Por ello Cronos-Saturno los devoró uno tras otro a medida que nacieron, y así asumió la conciencia y el dominio del paso del tiempo. Sin embargo, su esposa Rea consiguió salvar a uno de los niños, colocando en su lugar una piedra que el dios engulló sin advertir el engaño. Ese hijo salvado fue Zeus, quien tras derrocar a Cronos organizó las jerarquías y el orden en el Olimpo, y en el mundo terrenal que es su reflejo. El culto a Cronos tuvo gran importancia en Atenas y Olimpia, donde era representado como un anciano empuñando una guadaña de segar la mies, porque el ciclo agrícola simbolizaba la rueda de la vida. Los romanos mantuvieron ese culto y esa imagen, dándole el nombre de Saturno, que es también «El viejo de los días» en varias creencias paganas y esotéricas.

Goya retrata a Saturno en el momento crucial de su leyenda: al devorar a uno de sus hijos. Y lo hace sin estilización alguna, con una suerte de realismo exasperado que otorga a la escena un im-



Goya retrata con un realismo angustioso el momento en que Saturno engulle a uno de sus hijos.

impacto estremecedor. El filicidio ocupa la parte central y superior del cuadro, enmarcado por el gigantesco cuerpo del dios, desdibujado y confundido con la oscura tiniebla del fondo. Saturno no muestra el rostro duro e implacable de un dios terrible sino, por el contrario, una abismal angustia ante su inhumana e inevitable acción. Sus ojos desorbitados piden clemencia a la nada y su boca parece obligada a tragar por las fuertes manos que aferran el cuerpo san-

grante del hijo. Éste, de espaldas y ya descabezado, no es un niño recién nacido sino un ser humano adulto, con torso de hombre y nalgas femeninas, mientras los dedos del dios, crispados sobre la cintura, parecen querer separar esas dos mitades. Todos somos ese hijo de Saturno, parece que quiere decirnos Goya; todos seremos devorados por el tiempo, mientras aceptemos permanecer en el caos.

LA FIESTA DEL CAOS

Saturno devorando a un hijo no es una obra aislada ya que, como era frecuente en Goya, forma parte de una serie más o menos coherente. Se trata del conjunto llamado las «pinturas negras», catorce frescos sombríos que el artista pintó en el salón de la Quinta del Sordo, que adquirió en 1819. El maestro contaba ya setenta y tres años y aquella finca junto al Manzanares significaba un refugio donde podría dar libertad a su imaginación creadora para plasmar los fantasmas que lo perseguían.

Algunos autores ligan el fresco de *Saturno* con el de *La romería de San Isidro*, en la que el título de la celebración madrileña oculta una escena alusiva a las saturnales romanas. Esa «pintura negra» no tiene nada de festivo y sí mucho de tétrico y dantesco. Representa en disposición piramidal un grupo de rostros desencajados, algunos de los cuales cantan a coro siguiendo al guitarrista que ocupa el primer plano. Detrás se ven figuras embozadas, ya sea por albornoces grisáceos o por negras solapas alzadas y sombreros encasquetados.

En la antigua Roma las fiestas saturnales, que abarcaban del 17 al 23 de diciembre, festejaban a Saturno en tanto deidad del caos anterior al orden. Durante esos siete días se abolían las dignidades y las diferencias sociales, se levantaban las prohibiciones y todo estaba permitido. Las autoridades solían replegarse a sus villas campestres y el pueblo elegía un «rey» carnavalesco que solía ser un

mendigo o un sirviente de baja condición. Todos los órdenes se subvertían para que reinara la parodia y la confusión. Las damas se comportaban como ramerías, y éstas eran honradas como matronas; los patricios eran obligados a mostrar el trasero, los ladrones impartían justicia y los magistrados eran perseguidos y azotados con varas. Ese fárrago, divertido para sus participantes, expresaba la nostalgia secreta por el pasado ancestral y salvaje, la verdadera cara de un mundo que, como creían los cátaros, había sido creado por Satanás.

EL ÍDOLO DE LAS BRUJAS

Otra figura infernal que se repite en la obra de Goya es el macho cabrío, el sátiro de las mitologías y el ídolo Bahomet adorado por las sociedades secretas medievales, entre ellas, según la Inquisición, los templarios. En la simbología se lo asocia al diablo y a la representación del padre despiadado, con un atributo secundario de portador o mensajero del mal.

Este personaje aparece en la segunda de las *Escenas de brujas*, pintadas en 1798 para la Alameda de Osuna. La bestia se encuentra sentada en el centro del cuadro, con la gran cornamenta ornada por una corona vegetal. Se la ve casi de frente y de cuerpo entero, excepto la entrepierna, tapada por la cabeza de la bruja que está de espaldas en primer plano. El resto de las hechiceras se distribuye en círculo en torno al bicho endiosado. La que parece más joven ofrece al ídolo un bebé gordezuelo; otra, más vieja, sostiene a otro muy escuálido; y un tercero yace en el suelo, agonizante o muerto. Al fondo puede verse una pértiga de la que cuelgan cadáveres infantiles. Puede pensarse que la serie representa las etapas en el exterminio de un niño, parafraseando la antropofagia de Saturno para mantener su reino del mal.

El macho cabrío vuelve a aparecer en otra de las pinturas negras, la titulada *Aquelarre*. Aquí es sólo una gran silueta oscura



Escenas de brujas,
1798. En el centro,
el macho cabrío, figura
infernial que se repite en
algunas obras de Goya.

con su perfil inconfundible, que se adivina cubierta por un manto o un capote. Junto a él se ve una figura mutilada de cintura para abajo, que muestra un rostro deforme y lleva una especie de hábito monacal blanco. El resto del cuadro está compuesto por numerosas brujas que miran al ídolo satánico con caras contorsionadas por muecas de asombro, recelo o miedo.

LAS CAPRICHOSAS PESADILLAS

Francisco de Goya dibujó *Los caprichos* entre 1796 y 1798, poco después de la grave enfermedad que lo había dejado sordo. La primera parte consiste en estampas jocosas o tétricas que fustigan áci-

damente diversas lacras de la época, en un estilo muy personal que llegó a identificarse como «goyesco». A partir del grabado 43 y hasta el 80 y último, el artista cambia de registro. Sirviéndose de lo que el mismo llamó «lo monstruoso verosímil», dibujó escenas de pesadilla protagonizadas por brujas, duendes, vampiros, frailes, demonios, lechuzas y seres fantásticos, entre los que no faltaba el macho cabrío.

La presencia de ese animal como símbolo maléfico se registra en tres de esos grabados. En el número 56, que lleva por título *Subir y bajar*, un gigante con patas de cabra (la versión antropomórfica del macho cabrío), zarandea en el aire a unos pobres mortales. En el 58, *Trágala perro*, el tema central es una figura que esgrime amenazante una enorme jeringa. Como es habitual en Goya, al fondo sobrevuelan la escena unos seres desdibujados, entre los que destaca la cabeza de un macho cabrío con una banda oscura enroscada en los cuernos, que recuerda al ídolo infernal Bahomet. Finalmente, en el grabado *Ensayos*, que lleva el número 60, un animal con cabeza de chivo y cuerpo más bien equino preside la escena en que una joven parece torturar a un hombre, ambos desnudos. En primer plano, dos gatos y una calavera aportan un simbolismo misterioso a la estampa.

Los caprichos no fueron bien recibidos por la Inquisición, que juzgó con recelo la irreverencia de sus burlas y la herejía que trasantaban sus demonios y brujas. Alertado de que el Santo Oficio podía ordenar la destrucción de los grabados, Goya los entregó como obsequio a su protector, el rey Carlos IV.

UN CRÍPTICO MENSAJE

Hay quienes sostienen que Goya profesó en la masonería, lo que no sería nada sorprendente en un espíritu liberal e ilustrado de finales del siglo XVIII. No existen pruebas de su pertenencia a esa



Según una leyenda,
Goya fue enterrado sin
cabeza.

prestigiosa sociedad secreta, pero sí de su misticismo anticlerical y de sus inquietudes esotéricas, de su inclinación hacia lo misterioso, lo clandestino y lo macabro, que junto a su rebeldía social conforman el substrato de lo más personal en su obra. Resulta difícil no advertir que hay en ella un mensaje críptico, un cúmulo de señales y claves herméticas, que le infunden el hálito de una dimensión ultrahumana.

El gran artista nacido en Fuendetodos murió en su exilio de Burdeos en 1828, a los ochenta y dos años de edad. Según una de sus leyendas, fue enterrado sin cabeza.

GIORGIO DE CHIRICO

HÉCTOR Y ANDRÓMACA (1917),
GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA, ROMA

Este cuadro es quizá la obra más sugerente en la búsqueda obsesiva y solitaria de su autor por plasmar una pintura que alcanzara una dimensión metafísica, totalmente ajena a la realidad visible. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto I», entre las páginas 62 y 63.)

UN EMBLEMA DEL ARTE METAFÍSICO

Esta obra de título mitológico es una de las más arquetípicas del período en que Chirico fundó, bautizó y protagonizó su personal «arte metafísico», cuya profunda y hermética simbología es aún tema de discusión entre los expertos. En *Héctor y Andrómaca* ambos personajes aparecen de pie, despojados de cualquier referencia a la *Ilíada* de Homero. Al igual que en otras obras del artista, sus figuras son una suerte de muñecos o maniqués anónimos, cubiertos con ropajes absurdos y enmarcados por dos bloques rojizos que sugieren extraños edificios, en un escenario onírico que ignora las reglas de la perspectiva. Las cabezas han sido reemplazadas (o cubiertas) por unos cascos ovoides, con dos puntos vacíos como ojos, de los que bajan unas finas líneas curvas que sugieren un llanto abstracto.

De los hombros a la cintura ambos personajes muestran un conglomerado de triángulos y objetos poliédricos indeterminados, mientras que las piernas llevan ceñidas calzas de tipo medieval. Por detrás asoma una especie de bastidor de tablas delgadas, que parece sostener erguidos a los muñecos. Una luz potente y dura corta verticalmente la cabeza de Héctor, dibuja una oscura mancha escalona-

da que surge del ángulo inferior derecho, y alarga las sombras de los maniqués. Una franja amarilla debajo del fondo verde fosco sugiere un melancólico ocaso, tan irreal como el resto de la escena. Para remarcar el enigma metafísico de la obra, De Chirico no alude a ningún lugar del espacio o momento del tiempo. Todo es inmóvil, distante, ilusorio, y no apela a otro sentimiento que su propio misterio.

LA INSPIRACIÓN HERMÉTICA

Este cuadro ha tenido diversas interpretaciones, partiendo de la declarada intención de su autor de «desnudar al arte de lo que tiene de común y de aceptado por la generalidad, y suprimir totalmente al hombre como guía y como medio para expresar los símbolos». Desde ese enfoque, las figuras de *Héctor y Andrómaca* no son humanas ni tampoco mitológicas, sino significantes del desamparo y el dolor de la existencia; los edificios representan la indiferencia eterna de la materia y las sombras que avanzan en el atardecer son una clara metáfora de la muerte.

Se ha señalado que los colores dominantes, verde y rojo, son los utilizados en ceremonias masónicas, que el rojo era también el color mágico de los alquimistas, o que la sombra que avanza por el suelo sugiere una pirámide escalonada de los rituales paganos babilónicos. Pero De Chirico había nacido en Grecia, donde vivió hasta los dieciséis años, y es más probable que su metafísica se inspirara en el enigmático Hermes Trimegisto y los textos del *Corpus Hermeticum*. En un autorretrato de madurez, la estatua de Hermes aparece detrás del artista, como si fuera una figura protectora o inspiradora.

PINTAR EL MISTERIO

Giorgio de Chirico inició sus experiencias de pintura metafísica en 1911, con sólo veintitrés años de edad. A partir de modelos sugerentes

tes como las plazas vacías de Turín y Ferrara, pintó escenarios donde volúmenes y espacios adquieren una cualidad extracorpórea y las figuras humanas aparecen distantes, informes y sin rostro. En 1915, mientras se recupera en un hospital militar de Ferrara, conoció al pintor futurista Carlo Carrá, que se interesó por sus indagaciones.

Dos años más tarde se unió con su hermano menor, Andrea de Chirico, pintor, músico y literato tan talentoso y excéntrico como él, quien utilizó el seudónimo de Alberto Savinio, a reuniones en las que también participaba Carrá. Establecieron entonces el «arte metafísico», dedicado a expresar la dimensión no racional de la existencia. Giorgio emprendió la práctica de este ideario mediante la construcción de espacios mágicos y fantásticos, en los que se sitúan objetos inexistentes y personajes irreales. En el mismo año 1917 pintó dos obras maestras de esa pintura deliberadamente misteriosa: *Héctor y Andrómaca* y *El gran metafísico*. Esta última presenta un alto artilugio vertical compuesto por diversas piezas metálicas de tonos rojos, coronado por una típica cabeza «chiriquiana» (oval y sin cara). La imponente absurda e inquietante de ese personaje mecánico contrasta con la perfección serena de los edificios clásicos que se dibujan al fondo.

Para valorar en toda su dimensión el insólito talento de De Chirico, se debe recordar que en aquel mismo año Apollinaire inventaba el término *surrealismo*, un movimiento principalmente literario que llegó a la pintura bastante más tarde. Por lo tanto, De Chirico no puede considerarse influido por los surrealistas, sino más bien como un solitario y excepcional precursor. Ése fue el papel que asumió al llegar a París en 1924, cuando los poetas André Breton y Louis Aragon comenzaban a publicar *La revolución surrealista*, como órgano de un movimiento que pretendía conmocionar los cimientos de la creación artística. De Chirico fue recibido por ellos con entusiasmo y participó en varios números de la revista y en la primera exposición en la Galería Pierre en 1925.

Sin embargo, poco después el artista metafísico se encontró incómodo en el cerrado grupo de los surrealistas, en especial por su insistencia en lo onírico y su rebeldía «revolucionaria», que De Chirico consideraba frívola y superficial. En 1926 Breton lo acusó de «sustituir la inspiración de los sueños por la respiración artificial de la pintura», lo cual indignó al pintor, quien definió a los surrealistas como «personas necias y hostiles».

A partir de ese momento se separó del grupo, aunque su obra ejerció una fuerte influencia en René Magritte, Max Ernst, Salvador Dalí y otros grandes artistas inscritos en la corriente del surrealismo.

UN TEMA OBSESIVO

Giorgio de Chirico dispuso aún de más de cincuenta años de activa creatividad, en los que desarrolló una obra siempre original y propia, con absoluto desinterés por las modas y corrientes artísticas que jalonaron su longeva existencia. Tras su separación de los surrealistas abandonó los aspectos formales de su período metafísico, pero su obra siguió emanando un enigmático misterio, expresado con frecuencia en un tratamiento muy personal de los cánones del clasicismo. En cierta forma, su arte siguió siendo hermético, en nostálgico homenaje a los recuerdos y lecturas de su adolescencia en Atenas.

De Chirico volvió a representar varias veces a la pareja homérica de *Héctor y Andrómaca*, tanto en bocetos y apuntes como en obras acabadas. Entre éstas destacan la escultura de bronce de 1926, en la que los rostros siguen estando ocultos bajo una máscara; o el cuadro del mismo título pintado en 1974. En éste los dos personajes muestran una anatomía humana en un paisaje clásico, pero el autor sigue escamoteando sus rasgos faciales. Héctor aparece una vez más cubierto por su neutro casco oval, en este caso

Chirico
descontextualiza
geográficamente
a sus figuras y
se niega a mostrar
su rostro,



emplumado para darle cierto aire helénico. Andrómaca, desnuda y con una larga cabellera rubia, se abraza a él dando la espalda al espectador, que una vez más se queda sin conocer su rostro.

Algunos críticos han atribuido a esta reiteración del tema homérico un simbolismo pacifista, en tanto retrata el momento en que el héroe y su amada se despiden llorando cuando él parte hacia la guerra de Troya. Sin desatender del todo esa interpretación, la obsesión de De Chirico por *Hermes y Andrómaca* parece reflejar un mensaje más trascendente y a la vez más oscuro. Su escena no ocurre en Troya ni en la Gran Guerra que azotaba a Europa en el momento de pintarla, sino en un espacio sin geografía y un tiempo detenido en otra dimensión. Expresa un enigma metafísico que, al igual que sus figuras simbólicas, se niega a revelar su rostro.

SALVADOR DALÍ

LA ESTACIÓN DE PERPIGNAN (1965),
LUDWIG MUSEUM, COLONIA, ALEMANIA

Salvador Dalí recoge elementos crípticos de una pintura de Millet y las intuiciones oníricas de su método paranoico-crítico para plasmar, según él mismo, una visión del centro del universo. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto I», entre las páginas 62 y 63.)

LA OBRA MÁS MISTERIOSA DEL GENIO DEL SURREALISMO

El propio Dalí ha señalado que *La estación de Perpignan* es la obra más hermética y metafísica dentro de su amplia producción artística. «Siempre es en la estación de Perpignan donde se me ocurren las ideas más geniales», afirma en su autobiografía *Mi vida secreta*. «Allí vi la cuarta dimensión —agrega—, por la superposición de lentes parabólicas, como en el ojo de una mosca.» El artista consideraba que ese ámbito ferroviario era un lugar mágico, una especie de centro del mundo, cargado de vibraciones, y eje del misterio del universo, a la manera de la esfera de Pascal o del Aleph, definido por Borges como «el lugar donde están todos los lugares del mundo, vistos desde todos los ángulos».

Salvador Dalí realizó este cuadro cuando tenía sesenta y un años, y estaba en la cumbre de su popularidad, tanto por su genio como por su excentricidad. Siempre había manifestado una entusiasta admiración por los avances científicos, y sus ídolos en ese campo eran Albert Einstein y Sigmund Freud, ambos de gran influencia en su

obra. Si bien su inspiración en el psicoanálisis y el mundo onírico es muy evidente, por entonces se interesaba también en la antimateria y la física cuántica, y estaba obsesionado por el descubrimiento de la cadena genética del ADN o ácido dextrorribonucleico.

LAS LÍNEAS DEL UNIVERSO

En *La estación de Perpignan* destacan cuatro líneas de fuga que parten del centro exacto del cuadro y se expanden abriéndose hacia los cuatro ángulos, como intensos rayos solares. Dalí explicó alguna vez que eran «las líneas del universo», sin añadir más aclaraciones. En el vértice central, donde se unen los rayos, se ve la figura de un hombre suspendido en el aire, con las piernas y brazos extendidos hacia delante, como inmovilizado en medio de un salto. Esa figura se repite más arriba, en mayor tamaño y en la misma actitud. Entre ambos hombres, que son el mismo, flota un extraño mueble cajonero típicamente daliniano. En la parte inferior y dentro de la misma franja vertical, se ve una imagen femenina de espaldas, que parece surgir de un objeto entramado que puede ser un enigmático artilugio o un signo hermético.

A cada lado de la tela, destacan en primer plano dos figuras oscuras: a la izquierda, un hombre con el sombrero en la mano y una carretilla detrás; a la derecha, una mujer con las manos juntas y una horquilla de labranza. Al fondo, desdibujadas por la niebla, hay dos siluetas que cargan un saco en una carretilla. Al otro lado se adivinan dos figuras difusas: una mujer agachada y un hombre que parece disponerse a sodomizarla. Todos los personajes representados están a contraluz o sumidos en la bruma y, por lo tanto, como es frecuente en las obras de Dalí, no se ven sus rostros.

Las explicaciones esotéricas de *La estación de Perpignan* parten del único elemento que definió Dalí: los rayos amarillos que dominan el cuadro representando las líneas del universo. El hom-

Detalle
de *La estación
de Perpignan*,
una visión
metafísica
del mundo
daliniano.



bre estaría en su centro, pero también, duplicado, en el espacio. Ese espacio, que a su vez sirve de fondo, es un cosmos ingrávido, una nebulosa indefinida, en la que flotan otras figuras simbólicas. Puede entenderse que el hombre y la mujer que ocupan los extremos son eso, el hombre y la mujer esenciales, primordiales, edénicos. Los personajes que cargan la carretilla simbolizan el trabajo y la escena de sodomía, la sexualidad. Los cajones de Dalí siempre han representado la memoria, y los del mueble flotante guardan, según se ha interpretado, la memoria universal de la humanidad. La presencia de la otra obsesión del pintor, la muerte, es menos evidente. Tal vez sea esa pequeña mujer de espaldas que mira inmóvil al hombre cósmico.

Dalí plasma en este cuadro su visión metafísica del sentido del mundo, que converge en la estación ferroviaria de Perpignan. Para ello recurre también a su pasión por los descubrimientos científicos más recientes entonces: la teoría de los universos múltiples, la relatividad del tiempo y el espacio, o el subconsciente freudiano. La mayor parte de los expertos entienden que el hombre que aparece duplicado en la vertical del cuadro es una alusión a la an-

timateria. Pero algunos más audaces han planteado podría ser una genial predicción de la clonación, ese sortilegio genético basado en la manipulación del ADN.

Si el cuadro no tuviera título, nadie podría saber que se trata de la estación ferroviaria de Perpignan. Dalí no incluye ninguna referencia a ese sitio, ni siquiera alusiva, porque lo que le interesa es pintar el Aleph que se oculta en él, el núcleo mágico que refleja todas las dimensiones y momentos del universo.

EL MAESTRO METAFÍSICO

Si en *La estación de Perpignan* Dalí vierte sus fabulosas intuiciones esotéricas y su pasión por los avances en los límites de la ciencia, una tercera y fundamental lectura refiere a sus inquietudes sobre la metafísica del arte. El arrogante genio de Port Lligat, que despreciaba públicamente a todos los artistas de su tiempo, sentía una absoluta veneración por un poco conocido pintor francés del siglo XIX: Jean-François Millet. Durante su estancia en París en 1933, Dalí quedó fascinado por su cuadro *El ángelus*, pintado en 1859. La obra representa a una pareja de campesinos que han interrumpido su labor en la era para rezar al mediodía.

Para Dalí, a través de esa simple escena rural, Millet ocultaba un mensaje de trascendente hermetismo, expresando unas dotes sensoriales por lo menos tan agudas como las suyas propias. En ese mismo año reprodujo el cuadro en el ángulo superior de su pintura *El ángelus de Millet precediendo la inminente llegada de la anamorfosis cónica*, título que refleja —aparte de un homenaje a su recién descubierto antecesor místico— la búsqueda que realizaba Dalí sobre los recursos pictóricos para ocultar claves mistericas, como la anamorfosis inventada por Leonardo da Vinci (véase el comentario del cuadro *Los dos embajadores*, de Holbein). En ese mismo año, el artista catalán escribió un texto titulado *El misterio trágico*



Fotografía del
excéntrico mago
del surrealismo,
Salvador Dalí.

de «*El ángelus*» de Millet, en el que atribuye al artista fallecido la inspiración del famoso «método paranoico-crítico», que fue su personal aporte al pensamiento surrealista.

Más de treinta años más tarde, en 1964, Salvador Dalí empleó a su viejo amigo Ricardo Sánchez, que había sido uno de los técnicos en el rodaje de *El perro andaluz*, para que posara como modelo masculino en *La estación de Perpignan*, mientras la infaltable Gala servía como modelo femenina. El cuadro es, entre otras muchas cosas, un evidente homenaje a Millet. En él aparecen los elementos esenciales de *El ángelus*, pero ya no en una traslación del cuadro original, sino redistribuidos en el plano esotérico del cuadro daliniano. Los dos campesinos están copiados casi exactamente de los que protagonizan la obra de Millet, aunque más separados, hacia los extremos de la tela. La horquilla que el francés coloca clavada en vertical junto al hombre, aparece en Dalí inclinada frente a la mujer. La carretilla con sacos de cereal se desplaza hacia el brumoso fondo, y se le agregan las dos siluetas que cargan o descargan los sacos. Los personajes que añade Dalí en ese fondo parecen holografías o figuras clónicas de la pareja de cam-

pesinos. Ambos pueden ser los que se afanan con la carretilla, y también quienes se disponen a practicar un acto de sodomía (la mujer se agacha para coger del suelo lo que parece un fardo de heno).

Todas estas figuras tomadas de *El ángelus* enmarcan y dan sentido a la enigmática franja vertical central y los rayos diagonales, aportación exclusiva del artista de Port Lligat, cuya posible interpretación ya se ha señalado. Varios críticos han observado que lo que otorga una transmutación misteriosa a *La estación de Perpignan* no son los elementos reproducidos de *El ángelus*, ni tampoco la fantástica ideación de Dalí, sino la insólita y casi mágica relación que se produce entre todos los componentes del cuadro. Pareciera que el gran pintor surrealista hubiera conseguido convocar al espíritu de su maestro esotérico, para crear entre ambos una de las obras más sugerentes y crípticas del arte universal.

ESCULTURA

La característica principal de la escultura es que abarca las tres dimensiones físicas, a la que se une la durabilidad de sus materiales, como la piedra, el mármol o los metales. Esas cualidades la convirtieron en el arte óptimo para la representación de monumentos o estatuas de carácter mítico o religioso, y de un modo u otro está presente en la mayor parte de las civilizaciones conocidas.

En el caso de Occidente las primeras esculturas aparecen en el antiguo Egipto, y poco después en las civilizaciones mediterráneas de Caldea, Asiria y Babilonia. Su imponente solidez la hace muy apta para representar a los dioses, ya sea en estatuas o bajorrelieves en templos y plazas. Esas obras escultóricas tenían un carácter místico y mágico, que a menudo era invocado en las ceremonias paganas. El arte clásico griego, y más tarde el romano, elevaron la escultura a la perfección artística y anatómica, con una estatuaría que tanto honraba a las figuras y escenas de su mitología como a personajes profanos (emperadores, guerreros, políticos, etc.).

Pese a ser un arte que, por su material y su técnica, exigía representaciones concretas de la realidad, hubo obras que han tenido varias lecturas y referencias esotéricas, o que guardan enigmas sobre su auténtico origen y significado. Tal es el caso de los ejemplos que se ofrecen en las siguientes páginas.

ARTE EGIPCIO ANTIGUO

ESFINGE DE GIZA (CA. 2500 A. C.),
VALLE DE GIZA, EL CAIRO, EGIPTO

La verdadera edad de este enigmático monumento, así como el origen y propósito de sus constructores, ha dado pie a controversias y teorías que aluden al Diluvio Universal, la Atlántida o, incluso, posibles influencias alienígenas. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto II», entre las páginas 158 y 159.)

¿UN MONUMENTO ANTEDILUVIANO?

Corroída y mutilada, esta monumental estatua sigue imponiendo su enigmática presencia en el valle de Giza, junto a los suburbios de El Cairo. Según la arqueología académica, fue construida hace más de cuatro milenios, durante la IV Dinastía iniciada en el año 2500 a. C. De acuerdo con esa versión oficial, su erección fue un homenaje al célebre faraón Kefrén, cuyos rasgos reproduciría el borroso rostro de la *Esfinge*. No obstante, estas afirmaciones han sido cuestionadas en las últimas décadas por investigadores disidentes que provienen de otros campos del conocimiento. Algunos de ellos sostienen que la imponente *Esfinge* tendría alrededor de 10.000 años, con lo que no sólo sería anterior al reinado de Kefrén, sino más antigua que la propia civilización egipcia.

La enorme estatua se encuentra próxima a las famosas tres pirámides, frente a uno de los templos funerarios del arenoso yacimiento arqueológico de Giza, y sus medidas son 70 m de largo por 20 de altura. Fue esculpida en el mismo lugar, utilizando un gran



Schwaller de Lubicz, conocido por elaborar un código hermético a partir de las medidas y proporciones de algunas obras faraónicas.

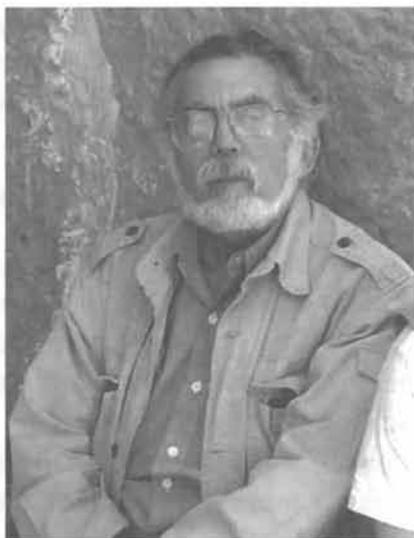
promontorio natural de piedra caliza, y desde entonces no se ha movido de allí. Su perímetro estaba circundado por un profundo foso, probablemente para aislar un bloque rocoso y darle una base rectangular. Representa un animal antropomorfo, con cuerpo de león echado con las patas delanteras extendidas, y cabeza de hombre cubierta por un tocado faraónico. Los vientos de arenisca y las lluvias han erosionado gravemente la cabeza, aparte de alguna depredación que le arrancó del men-

tón la barba rectangular. Esta pieza fue posteriormente recuperada en dos partes, que se guardan en dos museos distintos de El Cairo y Londres.

EN TIEMPOS DE LA ATLÁNTIDA

El primer cuestionamiento de la edad y el significado de la *Esfinge* corrió a cargo de un personaje singular. El matemático y místico Schwaller de Lubicz, quien pese a ese nombre era francés, elaboró un código hermético a partir de las dimensiones de diversas construcciones de la arquitectura faraónica, y las medidas de estatuas, relieves, y otras obras del arte egipcio. Lubicz, que usaba el pseudónimo esotérico de *Aor*, aplicó su código a la *Esfinge* en 1952 y anunció públicamente que la estatua y su base habían sido erosionadas por las aguas del Diluvio Universal.

Los círculos científicos no tomaron en serio la afirmación de Lubicz, pero sí lo hizo unos años después otro curioso personaje, John Anthony West, un escritor aficionado al ocultismo que se ganaba la vida redactando guías de turismo sobre el valle de Giza y otros sitios arqueológicos. West aprovechaba sus viajes profesionales para profundizar su obsesiva afición por los misterios del antiguo Egipto. Admirador de las obras del matemático francés, dio a conocer en 1970 una serie de teorías inspiradas por la *Esfinge*. Si ésta había sido construida antes del Diluvio, afirmaba West, era una prueba irrefutable de la existencia de la Atlántida, la civilización oceánica sumergida por las aguas.



John Anthony West apuntó unas teorías esotéricas sobre la *Esfinge*; según él, sus rasgos serían similares al famoso rostro formado por algunas manchas en la superficie de Marte.

Esa afirmación se basaba en que varios defensores de esta teoría sostenían que algunos sobrevivientes del desastre habían entrado en el Mediterráneo y se asentaron en el valle del Nilo. Todo esto debió de haber ocurrido hace unos nueve o diez milenios, como consecuencia de un masivo y devastador deshielo.

Estas ideas despertaron interés en ámbitos heterodoxos más o menos serios, hasta que West les agregó una guinda intragable: los rasgos de la *Esfinge* reproducían en espejo la «cara» que formaban algunas manchas en la superficie de Marte. Tal hecho se debía a que los atlantes la habrían construido con la guía y colaboración de unos sabios seres extraterrestres. Dejando de lado esa

presencia alienígena, es obvio que los astrónomos egipcios no poseían telescopios capaces de atisbar la cara de Marte y menos aún sus eventuales antecesores de hace 10.000 años.

LLUEVE SOBRE MOJADO

Las propuestas de Lubicz y West están ahí para quien quiera creérselas y aún gozan de consideración en ciertos círculos místéricos. Pero en 1991 entró en el ruedo un verdadero científico, dispuesto a discutir la versión canónica sobre la *Esfinge*: Robert Schoch, quien no es arqueólogo, sino geólogo investigador en la Universidad de Boston. Schoch estaba trabajando en los nuevos métodos de medición avanzada de la edad de las formaciones minerales mediante carbono. En ese momento necesitaba como testigo de prueba un monumento milenario cuya edad estuviera ya establecida con cierta certeza.



El geólogo Robert Schoch tras largas investigaciones concluyó que las erosiones de la *Esfinge* y del foso se debían a las lluvias, lo que cuestionaba la edad establecida por los arqueólogos.

¿Qué mejor que la gran *Esfinge* de Giza, datada por los arqueólogos en el año 2500 a. C.?

El inquieto geólogo se trasladó con su instrumental a Egipto para estudiar la *Esfinge*. Allí comprobó que las erosiones del monumento y del foso habían sido producidas por el castigo de fuertes y continuas lluvias, lo que cuestionaba la edad «exacta» establecida por la arqueología. A mediados del tercer milenio a. C., Egipto sufría un clima semiárido con precipitacio-

nes escasas y débiles, incapaces de erosionar piedra alguna. Eso era así desde hacía varios milenios, y la última era húmeda y lluviosa se remontaba por lo menos al año 7000 a. C. Curiosamente, las pirámides y el resto de los monumentos de Giza sí provenían de mediados del tercer milenio. En conclusión, la *Esfinge* era anterior a la civilización de los faraones y desde luego no había sido erigida en homenaje a Kefrén.

EL CASO DE LAS CARAS DE PIEDRA

Los arqueólogos oficiales no reconocieron la mayor antigüedad de la *Esfinge*, aunque sí aceptaron dejar en duda si su rostro representaba o no al faraón Kefrén. En este asunto influyó inesperadamente otro investigador, pero no científico sino policíaco: el teniente Frank Domingo, de la policía de Nueva York. El cometido de este experto era dibujar el posible rostro de un sospechoso a partir de las declaraciones de los testigos u otros datos pertinentes. Para elaborar esa probable imagen, llamada técnicamente *identikit*, el teniente Domingo utilizaba desde hacía unos años un sofisticado programa informático que él mismo había ayudado a elaborar. Enterado de la controversia interdisciplinaria sobre la *Esfinge* y el faraón Kefrén, decidió tomarse unas vacaciones en Egipto para poner a prueba las dotes de su artilugio.

Se inició así lo que, parafraseando los ocurrentes títulos de Erle Stanley Gardner, podríamos llamar «el caso de las caras de piedra». Lo que hizo Domingo fue tomar las medidas antropométricas de otra estatua de Kefrén, que se guarda en el Museo de Arqueología de El Cairo, y contrastarlas con los rasgos faciales de la *Esfinge*. Las diferencias eran tan notables que ni la erosión ni una eventual estilización podrían justificarlas. De este modo pareció confirmarse que, sea cual fuere su edad, el misterioso monumento no representaba al célebre faraón.



Según algunos estudiosos, el misterioso monumento no fue erigido en homenaje al faraón Kefrén.

Por otra parte, ya el propio Robert Schoch había hecho notar que la cabeza de la *Esfinge* era muy pequeña en relación con su cuerpo leonino. Algunos egiptólogos conservadores aprovecharon esa observación para mantener la teoría de que se trataba de Kefrén: la cabeza no guardaba proporción con el cuerpo, porque la original había sido reemplazada en el 2500 por una cabeza de ese faraón con su tocado real. La argucia los obligaba a aceptar que el resto de la *Esfinge* era de construcción anterior, concediéndole uno o dos milenios más.

Todas estas teorías y propuestas, ninguna demostrable al cien por cien, no han hecho más que incrementar el enigma de la *Esfinge*. Hay también autores que la han relacionado con la astrología, los desplazamientos del eje de la Tierra, o las constelaciones celestes. Mientras tanto, como buena dama entrada en años, oculta celosamente su edad y prefiere no exponer su rostro.

ESCUELA HELENÍSTICA

VENUS DE MILO (SIGLO II A. C.),
MUSEO DEL LOUVRE, PARÍS

La ausencia de los brazos es tanto un fallo como un realce para la absoluta perfección de la *Venus de Milo*, y un misterio que alude a antiguas leyendas y a modernos escarceos políticos. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto II», entre las páginas 158 y 159.)

EL ENIGMA DE LOS BRAZOS PERDIDOS

Esta famosísima estatua de la diosa Venus fue descubierta casualmente a principios del siglo XIX. Desde entonces ha sido modelo inigualable de la belleza femenina, al margen de las modas, tendencias y gustos de cada momento. Aún aceptando que la estatuaría clásica marcó un canon estético que subsiste hasta nuestros días, la *Venus de Milo* presenta un atractivo misterioso, que va más allá de su perfección anatómica.

Hay quien dice que el secreto de ese extraño magnetismo reside en la falta de los brazos, que otorga preeminencia exclusiva al magnífico modelado del torso y el vientre. Esa ausencia de las extremidades más expresivas de la anatomía humana ha motivado otro enigma: ¿obedece a una mutilación posterior o los brazos nunca estuvieron en su sitio? Los estudios académicos se inclinan por la primera opción, aunque no faltan propuestas para la otra posibilidad. También se sostiene que aparece mencionada en documentos históricos y eclesiásticos que le otorgan mayor antigüedad o denuncian prohibiciones pontificias a su exhibición.

UN ABRAZO MORTAL

Una antigua tradición que circula por las islas del mar Egeo atribuye la falta de los brazos de *Venus* a una tragedia pasional. Según este relato, el escultor más famoso del Peloponeso oyó decir que en Milo vivía una doncella de deslumbrante belleza. Se dirigió entonces a la isla y se enamoró perdidamente de la joven al verla, rogándole que posara para él como modelo para una estatua de *Venus*. Ella aceptó y ambos se encerraron en una cabaña que serviría al artista de taller.

Llegó un momento en que la estatua estaba casi terminada con excepción de los brazos (las versiones discrepan sobre si aún no se habían comenzado o sólo faltaba pulirlos y colocarlos en su sitio). Por la noche el escultor abandonó su labor y fue a acostarse junto a su amada, disfrutando de su apasionado amor. Entonces la modelo se echó sobre él, ofreciéndole uno de sus hermosos y henchidos senos. El amante tomó el pezón entre sus labios, pero ella, en el ardor del abrazo, lo estrechó tan fuerte que su duro pecho le impedía respirar. El pobre hombre no atinó a rechazarla y murió por asfixia. Fue así como la *Venus* se quedó sin brazos, aunque los que cuentan la historia sostienen que pocas muertes pudieron ser tan bellas.

El único apoyo documental de esta historia es un antiguo texto armenio que habla de una estatua llamada *La Venus del ahogado*, pero no está claro que se refiriera a la misma. Se dice también que en el siglo XIII el Vaticano prohibió la exhibición de un desnudo en mármol al que denominaba despectivamente *La manca*.

PERIPECIAS DE LA DIOSA MÁS HERMOSA

La *Venus* fue encontrada en 1820, en la isla de ese nombre (o también Milos o Melos) en el mar Egeo. Su descubridor fue un agricultor llamado Yorgos, que la desenterró partida en dos mitades y

con la cabellera desprendida de la cabeza. Confió el hallazgo a su confesor, un monje de nombre Oconomus, quien le ofreció 750 piastras por la estatua. Pero el clan familiar de Yorgos consideró la oferta insuficiente e intentaron venderla al alférez Dumond d'Urville, oficial de un velero francés anclado en el puerto, que había demostrado un vivo interés por la estatua. El labrador le pidió 1.200 piastras, pero el joven marino no disponía de tanto dinero y debió renunciar a la compra. Seguramente fue él quien llevó la noticia al tercer secretario de la embajada francesa en Estambul, un joven diplomático de apellido Marcellus. Éste se propuso obtener la *Venus* para obsequiarla al embajador, el marqués de Rivière.

Marcellus y D'Urville convencieron al teniente de navío Mattereder, comandante de la fragata *Estafette*, de que los llevara a Milo con intención de apoderarse de la *Venus*. Pero al llegar al puerto de la isla se encontraron con unos soldados turcos que estaban embalando los trozos de la estatua para embarcarla. Por entonces Milo pertenecía al Imperio Otomano, y su gobierno se sentía con derecho sobre lo que había sido desenterrado en ella. Los intrusos atacaron a la desesperada y se produjo un encarnizado combate en el que la estatua cambió varias veces de mano, antes de ser finalmente arrebatada por los franceses.

El embajador Rivière agradeció el regalo, mientras se enfrentaba a las protestas del gobierno otomano y de las autoridades isleñas, aparte de las vengativas amenazas del clan de Yorgos. El marqués era un diplomático astuto y arregló el entuerto con la mayor *finezza*. Pidió excusas a los turcos, haciendo responsables a los jefes locales de Milos; se disculpó ante éstos echando la culpa al opresivo Imperio, y calmó la avidez de Yorgos y sus parientes con 6.000 francos en efectivo que cargó a los gastos de la embajada. Pero, por supuesto, no devolvió la estatua. Para quitársela de encima y evitarse más problemas la envió inmediatamente a Fran-



Moneda de oro de 40 francos con la efigie de Luis XVIII.

cia, como obsequio personal al rey Luis XVIII. El monarca a su vez la cedió al Museo del Louvre, donde se unieron los trozos, erigiéndola en la sala especial donde aún hoy se exhibe al público.

LOS BRAZOS DE VENUS

La romántica y bonita fábula del escultor y la modelo homocida es en realidad tan inverosímil como su contrapartida, la afirmación de que la *Venus de Milo* fue encontrada sin brazos. Parece ser que esta última historia fue inventada por el embajador Rivière, como excusa ante el rey por obsequiarle una obra mutilada, para lo cual obligó a los rescatadores a testimoniar esa versión apañada. Lo cierto puede ser que en el trajín de la trifulca en el puerto de Milos los trozos de la *Venus* cayeran sobre las piedras de la escollera, provocando el desprendimiento de los brazos. A partir de entonces esas piezas de mármol, seguramente tan bellas como el resto de la estatua, permanecen en un controvertido misterio.

Una versión distinta sostiene que Yorgos encontró también la mano izquierda sosteniendo una manzana, junto a una parte del antebrazo, y que alcanzó a ocultarlas cuando llegaban los soldados imperiales turcos. Se dice que el lugar del escondite se transmite de generación en generación a los jefes de tres familias de la isla, descendientes del clan de Yorgos.

En la década de 1960 una comisión de arqueólogos turcos presentó al entonces ministro de Cultura francés, André Malraux, una

petición en la que reclamaba la devolución de la *Venus de Milo*. Este pedido se basaba en un completo informe del jurista Ahmed Rechim. Aparte de documentar que en 1820 la isla de Milo pertenecía efectivamente al Imperio Otomano, acusaba a Marcellus y sus cómplices de haber robado literalmente la estatua, y a Rivière y Luis XVIII de haberla aceptado conociendo su origen delictivo. Agregaba Rechim que la *Venus* pertenecía desde tiempo atrás al patrimonio artístico turco, y que había



André Malraux, ministro de Cultura francés de la década de los sesenta, se negó rotundamente a devolver la estatua a Turquía.

sido enterrada en la apartada isla de Milo para protegerla de robos o depredaciones. El hallazgo de Yorgos fue un desgraciado accidente, continuaba el informe, que también confirmaba la existencia de los brazos y que sólo tres familias conocían su escondite. El autor del documento concluía con una amenaza: si Francia devolvía la estatua, Turquía retornaría los brazos a su lugar, dotando al mundo del arte de una gran obra maestra en todo su esplendor original; si no lo hacía, la *Venus de Milo* seguiría mostrando sus muñones en el Museo del Louvre.

Malraux declaró que semejante propuesta era un chantaje cultural y se negó de plano a la devolución, enfatizando: «la *Venus de Milo* es tan francesa como la Madelón» (la idealizada revolucionaria con un gorro frigio que es emblema de la república gala). El gobierno turco prefirió no entrar a discutir con la *grandeuse* y orgullosa Francia presidida por De Gaulle. En un comunicado de

prensa, aclaró que aquel asunto era una honrosa iniciativa privada de Rehim y los arqueólogos, pero que no tenía en absoluto carácter oficial.

A partir de entonces los historiadores del arte siguen planteándose la misma incógnita: ¿es cierto que el gobierno turco y los campesinos de Milo conocen el escondite de los brazos perdidos? ¿O fue una argucia de Rehim para presionar a Malraux, basándose en leyendas sin fundamento?

ARTE IBÉRICO

DAMA DE ELCHE (SIGLO V A. C.),
MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID

Esta pequeña y célebre escultura ibérica esconde enigmas no del todo aclarados sobre su identidad y su origen, así como polémicos detalles en sus vestiduras y adornos. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto II», entre las páginas 158 y 159.)

UNA SEÑORA MISTERIOSA Y AMBIGUA

En la mañana del 4 de agosto de 1897, los trabajadores de una finca cercana a Elche (Alicante) hicieron un alto para tomar su almuerzo. El más joven de ellos, un chaval que respondía por Manolico, continuó laborando en la falda de una colina a la que llamaban La Alcudia. En tiempo de los iberos este promontorio estaba situado en la curva de un río, no muy lejos de la aldea de Helike. Los romanos latinizaron el nombre y bautizaron su asentamiento en el lugar como *Illici Augusta Colonia Julia*. Finalmente, los árabes lo tradujeron por Elche, nombre que perduró a lo largo de los siglos.

La azada de Manolico saltó, de pronto, al tropezar con algo sólido. Entre él y sus compañeros despejaron unas losas que cubrían un hueco cavado en la tierra. El chico extrajo con cuidado un busto de piedra de notable belleza. Ese casual descubrimiento arqueológico causó sensación y fue el punto de partida para la consolidación y expansión de las investigaciones sobre la cultura ibérica. Siguiendo la costumbre, las piezas arqueológicas se bautizaban con el nombre del lugar donde fueron halladas, aquel busto se hizo fa-

moso como la *Dama de Elche*. Pero Manolico y sus paisanos mantuvieron el apodo que le habían dado aquel día: «La reina mora».

UNA DAMA MUY BIEN PUESTA

Es bastante probable que la *Dama de Elche* fuera originalmente una estatua completa, tal vez en posición sedente. Esta presunción se apoya en que el busto no tiene base y su corte inferior es irregular, como si hubiera sido quebrado. Pero aun así basta con la parte superior para apreciar una magnífica obra de arte comparable a las mejores de su época, que fascina por su elaboración perfeccionista y su aura de misterio. Es una pieza relativamente pequeña (56 cm de altura), lo que hace más arduo y sorprendente el meticuloso cincelado de sus ropas, adornos y tocado.

Lo primero que llama la atención de su aspecto son los dos grandes rodetes en forma discoidal que le cubren completamente ambos lados de la cabeza. Un tocado por cierto original, pero que exhiben también otras «damas» halladas en yacimientos ibéricos y que sorprendió al cartógrafo griego Artemidoro cuando visitó estas tierras en el año 100 a. C. Los discos se sostienen por delante con una pieza de forma radial; y los cantos están decorados con pequeñas esferas, tal vez perlas, que forman al frente una diadema de tres líneas sobre la cofia ceñida que cubre toda la cabeza.

El ropaje de la *Dama de Elche* se compone de tres prendas: una delgada túnica interior que asoma por el escote de un vestido del que sólo se ve el frente, y por encima una capa entreabierta, cuyas solapas quedan alzadas sobre la nuca. Pero el verdadero *tour de force* del anónimo artista se aprecia en los recargados ornamentos, trabajados con un admirable detallismo. Un dato curioso es que el despliegue escultórico frontal no se corresponde con la parte posterior de la pieza, que sólo muestra un considerable y enigmático agujero.

EL ROSTRO IMPENETRABLE

Frente a la ostentosa vestimenta y los elaborados adornos que luce la *Dama*, su rostro expresa una austera serenidad, que parece ajena al aparatoso atavío que lo rodea. Se ha señalado que esa expresión se semeja a la de los *kouroi* o estatuas votivas del arte arcaico griego. La nariz recta que continúa la frente sin marcar un puente, parece confirmar esa hipótesis. La boca bien dibujada, en la que se advierte algún resto de pintura, oprime levemente los labios, cuya comisura izquierda insinúa una ambigua sonrisa.

El aire de misterio y poder que transmite su contemplación, reside esencialmente en los ojos. Habitualmente las esculturas íberas tenían ojos redondos, un tanto inexpresivos. Pero la *Dama de Elche* los tiene alargados, casi orientales, con los párpados entrecerrados cubriendo a medias las pupilas. Éstas consisten en pequeños huecos que debieron contener unas cuentas o joyas engarzadas en la piedra, para dar brillo a la mirada. El efecto para el espectador es que parece observarlo con aristocrática altivez, pero al tiempo estar mirando al interior de sí misma, hacia una dimensión impenetrable para nuestros ojos.

UN ENIGMA ARQUEOLÓGICO

Desde luego la figura encontrada en La Alcudía no era una «reina mora», es decir del Magreb africano, aunque



Dama del Cerro de los Santos, escultura de piedra del arte ibérico (entre el siglo IV a. C. y la romanización). Esta dama íbera guarda algunas similitudes con la *Dama de Elche*.

pudiera mostrar influencias del arte púnico o cartaginés, asentado en esa región por navegantes fenicios. Esa posibilidad formó parte de la enconada controversia arqueológica sobre su origen, antigüedad, condición, propósito, e incluso el sexo al que pertenecía la presunta dama. Su misterio alcanzó dimensión internacional porque el propietario de la finca, un médico apellidado Campello, la vendió poco después del hallazgo al hispanista francés Pierre Paris, quien la cedió al Museo del Louvre.

Una de las primeras discusiones consistió en establecer la identidad sexual de ese rostro ambiguo. El tocado y las ropas parecían femeninos, pero en las antiguas culturas mediterráneas los hombres se adornaban tanto o más que las mujeres. En 1897, poco después de su descubrimiento, el archivero municipal Pedro Ibarra, muy aficionado a la arqueología, la exhibió desde el balcón del Ayuntamiento de Elche como una imagen del dios apolíneo Mitra. Los arqueólogos no aceptaron esa opinión lega, pero algunos admitieron que podía tratarse de una figura andrógina. Más tarde los descubrimientos de otras piezas semejantes, en especial la *Dama de Baza*, confirmaron que la de Elche era realmente una señora. Pero... ¿de qué clase?

Una de las versiones sostuvo que se trataba de una reproducción ibérica de la diosa Tanit, versión púnica de la fenicia Astarté, que era su vez la Ishtar de Sumeria y Babilonia. Lo cierto es que esa deidad, protectora de la fecundación y la vida, era adorada por los iberos y los turdetanos de origen fenicio que poblaban el sur de la Península. Otros expertos han observado que sus rasgos se asemejan a las figuras femeninas del templo de Hera en Selinunte (Sicilia), que representan a la propia diosa y sus vestales. Eso le atribuiría un origen o influencia del arte griego arcaico y explicaría los grandes rodetes de la cabeza, frecuentes en otras piezas de esa cultura.

En todo caso hay un considerable consenso de que se trata de una diosa, y probablemente de una diosa votiva. Esta opinión



La *Dama de Baza* sirvió como referente para determinar el sexo de la *Dama de Elche*.

se apoya en el ya mencionado hueco de la espalda, que serviría para introducir en él los votos. Era también costumbre ofrecer a la deidad regalos materiales, en forma de adornos o joyas de vestir. Ocurre que con ese fin se empleaban estatuas de madera, más fáciles de vestir y ornamentar que las de piedra. La explicación puede consistir en que la *Dama de Elche* fuera un símil de una estatua de madera, encargado como agradecido homenaje por un personaje o una comunidad favorecidos por su milagroso poder.

Antes de cerrar estas consideraciones sobre la identidad de la soberbia dama ilicitana, conviene apuntar una reciente opinión, bastante excéntrica. El arqueólogo estadounidense John F. Moffit es-

cribió en 1995 un ensayo titulado *Art Forgery: The Case of the Lady of Elche*. Su texto, publicado por la Universidad de Florida, pretende demostrar que la pieza y su hallazgo fueron fraudulentos. Moffit no está solo en esa denuncia, ya que otros autores han especulado con la posibilidad de tal mistificación, que la comunidad científica no ha tomado en serio.

LAS MUDANZAS DE LA DAMA

La *Dama de Elche* permaneció más de tres décadas en el Museo del Louvre, hasta que en 1941 Franco negoció su retorno a España con el gobierno Vichy, a cambio de algún favor indeterminado. Ya instalada en Madrid, fue una de las joyas más admiradas del Museo del Prado, hasta que en 1971 pasó a exhibirse en el Museo Arqueológico Nacional.

Las autoridades y los ciudadanos de Elche siempre reclamaron que la Dama debía volver a su lugar de origen, donde hoy existe un importante yacimiento de piezas arqueológicas de la cultura ibérica. Pero tanto las autoridades franquistas como los gobiernos democráticos de distinto signo se resistieron a esos pedidos con parejo centralismo.

MIGUEL ÁNGEL BUONARROTTI

DAVID (1501-1504),

GALERÍA DE LA ACADEMIA, FLORENCIA

Celebrada como la obra más perfecta creada por el arte, el *David* de Miguel Ángel quizá no represente sólo al bíblico rey de Israel, sino al hombre esencial que buscaban los filósofos renacentistas. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto II», entre las páginas 158 y 159.)

EL MISTERIO DE LA ESTATUA MÁS BELLA DEL MUNDO

La notable belleza y el misterio indefinible del *David* de Miguel Ángel lo han erigido como una de las más admirables obras maestras de todos los tiempos. Su contemplación produce un extraño sentimiento de plenitud, como si su presencia transmitiera efluvios trascendentes que provienen de otra dimensión. Esa sensación de grandeza indefinible acompañó a la estatua desde el primer momento, provocando tanto rendidas alabanzas como furibundos ataques de sus detractores. Pero en ningún caso se la ha podido juzgar con indiferencia. Ya en el mismo siglo XVI el pintor y crítico Giorgio Vasari, en su famosa biografía de los grandes artistas del Renacimiento, asegura que el *David* «ha dejado muda a todas las estatuas modernas y antiguas, griegas o romanas, que hayan existido». Más tarde, los expertos e historiadores del arte coincidieron en consagrar esta obra de Miguel Ángel como «el objeto más bello que haya producido la Humanidad».

¿Qué llevó a un joven escultor florentino de veintiséis años a crear esa obra inimitable? Es posible que la respuesta vaya más

allá de la habilidad técnica, el talento artístico y la imaginación creativa que caracteriza a los grandes artistas. Tal vez Miguel Ángel estuviera predestinado a esculpir esa estatua perfecta; aunque un poeta dijo que quizá fuera *David*, el emblemático rey bíblico, quien cumplió sus hazañas para ser modelado por Miguel Ángel.

EL ESPÍRITU DEL MÁRMOL

El 6 de agosto de 1501, el capítulo de la catedral florentina de Santa María del Fiore, conocida como *Il Duomo*, encomendó a Miguel Ángel Buonarrotti una estatua de David, para ser colocada en uno de los contrafuertes del ábside del templo. Los gastos correrían por cuenta del Arte della Lana, o gremio de los fabricantes de paños, que deseaban ofrecer esa obra a la Virgen. Ya desde el comienzo, los laneros no se mostraron muy generosos. Entregaron a Miguel Ángel un trozo de mármol de Carrara desechado por otros dos escultores, que resultaba demasiado estrecho y frágil y presentaba gruesas estrías que debieron ser cubiertas con cemento para disimularlas.



Vista de la fachada principal de Santa María del Fiore, ubicación original del *David* de Miguel Ángel.

Se dice que las restricciones suelen estimular la creatividad de los artistas y Miguel Ángel supo sacar magnífico partido de ese material imperfecto y maltratado. El bloque presentaba un gran agujero en la base, que le inspiró la separación de las piernas de la estatua, cargando el peso sobre una de ellas y flexionando la otra, en una nueva versión de la posición en *contraposto* de las esculturas clásicas. Pero el mármol terminaba allí, a los pies del *David*, sin dejar sitio para la cabeza de Goliat degollado. Este problema condicionó todo el enfoque de la obra: puesto que no cabía la cabeza, Miguel Ángel representaría al valeroso pastor en el momento exacto en que se dispone a entrar en lucha con el gigante. Esta decisión contrariaba toda la tradición icónica de los *David*, incluyendo al de Donatello, pero liberó a la obra de un detalle anecdótico que hubiera interferido en la apreciación de su grandeza.

Otro inconveniente consistió en el estrechamiento que mostraba la pieza de mármol en su parte superior. El genial artista lo superó tallando la cabeza del *David* vuelta hacia un lado, con la mirada firme y serena clavada presuntamente en su antagonista. Ese recurso representó una innovación en la actitud de las estatuas individuales, tanto clásicas como renacentistas.

Sin duda, es sorprendente que Miguel Ángel extrajera su maravillosa obra de aquel trozo de mármol defectuoso. Pero era «su» trozo de mármol; suyo y de la forma que pugnaba por manifestarse. Los artistas del Renacimiento, influidos por Erasmo de Rotterdam, suponían que el mármol guardaba en su interior la obra de arte, como el cuerpo carnal guarda el espíritu, y que su misión era extraerla y darle forma.

MÁS ALLÁ DEL REY DAVID

Calificado como la expresión más hermosa y perfecta de la creación artística, el *David* de Miguel Ángel no alcanzó ese esplendor

dente título por su perfección anatómica, que no es total, sino por su dimensión como obra de arte, que es indiscutible. Los críticos han señalado que las manos son excesivamente grandes en relación con los brazos y el resto del cuerpo; que el entrecejo, aún fruncido, es demasiado protuberante; y que en la muñeca izquierda resalta un músculo inexistente. La desproporción de las manos puede deberse a que originalmente la estatua fue concebida para ser colocada en lo alto, sobre el contrafuerte del ábside. El autor habría optado por adecuar sus formas a la mirada desde el suelo, como lo haría con los frescos de la Capilla Sixtina. Pero quizá se deba aceptar que esos errores responden, simplemente, al conocido axioma de que nadie es totalmente perfecto.

El arte del Renacimiento florentino, inspirado por Nicolás de Cusa y Marsilio Ficino, buscaba obtener el *disegno*, la figura del



La pieza de mármol era excesivamente estrecha, pero Miguel Ángel superó esta restricción tallando la cabeza de *David* vuelta hacia un lado.

hombre arquetípico, el modelo adánico creado del barro del Edén por un soplo divino. A esa búsqueda pertenece el famoso dibujo de Leonardo da Vinci conocido como *El hombre de Vitruvio*, un desnudo masculino inscrito a la vez en un cuadrado y un círculo. Varios autores han sugerido que el *David* de Miguel Ángel no representa realmente al soberano hebreo, sino al hombre esencial y misterioso del *disegno* renacentista.

Es evidente que Miguel Ángel despojó a su obra de todos los signos históricos y legendarios atribuidos a su modelo. Es ya significativa la ausencia de la cabeza de Goliat, elemento imprescindible para simbolizar la hazaña bíblica. Pero no hay tampoco ningún otro aditamento que refiera a ese episodio, con excepción de la honda que el *David* sostiene sobre el hombro izquierdo. Aún así, el artista no ha cincelado ese objeto como una honda, ni como otro implemento reconocible. Es sólo un trozo de material que no se alcanza a definir, en una escultura trabajada con hábil detallismo a lo largo de cuatro años. Los clérigos y mercaderes vieron en ella a David con su honda, porque eso era lo que habían encargado y lo que Miguel Ángel les dijo que era.

Otro interrogante es la desnudez absoluta de la estatua, sin la más mínima prenda o adorno. Aunque el Antiguo Testamento puede sugerir que el pastor guerrero iba escaso de ropa, ya que antes de luchar se quitó la armadura que le había cedido Saúl, también dice el *Libro de Samuel* que llevaba su honda y su zurrrón (1S 38-40), de lo que puede deducirse que se cubría al menos con un taparrabo. Si bien Miguel Ángel pudo desdeñar la fuente bíblica, representar al gran rey de Israel con los genitales al aire no dejaba de ser una irreverencia. Sus mecenas lo aceptaron, se supone que un tanto azorados, por el inmenso respeto que se profesaba en el Renacimiento al arte griego, cuyas estatuas masculinas a menudo descubrían la entrepierna. De todas formas el *David* no fue colocado en la catedral sino en la Piazza

della Signoria, y más tarde se dejó allí una copia para proteger al original de la intemperie en una sala de la Galería de la Academia.

Durante los siglos siguientes se siguió designando a esa excelsa obra como el *David*, al igual que a las numerosas copias que existen por el mundo (algunas con el pubis cubierto por una pudorosa hoja de vid). Pero quizás algunos visitantes iniciados lo contemplan como el hombre absoluto, creado desde la madre tierra a imagen y semejanza de los dioses.

BENVENUTO CELLINI

PERSEO ALZANDO LA CABEZA DE MEDUSA (1554),

LOGIA DEI LANZI, FLORENCIA

El esotérico duque Cósimo de Médicis encargó a Cellini esta obra mitológica, que oculta un homenaje neoplatónico a Hermes Trimegisto y a las deidades femeninas ancestrales. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto II», entre las páginas 158 y 159.)

EL HÉROE PRIMORDIAL Y LA DIOSA MADRE

Esta impresionante estatua en bronce, de más de tres metros de alto, se cuenta entre las escasas obras de gran volumen creadas por Benvenuto Cellini, que trabajó sobre todo como orfebre y medallista. No obstante, se trata de uno de los monumentos más logrados e impactantes del Renacimiento italiano. La figura de *Perseo, erigido sobre el cuerpo degollado de Medusa y alzando triunfal la cabeza sangrante*, posee una tremenda fuerza y una terrible belleza.

El tema de esa escultura le fue sugerido a Cellini por el duque Cósimo I de Médicis, fundador de la Academia florentina y mecenas de filósofos e intelectuales renacentistas que promovían el esoterismo platónico y hermético. Esas corrientes ocultistas tuvieron gran influencia en los artistas de la época, y varios autores creen que, más allá de la representación de una escena mitológica, Cellini alude a las teogonías ancestrales basadas en el héroe primigenio matador de monstruos y en la Gran Diosa Madre de los cultos ancestrales.



El artista vivía presa de una gran agitación y ansiedad cuando realizó *Perseo alzando la cabeza de Medusa*.

Algunos cronistas de la época, y el propio Cellini en su autobiografía, aseguran que, durante la realización de *Perseo alzando la cabeza de Medusa*, el artista vivía presa de una gran agitación y ansiedad, como si el material que trabajaba se resistiera a forjar como él quería esa tremenda escena. Los dos míticos personajes llevaban una carga de misterio y poder que desafiaba a su genio creador. Tal era la expectativa que creó ese febril desasosiego, que cuando por fin la obra estuvo terminada hubo celebraciones festivas en toda Italia.

LA HAZAÑA DE PERSEO

En la mitología griega Acrisio, rey de Argos, recibió una profecía del oráculo anunciándole que un futuro vástago de su hija Dánae lo mataría. El soberano encerró entonces a la doncella en una torre de bronce, para evitar que conociera varón. Pero Zeus, siempre ingenioso, se transformó en una lluvia de oro que cayó sobre la torre y fecundó el vientre de Dánae. El niño que nació de tal suceso es Perseo, al que el atemorizado abuelo metió con su madre en un arcón y los arrojó al mar. Flotando a la deriva el arcón llegó a la isla de Sérifos, gobernada por el tirano Polidectes.

Pasado un tiempo Polidectes ansiaba casarse con la hermosa Dánae y pensó que Perseo podía ser un obstáculo para ese propósito.

Fingió entonces que su prometida era la princesa Hipodamia y pidió a Perseo que le brindara un regalo para la boda. Como el joven héroe no poseía nada, ofreció traer la cabeza de Medusa, una de las tres hermanas Gorgonas y la única de ellas que era mortal. Ese fatídico trío tenía aterrorizados a los pobladores de todas las islas del Egeo, porque su mirada convertía a los hombres en piedra. Ningún mortal había sido capaz de vencerlas y Polidectes aceptó satisfecho el ofrecimiento de Perseo, seguro de que correría el mismo destino pétreo de sus antecesores. Pero ignoraba que el joven era un semidiós y que el Olimpo le tenía preparada una sorpresa.

De acuerdo con su descripción más conocida, las Gorgonas tenían una cabellera de serpientes venenosas vivas, manos de metal y afilados colmillos, atributos que denunciaban su procedencia del ultramundo hiperbóreo. Algunas fuentes presentan a Medusa como una joven humana muy bella, que fue violada por Poseidón en el templo de Atenea. La diosa, enfurecida por esa profanación, la transformó en la tercera Gorgona. Otra versión cuenta que Atenea, envidiosa de la magnífica cabellera de Medusa, la convirtió en un agitado matojo de víboras.

Cuando Perseo partió en busca de la Medusa, su padre Zeus decidió echarle una mano, ordenando a Atenea y Hermes que ayudaran al joven en su empresa. El dios le entregó una espada mágica, y la diosa le obsequió con un escudo espejado, revelándole que tres brujas, las Grayas, conocían la guarida de las Gorgonas. El héroe fue en busca de las hechiceras y les arrebató el único ojo que compartían por turnos. Desesperadas al quedar ciegas, confesaron dónde se escondían las Gorgonas a cambio de la devolución de su órgano visual. Fue así como Teseo pudo sorprender a Medusa y, mirándola por el espejo de su escudo para no ser petrificado, la decapitó de un solo golpe con la espada de Hermes. La escultura de Cellini lo representa en ese crucial momento, alzando la cabeza cortada como triunfal trofeo.

LA DIOSA ESCINDIDA

La gran estatua de *Perseo alzando la cabeza de Medusa* pudo ser, según algunos autores, un homenaje del duque Cósimo y sus protegidos ocultistas al mundo de la magia y el hermetismo. La elección de Cellini para plasmarlo no obedecería sólo a sus grandes dotes artísticas, sino también a su contacto con la Academia Platónica y las ideas esotéricas. El significado oculto del monumento se remontaría al misterioso caos original, del que emergieron los dioses creadores y sus prototipos. La deidad primaria era un ser andrógino y omnisciente, que en el marasmo de la Creación se separó en los dos sexos. La parte femenina fue la diosa de las Serpientes, símbolo del falo, que no representaba el pene sino el poder fecundador. En las culturas primitivas esa diosa era adorada como la Madre Tierra (y Madre de todas las diosas), que en el culto egipcio fue representada por Isis, y en los mesopotámicos por Ishtar y Astarté.

Poco a poco, la primacía de los hombres en actividades vitales, como la caza y la guerra, produjo un avance de los dioses masculinos, que se incrementó con la llegada del monoteísmo, de la mano de Akenatón y Moisés. La adoración de la Diosa Madre fue relegada y las deidades femeninas sólo se mantuvieron en roles secundarios, como esposas, madres o hijas de los grandes dioses viriles. Para los griegos la Gran Diosa se escindió en dos figuras de origen distinto: la Atenea Parthenos, de origen cretense y etrusco, y la Diosa Serpiente de las amazonas nómades de Anatolia, que los aqueos llamaban Medusa. En la mitología ática ambas son hermanas, a la vez enemigas y cómplices. La marcial Atenea, diosa de la sabiduría, la estrategia y la guerra, y la terrible Medusa que era su sombra, en el sentido de oscura e inasible. Pero Atenea llevaba en su escudo y en la hebilla de su cinturón la efigie de la cabeza de Medusa con sus serpientes, como talismán protector contra los demonios del ultramundo (amuleto que también portaba Alejandro Magno).

UN HOMENAJE SECRETO

Medusa y sus hermanas Gorgonas formaban parte de los monstruos hiperbóreos, que habitaban más allá del límite norte del mundo, en cuevas o galerías subterráneas. Se trataba de seres malignos, que amenazaban a los humanos con sus horribles armas (garras, lenguas de fuego, colmillos venenosos, ojos fulminantes, etc.). En las brumas de la más distante antigüedad surgió un personaje épico, capaz de enfrentar y matar a esos monstruos liberando de ellos a la aterrada población. Perseo fue la versión griega de ese admirado adalid, que el cristianismo medieval transformaría en san Jorge matando al dragón, y al que no es ajeno el Quijote que embiste a los molinos manchegos tomándolos por terribles gigantes.

Pero Perseo era sólo un semidiós adolescente, que para vencer a Medusa necesitó la ayuda de Atenea, que le obsequió el escudo protector. El dios que le entregó la espada mágica es nada



La Medusa y Perseo ha sido un tema recurrente para los grandes artistas. Las Gorgonas convertían en piedra a los hombres con su mirada. A la izquierda *Medusa*, de Caravaggio; a la derecha, un busto de Medusa por Lorenzo Bernini.

menos que Hermes, «el tres veces grande», presunto autor del *Corpus Hermeticum* e inspirador de todas las ciencias ocultas que indagaban los neoplatónicos florentinos. Levantar un monumento a Perseo pudo ser, para Cósimo I y los miembros de su Academia, un homenaje secreto a Hermes Trimegisto, por haber armado el brazo que destruyó al monstruo de las sombras y sus fálicas serpientes venenosas.

ARQUITECTURA

La arquitectura es el único arte que nació como respuesta a una necesidad concreta de supervivencia: la construcción de refugios habitables que protegiesen a los humanos de las inclemencias del tiempo y las amenazas de las fieras salvajes. Los chamizos y cabañas de las eras prehistóricas asumieron categoría artística con las primeras ciudades del Neolítico, tanto en Egipto como en las culturas mediterráneas. Las viviendas, plazas, templos, zigurats, pirámides, mausoleos y otras construcciones adoptaron estructuras y realizaciones cada vez más complejas y elaboradas. Los arquitectos y maestros de obra alcanzaron una categoría superior, a veces comparable con la de magos y sacerdotes, porque eran creadores y taumaturgos en el sentido más visible de esos términos.

Para los pueblos de la Antigüedad los dioses necesitaban una vivienda al igual que las personas, una residencia donde ser invocados y adorados; mientras que el culto a los antepasados requería sepulcros y panteones monumentales realizados a partir de normas estrictas. De algún modo esas edificaciones llegaron a impregnarse de los poderes sobrehumanos de sus intangibles residentes, y la arquitectura pasó a ser una suerte de arte sagrado, que suponía el dominio de unos conocimientos herméticos.

Casi todas las religiones que fueron surgiendo a lo largo de la historia mantuvieron esas «residencias de los dioses», así como la sacralidad de las tumbas y cementerios. Lo mismo ocurrió con los cultos monoteístas, por medio de las sinagogas, las mezquitas, y las iglesias cristianas. Sus constructores se esforzaron por dotarlos de solemnidad y belleza, pero también de conservar ciertas reglas y

claves secretas que infundían a los fieles un mágico sentimiento de elevación y misticismo.

El carácter misterioso de la arquitectura no se limitó sólo a su componente religioso. Hubo órdenes secretas que erigieron catedrales en las que incluyeron claves y secretos herméticos, reyes que construyeron palacios con referencias esotéricas, o arquitectos que diseñaron viviendas particulares siguiendo las normas herméticas de las matemáticas pitagóricas. En esta parte se ofrecen algunos ejemplos del lado oscuro de ciertas obras maestras de la arquitectura.

HEMON, ARQUITECTO EGIPCIO

GRAN PIRÁMIDE DE KEOPS (¿2570 A. C.?)

VALLE DE GIZA

El único vestigio de las Siete Maravillas de la Antigüedad oculta tras su enigmática perfección todo el conocimiento esotérico de los sacerdotes y magos egipcios, en su intención de dominar los cielos y la tierra. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto II», entre las páginas 158 y 159.)

EL VÉRTICE MÁGICO DEL MUNDO

Las construcciones de forma piramidal son herederas de una antiquísima tradición de trascendencia y misterio. Su presencia y veneración se dio en las más diversas culturas, desde los zigurats escalonados dedicados a los dioses sumerios y babilónicos, a las pirámides de Egipto, pasando por las del México precolombino o las erigidas en el sureste asiático y Oceanía. Todas ellas mantienen unas proporciones semejantes y se dedicaban a templos sagrados o a tumbas de reyes sacralizados. Los sacerdotes y astrólogos de los cultos paganos creían que la forma de ese poliedro poseía unas enigmáticas facultades. En una pirámide era más fácil comunicarse con los dioses, entrar en éxtasis místico o invocar a misteriosas fuerzas en los rituales iniciáticos, los trances adivinatorios y las ceremonias funerarias.

Ese prestigio mágico se mantuvo a través del tiempo por medio de los geómetras pitagóricos, los magos y alquimistas medievales, o los diversos curadores y adivinos que utilizan pirámides reducidas para sanar enfermedades y para predecir el futuro. Su

mayor construcción reciente es la gran pirámide de cristal que da paso al Museo del Louvre, colocada en posición invertida. Tal vez para indicar el camino subterráneo que lleva a diversas claves herméticas: las grandes obras de arte. No es otra cosa lo que se intenta demostrar en este libro.

UNA OBRA FARAÓNICA

Entre las pirámides que han llegado a nuestros días, la más imponente, misteriosa y perfecta es sin duda la de Keops, erigida en el valle de Giza. Este faraón de la autocrática IV Dinastía, iniciada por su padre Snefru, reinó entre 2604 y 2581 a. C. No se sabe mucho de él, salvo que llevó a Egipto a una era de gran poderío y esplendor y, por supuesto, que hizo construir la famosa pirámide. Según su leyenda, esclavizó a todo el pueblo para trabajar en la inmensa construcción y llegó a prostituir a su propia hija para reunir los cuantiosos fondos necesarios.

La obra llevó unos veinte años de trabajo, para la que se empleó entre 100.000 y 350.000 hombres, según distintas fuentes. Los planos y la dirección estuvieron a cargo del arquitecto Hemon, pariente del faraón.

Las colosales dimensiones de la pirámide sitúan el vértice a 147 m, la mayor altura alcanzada por un monumento hasta entonces; los cuatro lados de la base tienen exactamente la misma medida de 230,38 m, y ocupa una superficie total de algo más de 53.000 m². Se calcula que se requirieron 2,5 millones de bloques de piedra de un peso medio de dos toneladas, aunque algunos llegan a pesar sesenta. Estas piedras de forma cuadrangular están tan perfectamente ajustadas entre sí, que los turistas no consiguen introducir en las juntas el fino canto de sus tarjetas de crédito. En el momento original las paredes triangulares estaban recubiertas de 25.000 placas de piedra blanca, hoy perdidas, que deslumbraban al reflejar la luz del sol.

La colosal construcción se encuentra casi exactamente sobre el paralelo 30 de latitud norte, en su cruce con el meridiano de 31° Este, que divide en dos partes iguales las tierras emergidas del planeta. Su forma guarda una proporción entre los lados en progresión 3-4-5, atribuida al «triángulo mágico» de supuesto origen prediluviano que después aplicó Pitágoras en su geometría esotérica.

Una versión disidente sostiene que la gran pirámide ya estaba construida antes del ascenso de Keops al trono, y que lo único que hizo éste fue hacerse enterrar en ella. Si fue así, debió agregar por lo menos la sala mortuoria y algunos otros recintos interiores, ya que todo faraón que se preciara debía construir su propio sepulcro monumental, bajo pena de vagar sin rumbo por el mundo de los muertos. Colocar el sepulcro de los faraones en el interior de una pirámide era un rito relacionado con la necrofilia de los cultos egipcios. El tránsito de la vida a la muerte exigía una serie de rituales, entre ellos la momificación y la colocación en el sarcófago de una serie de avíos para el viaje. En el caso de los reyes, se les facilitaban las cosas haciendo ascender su espíritu hasta el vértice de la pirámide, donde se encontraba con el Sol, o sea Amón-Ra, la mayor deidad de la teogonía egipcia y guía de las almas hacia el reposo eterno.

La pirámide de Keops expresa en sí misma todos los arcanos místicos del antiguo Egipto, y lo hace con una sorprendente conservación que apenas han deteriorado los milenios. Quizás porque, como suelen repetir los guías egipcios a los turistas, «el tiempo vence todas las cosas, pero la pirámide de Keops vence al tiempo».

Varios autores se han preguntado cómo hicieron los egipcios para saltar, en menos de un siglo, de las elementales mastabas y pirámides de argamasa, palos y paja, a una construcción tan consistente y sofisticada. No se acaba de entender cómo hicieron para traer la piedra, sin conocer la rueda, desde más de mil kilómetros de distancia; cortarla en bloques, elevarlos a más de cien metros

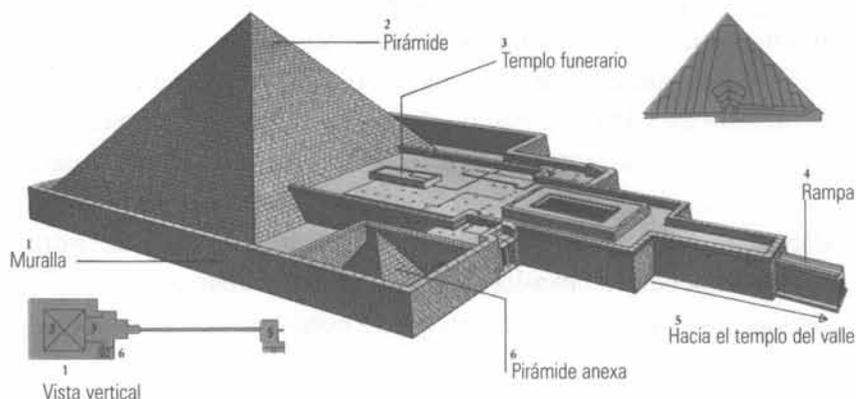
y calzarlos exactamente, sin disponer de grúas o poleas. Y, sobre todo, cómo pudieron situar la gran pirámide y las otras dos del valle de Giza, en la misma distancia y angulación que las tres estrellas principales de la constelación de Orión.

EL ALMA DEL MUNDO

La pirámide de Keops ha suscitado la atención de numerosos astrónomos, geómetras, parapsicólogos, astrólogos y, por supuesto, ocultistas de diversas tendencias, que estudiaron sus proporciones, sus recintos, su curiosa relación con las medidas terrestres y los movimientos celestes. Para ellos no se trata sólo de un monumento material, sino también de una especie de organismo inmóvil que emite enigmáticas vibraciones y produce extrañas reacciones psíquicas y físicas en sus visitantes. Sostienen que esos fenómenos han sido comprobados por instrumentos científicos de medición y testimoniados por personas sin relación alguna con el esoterismo. Hay quienes, después de entrar al recinto interior, declaran haber sufrido ahogos, mareos e incluso desmayos. Los científicos atribuyen esas reacciones a la sensación de encierro y al enrarecimiento del aire, aunque sus oponentes argumentan que en ningún otro ámbito similar esos efectos son tan manifiestos, ni llegan a las alucinaciones auditivas. Según varios testimonios, en las galerías se oírían voces y sonidos extraños que no tienen causa humana ni material.

El primer científico en anunciar otro extraordinario poder de la gran pirámide fue el arqueólogo francés André de Bovis, que encontró en la cámara mortuoria un gato totalmente momificado, al parecer de forma natural. El investigador afirmó que introdujo en el mismo lugar otro gato que acababa de morir, y al cabo de unas semanas lo encontró en el mismo estado que el anterior. Probó luego con otros animales vertebrados y peces, asegurando que,

Plano de una pirámide clásica



pese a la elevada humedad del recinto, de la pirámide emanaba «algo» que impedía la putrefacción y disecaba velozmente los tejidos orgánicos, a la manera de los cadáveres milenarios encontrados en glaciares o en las elevadas cumbres de alta montaña. Esa tétrica cualidad se atribuye también a la pirámide mexicana de Teotihuacan, y podría deberse a un efecto electromagnético que se produce en determinadas formas piramidales. De acuerdo con esta teoría, el electromagnetismo interactúa con las vibraciones telúricas del subsuelo, y da lugar a una intensa onda con la capacidad de momificar rápidamente los cuerpos muertos.

Como esa onda corresponde al color verde negativo en el espectro, sus descubridores la bautizaron como «el rayo verde». Los descifradores de jeroglíficos encontraron unos signos que podrían significar algo así como «poder verdoso», lo que sugeriría que los sacerdotes demiurgos egipcios ya conocían los efectos del electromagnetismo y tal vez también la electricidad, a la que habrían dado una función exclusivamente mística. Esta idea extemporánea se suele avalar por un objeto hallado encima del sarcófago vacío en la cámara del rey. Se trata de una estructura semejante a una

colmena, construida en cuatro partes superpuestas. Hay quien sostiene que se trata de una poderosa pila, que emite fuertes ondas invisibles que corresponden al verde negativo.

El reconocimiento de estos hechos oscila entre la reticencia de los científicos y la imaginación de los investigadores esotéricos. Si nos atenemos al significado de la gran pirámide de Keops para las creencias de su época, era a la vez un templo, un panteón, un taller de momificación y un laboratorio astral. En ella lo terrestre se vinculaba con lo cósmico, y sus formas llevaban a un renacer místico. Los sacerdotes y astrólogos lo conocían como «alma del mundo».

ARTE GÓTICO ANÓNIMO

CATEDRAL DE CHARTRES (SIGLOS XII Y XIII)

CHARTRES, FRANCIA

Esta catedral gótica, erigida sobre un santuario mágico de los druidas, es un inexplicable avance en las técnicas constructivas y contiene un enigmático legado templario que reúne numerosas claves y conocimientos herméticos. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto II», entre las páginas 158 y 159.)

EL GRAN TEMPLO DE LA ORDEN DEL TEMPLE

Los antiguos celtas, que conocían y veneraban las fuerzas de la naturaleza, levantaban sus centros místicos en sitios favorables por su magnetismo telúrico. Uno de los más importantes se encontraba en la llanura de Beocia, en el noroeste de la actual Francia, y a unos 80 km de Lutecia (París), donde los galos hallaron un dolmen prehistórico. Esta construcción primitiva se levantaba sobre una altura del terreno y estaba formada por tres monolitos verticales cubiertos por una piedra plana horizontal. Los druidas hicieron cavar un pozo hasta encontrar una corriente subterránea que producía fuertes vibraciones telúricas. Convencidos de que era un sitio especialmente propicio para la meditación mística y la elevación espiritual, lo destinaron a sus rituales mágicos y ceremonias vinculadas a sus cultos religiosos. Más adelante agregaron a ese santuario un centro de estudios para la iniciación de sacerdotes y demiurgos.

Hoy se levanta en ese lugar la magnífica catedral de Nuestra Señora de Chartres, una de las obras maestras de la arquitectura góti-

ca y el primer templo europeo dedicado a la advocación de la Virgen María. Esas cualidades bastaron para convertirla desde hace siglos en un emblema del cristianismo, centro de interés artístico y de peregrinaciones religiosas. Pero Chartres tiene otros atractivos menos evidentes, relacionados con la tradición hermética, el esoterismo cristiano, y los secretos ancestrales que poseían los templarios.

LA ARQUITECTURA SECRETA

La Orden del Temple fue inspirada por Bernardo de Claraval, uno de los santos más enigmáticos de la hagiografía cristiana. Siendo monje abandonó la orden de Cluny para participar en la fundación de la del Císter, que le confió el priorato de la abadía de Clairvaux (en español, Claraval). Esta nueva orden volvió a la austeridad y a las doctrinas originales del primer cristianismo, tanto en la aplicación de la severa Regla de san Benito como en la conservación de los conocimientos herméticos. En 1118 Bernardo reunió a nueve caballeros franceses para formar la Orden del Temple en Jerusalén, entonces gobernada por los cruzados.

Quizá no fuera casualidad que los templarios tuvieran su primera sede junto a las ruinas del Templo de Salomón. Se dice que encontraron los sótanos y pasadizos subterráneos, y en ellos valiosos tesoros de los antiguos hebreos, como el Arca de la Alianza, documentos de la sabiduría esotérica del gran rey bíblico, y planos y normas arquitectónicas secretas empleados en la construcción de su templo. Es posible que Bernardo lo supiera por su erudición mística y su intención fuera recuperar esos conocimientos y traerlos a Europa para unirlos con las tradiciones de la magia celta y la saga artúrica del Santo Grial, en un *totum* hermético conocido como «El Gran Secreto».

Lo cierto es que poco después de la fundación del Temple surgen en Francia las primeras catedrales góticas, que representan un

Fachada principal de la catedral de Chartres. Todos los volúmenes y espacios del edificio, así como la proporción y distancia entre ellos, obedecen al llamado número de oro o sección áurea (1,61803), considerado mágico por Pitágoras y las ciencias herméticas.



salto tan grande en el arte arquitectónico que no puede explicarse sólo por los avances técnicos y constructivos del llamado «Renacimiento del siglo XII». Varios autores, entre ellos el reconocido experto Louis Charpentier, sostienen que en ese momento se produce una alianza entre templarios y cistercienses para emprender un programa de erección de enormes templos de rasgos verticalizados y estructura y decoración mucho más compleja que las severas iglesias y catedrales románicas.

Los templarios alcanzaron su apogeo en coincidencia con el auge de las catedrales góticas, de las que sólo en Francia se cons-

truyeron más de ochenta en un siglo, sin contar las grandes abadías cistercienses del mismo estilo. La catedral de Chartres se levantó exactamente en aquel punto energético de los santuarios celtas. Chartres era sólo una ciudad de unos 5.000 habitantes, por lo que para justificar su elección se recurrió a la excusa de reconstruir la catedral románica anterior, casualmente destruida en 1193 por un misterioso incendio. La nueva iglesia se inició al año siguiente y en pocos meses se trajeron los materiales necesarios, y acudieron decenas de artesanos especialistas, quizá gracias a los buenos contactos del Temple con las logias de canteros (*maçons*). La obra se concluyó en sólo treinta años, un tiempo récord para la época, con agregados y reformas posteriores que dataron su terminación definitiva en 1290.

Chartres fue la primera construcción asentada por un sistema de arbotantes, o pilares externos que liberaban a los muros de soportar todo el peso del edificio. Ese recurso permitió abrir en las fachadas esbeltos ventanales ojivales, que fueron otra novedad, e inundar las naves de luz coloreada por inmensos vitrales en los rosetones y triforios. La otra gran innovación fue la bóveda apuntada sostenida por nervaduras visibles que se entrecruzaban entre sí para repartir el peso. Los templarios, que orientaban y financiaban la obra, quizás obtuvieron estos sorprendentes conocimientos del *Libro de oro de la sabiduría*, presunto volumen esotérico que contendría secretos herméticos sobre la numerología cabalística y su aplicación a un sistema de pesos y medidas. Todos los volúmenes y espacios del edificio, así como la proporción y distancia entre ellos, obedecen al llamado número de oro o sección áurea (1,61803), considerado mágico por Pitágoras y las ciencias herméticas. Por ejemplo, son múltiplos de ese número todas las distancias entre los pilares y las longitudes de la nave central, los crueros y el coro, así como las proporciones de los volúmenes y espacios de toda la construcción.

LAS CLAVES ESOTÉRICAS

Los templarios y cistercienses plantearon, dentro de la fisonomía de un templo cristiano, un programa de claves esotéricas para iniciados que debería ser casi eterno, como las piedras que tallaban los *maçons*. Para ello utilizaron las distancias, el tratamiento de la luz, la situación de la bóveda, las tallas en relieve, los vitrales de las cristaleras y los dibujos de las losas en el suelo. Muchos de esos elementos se han perdido en las reformas y agregados posteriores, cuando no por la acción de depredadores. Pero aún se mantienen los suficientes como para confirmar la presencia de ese legado hermético, según se puede comprobar con una simple visita al templo.

El centro místico y trascendente de Chartres se halla entre el segundo y tercer vano del coro, donde se situaba el altar original. Ese punto está por encima del pozo subterráneo de los druidas, a 37 m de profundidad, y exactamente a la misma distancia hacia arriba se alza el pináculo de la bóveda. Esa cifra significativa corresponde asimismo a la anchura de la nave central. Se supone que la interacción entre las fuerzas telúricas del pozo y las vibraciones cósmicas que capta la aguja, crea un campo magnético especial que se difunde en el interior de la nave. De acuerdo con numerosos testimonios, muchas personas que entran en la catedral perciben los efectos de esa interacción, sintiendo una extraña sensación de paz y elevación espiritual.

El día 21 de junio de cada año, un rayo de sol atraviesa un pequeño trozo de cristal transparente en el vitral de san Apolinario e ilumina directamente una losa en el ala oeste del crucero del sur. Lo curioso es que esa losa es la única colocada en forma oblicua respecto al orden que siguen las demás. Es sabido que en esa fecha se produce el solsticio de verano, símbolo del renacer de la vida en casi todos los cultos paganos, que los celtas celebraban con las que hoy llamamos «hogueras de san Juan». Sin duda, esa losa

sesgada ocultaba algo, como una reliquia, un documento, o un talismán mágico, que fue retirado o destruido en algún momento de su larga historia.

EL LABERINTO CIRCULAR

A mitad del gran pasillo central que conduce al crucero, las losas del suelo dibujan un laberinto circular de trece metros de diámetro, que procede de la construcción original del siglo XIII. Estos



Reproducción del misterioso laberinto circular de la catedral de Chartres.

laberintos, típicas fuentes de vibraciones en la simbología hermética adoptada por los templarios, se repetían en otras catedrales góticas, aunque el de Chartres es hoy el único que se conserva en buen estado. Está formado por once franjas circulares concéntricas que se comunican entre sí para permitir un recorrido total de 262 m. Se ha documentado que en la Edad Media los aldeanos de Chartres seguían ese itinerario de rodillas, cuando el frío o la nieve les impedían cumplir sus penitencias en el exterior. Se dice también que los caballeros templarios y los monjes iniciados acudían a las catedrales para officiar ciertas ceremonias secretas en el ámbito energético del laberinto.

EL ARCA DE LA ALIANZA

Otras claves indudablemente templarias se encuentran en dos pequeñas columnas próximas a la estatua de la reina de Saba en la puerta norte, llamada también Pórtico de los Iniciados. Una de ellas presenta un relieve que muestra una carreta transportando el Arca de la Alianza; en la otra se ve a un hombre que cubre el arca con un velo, sobre un montón de cadáveres. Entre éstos, un caballero templario con su cota de malla. Siguiendo las bases de ambas columnas hay una inscripción en la piedra: «Hic amititur Arca cederis», que carece de sentido en latín. Varios autores sostienen que esa escritura es incorrecta, ya sea por error del grabador o por desgaste de los signos tras tantos siglos a la intemperie. Proponen por tanto que el texto original era el siguiente: «Hic amicitur Arca foederis», que significa «aquí se oculta el Arca de la Alianza».

Se debe recordar que se atribuye a los templarios el hallazgo del Arca de la Alianza en Jerusalén. De acuerdo con esa tradición, fue encontrada en el subsuelo de las caballerizas del Templo de Salomón, y la misión más importante de la Orden fue resguardarla para que no cayera en manos profanas. Los templarios, en tan-



Una de las claves indudablemente templaria se encuentra en estas dos pequeñas columnas.

to constructores secretos de la catedral de Chartres, pudieron esconderla entre sus muros, en un sitio al que sólo se podía acceder por un «portal iniciático». Los relieves del Arca transportada en un carro, y de un caballero ocultándola sobre los cuerpos de los hombres que debieron morir en la empresa, coinciden con la inscripción que proponen los estudiosos. Como confirmación se aduce la proximidad de la reina de Saba, sacerdotisa africana que fue aliada y amante del rey Salomón.

EL CULTO A LA VIRGEN NEGRA

Cuando los romanos descubrieron el santuario druídico de Chartres en el siglo III, encontraron una talla que representaba a una mujer con un niño en brazos. La madera de peral se había ennegrecido por el paso del tiempo y por el humo de los rituales, o quizá por algún incendio. Más tarde los cristianos supusieron que se trataba de la Virgen María, que se había revelado a los galos en un antecedente de sus frecuentes apariciones milagrosas. Se inició así el culto de la «Virgen Negra», llamada también Vir-

gen Subterránea o *Virgo Partitura*, por el niño recién nacido que lleva en brazos. Los paganos, en su sincretismo con el cristianismo, la adoptaron como una nueva versión de la ancestral Diosa Madre, o Madre-Tierra, presente en casi todas las teogonías conocidas.

Dentro de la Iglesia Católica la Virgen Negra recibe una veneración sospechada de heterodoxia, por las connotaciones heréticas que se le atribuyen. No obstante, su culto se ha extendido a templos y congregaciones de todo el mundo, y existen numerosas imágenes de la *Virgo Partitura* con la tez oscura. Por lo general se la cobija en santuarios situados en grutas o lugares escondidos, como la Cripta subterránea sobre el «Pozo de los Druidas» donde fue colocada en la catedral de Chartres.

En España se encuentra una Virgen Negra en Cataluña, sobre lo alto de la escarpada y extraña formación pétreo de Montserrat («monte serrado»), donde se levanta un monasterio benedictino del siglo XI. Allí se venera a la milagrosa *Moreneta*, apelativo popular de Nuestra Señora de Montserrat, cuya imagen fue encontrada hacia el año 880 en una gruta del lugar.

MAURICE DE SULLY Y VIOLLET-LE-DUC

NOTRE DAME DE PARÍS (SIGLOS XII Y XIII)

PLAZA DE PARVIS, ÎLE DE LA CITÉ, PARÍS

A través de la historia, los más grandes maestros alquimistas consideraron la catedral de París como un libro de piedra de esa ciencia oculta que Victor Hugo intentó leer con los ojos de gárgola de su famoso jorobado. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto II», entre las páginas 158 y 159.)

NUESTRA SEÑORA DE LA ALQUIMIA

La célebre y hermosa *Notre Dame de Paris* se inscribe entre las construcciones del gótico temprano y expone ya el perfecto equilibrio de su estructura y la compleja decoración externa e interna que caracterizó ese estilo. Su fachada con tres pórticos y un gran rosetón en el centro, flanqueada por dos torres, fue modelo de otras iglesias posteriores y el arquetipo de la catedral gótica. Al igual que otras obras eclesiásticas de ese período, fue erigida en un sitio ritual de los druidas galos, sobre las ruinas de un santuario romano. Las obras se iniciaron en 1163, promocionadas por Maurice de Sully, obispo de París. No se ha conservado el nombre del arquitecto, pero se supone que el propio prelado pudo haber supervisado el diseño y la construcción. La obra se concluyó en poco más de ochenta años, lapso relativamente breve para este tipo de empresa, al finalizarse la fachada occidental en 1245. Poco después, bajo el reinado de Luis IX, los arquitectos Jean Chelles y Pierre de Montreuil prolongaron los dos brazos del transepto, ambos con nuevos pórticos y esplendentes rosetones, al tiempo que agregaban una nueva serie de capillas en el lado norte. La cate-

dral alcanzó así todo su esplendor y el aura mística que le otorga la excelencia de sus formas.

Al margen de su importancia como templo cristiano, Notre Dame siempre ha fascinado a los aficionados al esoterismo y, en especial, a los adeptos a la alquimia. Para esa ciencia esotérica la catedral parisina es como un verdadero libro de piedra, cuyas páginas secretas sólo pueden leer los iniciados. La tradición mística afirma que los alquimistas medievales solían reunirse en el pórtico de la derecha, donde intercambiaban sus recetas y realizaban determinados artificios favorecidos por los efluvios de esa construcción mágica y sagrada.

EL ALQUIMISTA PETRIFICADO

La idea de que Notre Dame es un templo dedicado a la alquimia tuvo varios adalides a lo largo del tiempo. Guillaume de París en el siglo XIII, Nicolás Flamel en el XV, Gobineau de Montluisant en el XVII, o Victor Hugo en el XIX, prepararon el camino para la aparición del enigmático iniciado del siglo XX que se hizo llamar Fulcanelli. Poseedor de una vasta erudición y de una inteligencia excepcional, causó admiración entre iniciados y profanos con su famosa obra *El misterio de las catedrales*, publicada en 1929. En este libro Fulcanelli sostiene su teoría con un detallado y agudo estudio de los signos y claves alquímicas que pueden apreciarse claramente en Notre Dame de París. Y lo hace con tanta brillantez, que aun los académicos positivistas y muchas autoridades eclesiásticas debieron reconocer su talento.

Lo más notable de Fulcanelli es que plantea su rigurosa investigación sin renunciar al esoterismo. Tal es así que uno de sus puntos fuertes es la imagen de un anciano que se encuentra en la segunda galería de la gran catedral, conocida como «El viejo de piedra». Según él, se trata de un gran maestro alquimista medie-



«El viejo de piedra», según el sabio Fulcanelli, un gran alquimista que consiguió petrificarse en vida para permanecer en la catedral eternamente a la espera de los iniciados.

val que consiguió la fórmula para petrificarse en vida. Su propósito —siempre siguiendo a Fulcanelli— era el de permanecer eternamente allí, a la espera de los iniciados que supieran comprender su mensaje hermético a través del tiempo.

Entre otros relieves y tallas a los que atribuye significado alquímico, Fulcanelli destaca el medallón que se encuentra en el atrio del pórtico central o del Juicio, sobre una columna del lateral izquierdo. Representa a una dama sentada en un sillón de brazos ornados, sosteniendo un libro abierto y otro cerrado con su brazo derecho, y un cetro en la mano izquierda. Sobre su cuerpo se apoya una escalera vertical de albañil, y detrás de la cabeza pasa una corriente de agua. Las alusiones a la alquimia son evidentes, aun para

el más escéptico: el libro cerrado representa el conocimiento esotérico, y el abierto, el exotérico; la escalera de construcción con nueve peldaños, los pasos que deben seguirse escalonadamente para lograr la Gran Obra; las aguas, la fórmula hermética del mercurio; y el cetro, el reinado alquímico sobre la vida y el universo.

EL JOROBADO DE VICTOR HUGO

El libro de ficción más famoso sobre Nuestra Señora de París es la novela que Victor Hugo publicó con ese nombre en 1831, más conocida como *El jorobado de Notre Dame*. El espíritu del romanticismo había recuperado las leyendas y misterios medievales, y Hugo combinó con maestría el enigma de las catedrales góticas con el ocultismo de la alquimia.

El protagonista es Quasimodo, un campanero contrahecho que vive escondido entre los recovecos de la catedral, sufriendo un amor imposible por una hermosa gitanilla. El autor dedica todo un capítulo (el segundo del libro quinto) a exponer su idea de que la arquitectura fue un arte sagrado en el que podía leerse la historia oculta de la Humanidad. Según él, ese relato de piedra se había truncado al inventarse la imprenta y difundirse ampliamente libros profanos.

La idea central de Victor Hugo es que las catedrales góticas representaron la culminación de esa arquitectura misteriosa, cuyo mensaje contenía un significado liberador. «Esta libertad alcanza una gran dimensión —afirma—; ocasionalmente un portal, una fachada o toda una catedral presentan un significado simbólico totalmente ajeno a su culto, e incluso hostil a la Iglesia». Luego prosigue su relato romántico con luces y sombras, al punto que algún crítico ha llegado a suponer que Quasimodo es la contrapartida del alquimista de piedra; o sea, una espantosa gárgola que se encarnó en el infeliz jorobado.

LOS MONSTRUOS AL ACECHO

Cuando el visitante de Notre Dame mira hacia arriba, descubre que sobre su cabeza, desde lo alto de las torres y el perfil de los tejados, acechan inmóviles unos terribles monstruos demoníacos. Son las famosas gárgolas góticas, criaturas de pesadilla encaramadas en los desagües de las catedrales y otros edificios de esa época. La idea de prolongar las bocas de los desagües y sumideros pluviales fue utilizada ya en construcciones egipcias, griegas, etruscas y romanas. Los canalones que recogían la lluvia que se deslizaba por los tejados, se prolongaban con un conducto de piedra o argamasa para evitar que el agua chorreara sobre los muros. En el siglo XII, los artesanos canteros comenzaron a tallar figuras en los bloques destinados a ese fin, usando libremente su imaginación.



Las gárgolas de Notre Dame, unas esculturas enigmáticas de aire tético. Para unos, su función es meramente decorativa, para otros, deben entenderse como símbolos demoníacos.

Las primeras gárgolas, con forma de animales fantásticos e infernales, se instalaron en la catedral de París, otorgando un aire tétrico a sus alturas. Aunque este ejemplo fue seguido por otras catedrales y edificios notables de la baja Edad Media, la serie de Notre Dame se considera la más variada y artística dentro del género. Variada porque ninguna gárgola es igual a otra, y artística porque su originalidad y expresividad las convierte en verdaderas obras de arte. Los expertos no se ponen de acuerdo sobre la razón y el sentido de estos monstruos de piedra; algunos opinan son sólo adornos un tanto excéntricos de los tejados, y otros ven en ellas la más acabada expresión de las claves demoníacas del arte gótico.

En la importante reforma llevada a cabo en el siglo XIX por el arquitecto Viollet-le-Duc, se agregaron numerosas gárgolas falsas llamadas *quimeras*. Estas imágenes se sitúan en los mismos planos que las gárgolas, pero no coinciden con ninguna boca de desagüe. Las quimeras, por lo tanto, no tienen excusa funcional y son pura decoración artística. La mayoría de ellas incorpora la representación de animales antropomorfos con cabeza humana, o viceversa, que completan el repertorio de engendros de piedra. Su muda y elevada presencia representa una suerte de guardia diabólica, que vigila en lo alto de uno de los mayores templos de la Cristiandad.

OTROS ESOTERISMOS

La alquimia no es el único conocimiento hermético que oculta sus manifestaciones en Notre Dame. Los astrólogos del siglo XVII establecieron que, si se trazaba una línea imaginaria que uniese las siete principales catedrales góticas de Francia, el dibujo resultante reproducía la constelación de Orión, donde cada iglesia representaba una estrella.

La excepción era la catedral de París, situada en el centro exacto de ese diseño astral.

La vidriera del gran rosetón occidental muestra en su centro una imagen de la Virgen María, vestida con una túnica verde cubierta por un manto rojo. Esos colores contrarían toda la tradición de la iconografía mariana, que siempre ha representado a la madre de Jesús con un manto azul sobre una túnica blanca o de tonos muy claros. Ocurre que el rojo es un color de gran significación en el ocultismo: el más poderoso de los tres colores alquímicos (con el blanco y el negro, que no lo son) y, junto al verde de la túnica, forma un par muy simbólico para los masones. En la Masonería Escocesa Antigua y Aceptada, el santuario donde se consagra el grado de Caballero del Gran Oriente y la Espada tiene dos recintos rituales: uno es rojo y el otro verde.

Tampoco el paganismo está ausente entre los misterios de este imponente monumento gótico. Durante las reformas de 1711 se derribaron parcialmente dos gruesos muros, encontrando detrás una serie de estatuas que poco tenían que ver con el recato de la escultura religiosa medieval. Eran mujeres y hombres de extraño aspecto, algunos semidesnudos, formados en hilera. Se trataba de deidades paganas como Minerva, Marte, Apolo, Diana, Mercurio o Venus, que según los arqueólogos pertenecieron a un antiguo templo romano del siglo I d. C., dedicado a Júpiter.

Notre Dame de París se levanta en una isla urbana, rodeada por dos brazos del Sena. Para llegar a ella hay que «atravesar las aguas», acto iniciático esencial en muchos cultos de la Antigüedad, desde el bíblico cruce del mar Rojo hasta el baño sagrado en el Ganges de los hinduistas, pasando por el bautismo en el Jordán de los esenios y, simbólicamente, en el sacramento bautismal de los cristianos. Los ríos y sus aguas tienen también significados metafóricos en la Cábala y en otras corrientes de la sabiduría esotérica; en la alquimia el agua representa la licuefac-

ción del mercurio, primer paso en el camino de la Gran Obra. En las culturas continentales las islas han mantenido siempre un cierto misterio o poder oculto, que a la vez se temía y veneraba. Tal vez por eso se escogió la Plaza de Parvis, frente a Notre Dame, para marcar el kilómetro 0, comienzo de todos los caminos que salen de París.

JUAN BAUTISTA DE TOLEDO Y JUAN DE HERRERA

MONASTERIO Y PALACIO DE EL ESCORIAL (1563-1584)
SAN LORENZO DE EL ESCORIAL, MADRID

Felipe II pretendió reconstruir el mítico Templo de Salomón, empleando conocimientos herméticos y secretos constructivos basados en la arquitectura ancestral de origen divino. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto II», entre las páginas 158 y 159.)

UN MONUMENTO MÍSTICO Y ESOTÉRICO

El monasterio de El Escorial es una de las obras de arquitectura eclesiástica de mayor valor esotérico y místico. Fue construido por orden de Felipe II como homenaje a la victoria de San Quintín, donde las tropas españolas derrotaron en 1557 al almirante Gaspard de Coligny, por entonces líder del partido hugonote francés. El monarca español era un católico fervoroso y quizá no fue casualidad que erigiera un complejo eclesiástico monumental para celebrar su victoria sobre un militar adepto a la Reforma. Pero su propósito esencial era erigir una reproducción simbólica del destruido Templo de Salomón (con quien le gustaba compararse); una suerte de *Civitate Dei*, centro místico del mundo y emblema de la reunificación del cristianismo que él esperaba presidir.

UNA OBRA MÍSTICA EN UN LUGAR MÁGICO

El obsesivo misticismo de Felipe II se manifestaba en una especie de doble vida. Mientras en público aparecía como un austero

y severo monarca católico, presidiendo los juicios y ejecuciones de la Inquisición, en privado se rodeaba de astrólogos, gnósticos y cabalistas. El más influyente de ellos era el intelectual y traductor de origen converso Benito Arias Montano, polígloto, erudito y miembro de la sociedad secreta de «Los Hijos de Dios». Este grupo de estudiosos practicaba una suerte de cabalismo cristiano, dedicado a la interpretación de la Biblia y el legado del rey Salomón, inquietud que los llevó a relacionarse con la secta judía *Tadea tecta* («Lámpara tapada») y tal vez con la Orden del Temple, infiltrada dentro de la de Santiago.

Es posible que fuera Montano quien, incluso antes de la batalla de San Quintín, le sugiriera al rey el lugar donde debía levantarse el monumento monástico. El Escorial, como indica su nombre, era un vaciadero de escorias que los lugareños llamaban «la puerta del infierno», situado a los pies del monte Abanto en la sierra de Guadarrama, a 1.000 m de altura y a unos 50 km de Madrid. Allí sólo había entonces un modesto caserío, en el justo centro geográfico de la Península, sobre el mismo paralelo que pasaba por Roma.

Pese a su función de vertedero el lugar tenía desde antiguo cierta fama misteriosa, porque en su subsuelo nacía una corriente de aguas que formaba una extensa napa subterránea. Los druidas celtas, los alquimistas medievales y los magos árabes atribuían vibraciones mágicas a esas corrientes, y los moros llamaban a esa comarca *Mah'rit*, «la de aguas ocultas», que luego pasó a ser Madrid.

Una vez escogido el sitio se encargaron los planos al arquitecto Juan Bautista de Toledo, que tenía también sus inclinaciones esotéricas. Su fama y su persona llegaron desde Roma, donde había sido discípulo de Miguel Ángel. Asesorado por Montano, trazó la planta cuadrada en horquilla que incluía el monasterio y la iglesia. En 1563 se aprobaron los planos y se inició la preparación del



Felipe II, Ana de Austria, Isabel de Valois, María de Portugal y el príncipe Carlos orando, de Pompeo Leoni, iniciado en 1592 colocado en el año 1600. Sepulcro de Felipe II, monasterio de El Escorial.

terreno y el traslado de los materiales, pero Toledo falleció cuatro años más tarde sin haber comenzado las obras.

La construcción quedó en manos del que era su segundo arquitecto, Juan de Herrera, que tampoco era ajeno a las artes heréticas. Experto en arquitectura mística y estudioso de la nigromancia, o adivinación consultando a los muertos, poseía una colección de piedras y metales talismánicos, oficiaba sortilegios, y probablemente era masón. Más de dos siglos después el famoso arquitecto Ventura Rodríguez escribe en una carta dirigida a Francisco de Goya: «Cuando el gran arquitecto Herrera se formaba en la logia de Trasmiera, cuyas tenidas se hacían en Santa María de

Bareyo, no era ése el único trabajo masónico que ocupaba sus esfuerzos. También transitaba en el Arte Real, conduciendo al rey Felipe por los modos del mallorquín Lulio [Ramon Llull] en la búsqueda de la Gran Obra». Aparte de la tendencia a considerar probables masones a todos los arquitectos, lo cierto es que Rodríguez ofrece datos muy precisos, como el nombre de la logia y el lugar de sus reuniones. Formaba también parte de ese círculo aúlico el astrólogo y quiromántico Matías Haco Sumbergense, autor del horóscopo de Felipe II conocido como *El Prognosticón*, quien calculó la orientación del futuro edificio en relación con las esferas celestes.

Tenemos pues un rey inclinado al esoterismo, un intelectual iniciado en ciencias ocultas, un arquitecto masón seguidor del hermetismo neoplatónico de Llull, y un astrólogo con dotes de adivino, dispuestos a levantar en la sierra madrileña nada menos que el nuevo Templo de Salomón.

UN MONASTERIO PARA EL SANTO GRIAL

La ceremonia de inauguración de las obras, en la que el rey colocó la simbólica primera piedra, tuvo lugar el 23 de junio. Esa fecha no fue casual, sino premeditadamente elegida por ser el día de san Lorenzo, al que se dedicaría el monasterio. Tampoco fue arbitraria la elección de tal patrono, ya que en la hagiografía cristiana Lorenzo tiene una relación directa con la historia del Santo Grial. En 258, cuando arreciaban las persecuciones de Valeriano, era diácono español en Roma y recibió del papa Sixto II el cáliz de la última cena, con la misión de preservarlo ante los desmanes de la soldadesca. Lorenzo alcanzó a enviar la valiosa reliquia a su casa familiar en Huesca, poco antes de morir martirizado en la hoguera. Después la pista del Grial se perdió entre las brumas de la historia y la leyenda.

Como se ha aireado con insistencia en recientes best seller, el Santo Grial es el símbolo emblemático del esoterismo cristiano, que sostiene que la estirpe de Jesús se continuó por la descendencia de su presunta hija con María Magdalena. Según esta versión, apoyada en los evangelios gnósticos, no se trataría sólo del cáliz material, sino también de un documento, reliquia o fórmula que revelaría ese Gran Secreto y otros arcanos milenarios. Sin duda, Felipe II y su círculo esotérico conocían esta heterodoxia, e incluso tenían contacto con algunas de las sectas inspiradas por el misterioso Priorato de Sión, entre ellas la Orden del Temple. Como es sabido en el siglo XI los caballeros templarios fundadores ocuparon el solar donde se había levantado el Templo de Salomón en Jerusalén, y se cree que hallaron en sótanos y galerías subterráneas un valioso tesoro y antiguos manuscritos hebreos, incluyendo las reglas sagradas utilizadas en el templo salomónico. Y en tanto Felipe pretendía reproducirlo en su monasterio, pudo haber intercambiado algunos documentos de los templarios con el compromiso de dedicar el monasterio a san Lorenzo. De esa forma rendía un subrepticio homenaje al Grial, sin salirse de la ortodoxia católica.

HOMENAJE AL NUEVO SALOMÓN

Siguiendo un estricto orden astrológico y utilizando los parámetros arquitectónicos de los antiguos monumentos místicos, la obra de El Escorial muestra medidas, formas y proporciones que buscan convocar toda la sabiduría milenaria de la arquitectura hermética. Según el reconocido experto René Taylor, en la geometría de sus líneas y volúmenes se adivina el uso de los recursos cabalísticos, los principios alquímicos, la mnemotecnia de Llull o la numerología pitagórica, entre otras vertientes del esoterismo.

Quizá la intención de Felipe II y sus consejeros no fuera sólo reproducir el Templo de Salomón, sino crear una especie de culminación de las obras bíblicas construidas por mandato Divino, como el arca de Noé o el tabernáculo, y desde luego el propio Templo de Jerusalén. Es decir un monumento único, perfecto e intemporal, el centro mágico del universo o *axis mundi*, tan caro al ocultismo religioso y pagano. Por otra parte el creador de esa magna obra, o sea, Felipe II, sería así reconocido como el nuevo Salomón, rey del mundo y adalid de la cristiandad.

Para que no quedaran dudas sobre la inspiración bíblica de El Escorial, el monarca hizo colocar seis grandes esculturas que representaban a los reyes hebreos del Antiguo Testamento: Josafat, Manasés, Josías, Ezequías, David y Salomón. Todos esos monarcas de Israel habían tenido alguna relación con la ubicación, construcción o restauración de un gran templo en Jerusalén, cuya expresión máxima erigió el último y más grande de ellos. Las estatuas, ubicadas en el espacio abierto llamado Patio de los Reyes, se encomendaron al escultor Juan Bautista Monegro. Señalemos como anécdota que éste fue, junto con Juan Bautista Toledo, el segundo participante que llevaba el nombre del enigmático profeta esenio, primo y maestro de Jesús, muy venerado por los gnósticos.

La obra se terminó formalmente el 13 de octubre de 1584, y su aspecto resultó a la vez imponente y austero. El gran rectángulo perimetral presenta en el centro la iglesia con su cúpula, flanqueada por el monasterio, el palacio, la biblioteca, los claustros y otras dependencias. Los recios y extensos muros laterales sólo admiten hileras de severas ventanas iguales y sin adornos, al igual que las pilastras dóricas, sin ninguna concesión a veleidades decorativas. Pero la monástica medida de las fachadas y las paredes exteriores se ve controvertida por la magnificencia y riqueza del interior. El conjunto reúne 4.000 estancias, entre salones, salas, habitaciones, refectorios, oratorios, etc.; 86 escaleras; 1.200 puertas

y 2.673 ventanas, ventanales y ventanucos; todo ello lujosamente construido y decorado, con apoyo de 540 frescos y 1.600 cuadros de incalculable valor. El conjunto arquitectónico se complementa al aire libre con 15 claustros, 73 estatuas, 88 fuentes y 11 aljibes. En resumen, una extraña alianza de humildad y grandeza, digna morada y futuro sepulcro del magnífico rey prudente cuando se encontraba en la cima de su salomónico esplendor.

CLAVES, LIBROS Y RELIQUIAS

Varios estudiosos con inclinaciones místicas han señalado diversas claves o mensajes ocultos en el monumental recinto de El Escorial. Por ejemplo, la franja que pasa casi inadvertida en el suelo del refectorio principal, con la serie de los signos del zodiaco. Se trata en realidad de un calendario astrológico, quizá trazado por Haco, en el que los meses del año siguen un orden astral. Esta franja de signos servía asimismo de meridiana solar para ajustar las horas, como los relojes de sol. El astro rey está también presente en otro elemento enigmático: la piedra de oro en la aguja que remata la cúpula del templo y que al darle el sol a mediodía brilla intensamente en lo alto, como símbolo resplandeciente de un culto solar. ¿Por qué esa piedra está precisamente en ese sitio, y es la única de oro entre las que forman la aguja piramidal?

Arias Montano, designado por Felipe como bibliotecario mayor de El Escorial, propuso guardar los libros en dos bibliotecas distintas. Una visible, con los miles de obras religiosas y mundanas que poseía la Corona; y otra oculta, con valiosos volúmenes de carácter místico y pagano. Los tomos fueron colocados en las librerías con el lomo hacia adentro, oficialmente para airear las hojas, pero en realidad para que nadie pudiera leer sus reveladores títulos. Había también una apoteca o botica, hoy desaparecida, que según la leyenda guardaba misteriosos elixires y filtros mágicos

preparados por sabios alquimistas para aliviar los muchos males del soberano.

Algún meticuloso amanuense ha contado y registrado las 7.422 reliquias que se distribuyen en otros tantos altarcillos, hornacinas y cofres por todo El Escorial. No incluyó el gran cubo de la bóveda del coro, donde según algunos autores se ocultan los planos originales del auténtico Templo de Salomón.

ANDREA PALLADIO

VILLA CORNARO (1553),
PIOMBINO DESE, VÉNETO, ITALIA

La más perfecta de las célebres villas venecianas de Palladio refleja los arcanos matemáticos y las técnicas secretas de la arquitectura ancestral con las que se logra un mágico equilibrio armónico. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto I», entre las páginas 158 y 159.)

LA ARQUITECTURA COMO ARMONÍA MÁGICA

A mediados del siglo XVI, en los tramos finales del Renacimiento italiano, se produjo un fenómeno constructivo que afectaría a la arquitectura de los siglos siguientes, hasta el día de hoy. En menos de treinta años y en un radio de unos 80 km alrededor de Venecia, surgieron en la campiña diversos edificios aislados y totalmente innovadores, diseñados por un mismo arquitecto: el genial y enigmático Andrea Palladio. Por primera vez desde las villas de los patricios romanos, este artista levantó fuera de la ciudad edificios que no eran castillos ni fortalezas, sino amplias residencias campestres de inmortal belleza y mágica armonía con la naturaleza y con el propio universo.

Es tal el sereno misterio que transmiten las 18 villas de Palladio aún conservadas en esa región del Véneto, que diversos autores han buscado su razón en los más variados conocimientos esotéricos, desde la geometría y numerología de Pitágoras y su «música de las esferas», a las normas herméticas de Vitruvio, pasando por su perfecta correspondencia con las fugas de Bach. Para el director de orquesta austriaco Nikolaus Harnoncourt, las obras de Palladio son la más lograda expresión de la arquitectura como «música petrificada».



Tan enigmático como genial, Andrea Palladio y sus villas siguen siendo incluso hoy una de las más importantes referencias en arquitectura.

TEMPLOS RESIDENCIALES

Palladio ideó sus célebres villas a partir de encargos de las grandes familias que se enriquecieron gracias al auge del comercio marítimo veneciano. Los mercaderes navegantes realizaban largas y agotadoras travesías, y a su regreso deseaban descansar fuera de la bulliciosa ciudad y de sus fastos palaciegos. Pero tampoco demasiado lejos, para no descuidar sus florecientes negocios. El arquitecto vio la oportunidad de aplicar sus ideas innovadoras y sus investiga-

ciones herméticas, y en 1540 construyó su primera villa para los Godi, en la que ya coloca los tres tramos de galerías abiertas. A partir de entonces no cesó de atender pedidos de otros ricos potentados venecianos, como los Pisani, los Caldogno o los Saraceno.

En 1551 Palladio construyó Villa Barbaro, en la que consolidó el típico diseño frontal de las villas palladianas: la fachada central es un templo griego de dos plantas y cuatro columnas, sobre las que resplandece un elegante frontispicio triangular. Era la primera vez que alguien tenía la audacia de levantar un templo clásico como entrada de una residencia particular, y la idea sería imitada por numerosas construcciones de los siglos siguientes, en especial por las mansiones de los plantadores del sur de Estados Unidos. A cada lado de ese pórtico central se abrían dos alas simétricas, que los campesinos llamaban *barchessas*, ambas con cuatro arcos de medio punto, dedicadas a establos y almacenes de gra-

nos y herramientas de labranza. La extensa fachada se cerraba en cada extremo por medio de un palomar rematado por una cúpula. Así la villa era a la vez casa de campo y sede de una explotación agrícola familiar, concepto repetido más tarde por los cortijos andaluces o las casas *pairales* de Cataluña.

EL MISTERIO DE VILLA CORNARO

Cuando en la segunda mitad del siglo XVIII las ideas masónicas se difundieron por toda Europa, un grupo de iniciados ingleses escogió la Villa Cornaro, de Palladio, como sede de las reuniones y rituales de la primera logia italiana. No se sabe cuál fue el motivo de esa elección, aunque hay quien supone que los masones sabían que ese edificio era algo más que una bonita casa de campo, y que había sido construida por un arquitecto que comenzó como cantero (*mason*, en inglés).

Esa villa, encargada a Palladio por la aristocrática familia Cornaro, considerada la más pudiente de Venecia, es tenida por la culminación inigualable del perfecto y enigmático arte del arquitecto. Construida entre 1552 y 1553, constituye la suma y resumen de los principios eternos y las claves ocultas de la arquitectura, que Palladio recuperó de sus lecturas de Vitruvio, el neopitagórico Gianbattista Alberti, y el romanista Sebastiano Serlio. Todo en la casa es equilibrado, armónico, y en cierta forma mágico, en tanto su contemplación infunde un extraño sentimiento de perfección que se torna en elevada serenidad espiritual al entrar en su interior. Sus medidas y proporciones parecen responder a una única fórmula repetida en variantes exactas, que a su vez se enlaza al entorno y, lo que es más inexplicable, al bienestar físico y anímico de los ocupantes.

Esa sensación no sólo se registra en ciertas crónicas de época, sino que ha sido testimoniada por sus actuales propietarios

en un libro publicado en 2005. El abogado y empresario estadounidense Carl I. Gable, estudioso de la cristalería veneciana de Murano, compró Villa Cornaro en 1989 por medio de un anuncio que su esposa vio en el *New York Times*. Desde entonces el matrimonio pasa la primavera y el otoño en esa «segunda residencia», considerada una de las diez mayores obras maestras en toda la historia de la arquitectura. Pero la relación de los Gable con Villa Cornaro no es en absoluto frívola. Carl se dedicó a estudiar los secretos constructivos de la obra y la misteriosa sabiduría de su autor, y ambos escribieron sus gratificantes experiencias como habitantes de la casa que, en sus propias palabras, «transformó su vida».

En una reciente conferencia sobre «su» villa, Carl I. Gable ha señalado el misterio que subyace en sus estancias: «Esto me lleva al último, menos comprendido y más evanescente elemento de la obra de Palladio: la armonía y equilibrio del interior [...] que parece darse sólo en sus 18 villas del Véneto, y eludir a los émulo palladianos de otros lugares y épocas posteriores. Ciertamente, Palladio intentó conceptualizar y comunicar sus percepciones; pero quizá fuera como analizar la técnica de Leonardo en *La Gioconda* para repetir su efecto en otra pintura».

LAS RELACIONES NUMEROLÓGICAS

Para comprender el misterio de las villas de Palladio algunos autores se basaron en la teoría neopitagórica del arquitecto romano del siglo I a. C. Marco Vitruvio, que alude a los «números perfectos». Éstos se basan en las proporciones del cuerpo humano, según el dibujo que en su honor trazó Leonardo y que se conoce precisamente como el *Hombre de Vitruvio*. Esas proporciones, en la relación de los números 6 y 10, se reflejan especialmente en Villa Cornaro y las obras posteriores de Palladio. La sensación de

bienestar y placidez que experimentan los ocupantes se debería a que, tanto de frente a fondo como de lado a lado, el edificio guarda las mismas proporciones que sus propios cuerpos.

En el segundo de sus *Cuatro libros de arquitectura*, publicados en 1570, Palladio reproduce el plano de la planta principal de Villa Cornaro. Las cuatro habitaciones que dan al frente tienen una proporción de 3 x 5, o sea la mitad exacta de 6 x 10. El arquitecto veneciano sostenía la premisa de que las partes deben relacionarse proporcionalmente entre sí y cada una con el todo, lo que se comprueba también en las otras estancias. En los lados este y oeste hay dos cuartos cuadrados, seguidos de otro más pequeño. Si se juntan ambos el rectángulo resultante mide nuevamente 3 x 5. A su vez la gran sala central, aparentemente cuadrada, está formada por dos rectángulos unidos de esa misma proporción áurea. La planta residencial consiste entonces en seis repeticiones del módulo mágico de Pitágoras, encerradas en un cuadrado exacto.

Sobre la planta noble, separada por tres entresuelos, hay una planta alta exactamente igual y con la misma altura, por lo que la fachada presenta dos galerías superpuestas. Palladio utiliza así el principio de la duplicación simétrica, para cerrar el artilugio arquitectónico de la armonía perfecta.

LA MÚSICA SILENCIOSA

En su libro *Principios arquitectónicos en la edad del Humanismo* (1949), el historiador del arte Rudolph Wittkower sostuvo que la relación entre las medidas de las villas de Palladio se basaban en las proporciones armónicas de la música, y en particular en las fugas de Bach. Comparar la arquitectura con la música no era por cierto algo nuevo, y ya Goethe la había descrito como «música silenciosa». A principios del siglo XIX el filósofo alemán Hegel es-

cribió: «la música es la arquitectura traspuesta del espacio al tiempo; porque en la música, aparte de un profundo sentimiento, reina también una rigurosa inteligencia matemática».

Si Palladio alcanzó fama entre los prohombres venecianos por construirles residencias que parecían templos, Bach buscó la forma de convertir la música adornada y amanerada de la corte y la ópera en piezas que pudieran ejecutarse en un templo. Sus fugas de *El clave bien temperado* (o sea templado, afinado) muestran el mismo persistente equilibrio del estilo simétrico de Palladio. Sus comienzos y finales son rítmicamente idénticos, como si el uno lanzara una pregunta que el otro responde, para cerrar una fuga o deslizamiento armónico de una sucesión de tonos. Ambos genios, el arquitecto y el compositor, coinciden en construir una obra basada en la repetición y la variación de un tema, que vuelve a cerrarse sobre sí mismo. Tal vez tanto Palladio como Bach supieran que en ese equilibrio armónico reside la clave secreta de lo sublime.

PARTE II

MÚSICA

EL MISTERIO DE LA ARMONÍA CELESTE

La música es el arte al que se atribuyen mayores cualidades mágicas y trascendentes. Todas las religiones han incorporado la música a su liturgia como forma de predisponer y elevar el espíritu de los creyentes. Desde el público de un concierto sinfónico, a las innumerables variantes de géneros musicales populares, o incluso para quien escucha una grabación en su casa, la música emana un misterio ancestral capaz de conmover a ejecutantes y oyentes, transportándolos a planos superiores y profundos de la existencia.

LA MÚSICA DE LAS ESFERAS

La relación entre música y esoterismo se remonta por lo menos al siglo VI a. C. Fue entonces cuando Pitágoras, el gran hierofante de la ciencia hermética, descubrió las leyes de la armonía y estableció una serie de principios esotéricos relacionados con la música. Para él y sus seguidores la música era la armonía de los astros en el universo y del propio espíritu humano. El maestro de Samos, que creía en el poder de los números, estableció la medida de los intervalos en la escala de notas musicales y las refirió a los planetas conocidos entonces. Según Pitágoras esas esferas celestes guardaban la misma proporción entre ellas que las notas musicales, y cada una emitía un sonido astral que correspondía a su lugar en la escala. Más tarde Platón sostuvo que lo esencial de la música era la armonía cósmica, y no sus sonidos. En el siglo III d. C. Plotino, seguidor de Pitágoras y defensor de una cosmogonía metafísica, consideraba a la música como una vía para alcanzar el cielo.

La equiparación entre música y armonía secreta continuó durante bastante tiempo. A principios del siglo VI el filósofo griego Boecio estableció una nueva división. En su obra *De musica* señala que hay tres tipos de armonía: la cósmica, que se expresa en

el equilibrio del universo; la humana, que corresponde al equilibrio entre el alma y el cuerpo; y la instrumental, que produce sonidos armónicos y es la que hoy consideramos como música. La primera era la «música de las esferas» que siguió dominando la filosofía y las teorías esotéricas hasta finales de la Edad Media.

En 1596 el astrónomo alemán Johannes Kepler publicó *Mysterium cosmographicum*, obra en la que intenta combinar la música de las esferas de Pitágoras con la entonces reciente teoría heliocéntrica de su colega Copérnico. Como es sabido, éste fue el primero en sostener que el Sol era el centro de nuestro sistema planetario, y que todos los astros giraban alrededor de él. Con los nuevos datos astronómicos que heredó de su maestro, Tycho Brahe, Kepler pudo afirmar que los planetas del sistema solar giraban en órbitas concéntricas establecidas, y que al hacerlo producían sonidos que reflejaban la escala musical.

LA INSPIRACIÓN HERMÉTICA

Kepler confirmó las ideas de Pitágoras y Plotino, que hablaban ya de una «armonía silenciosa» del universo, cuyos acordes suenan como música celestial en la Tierra. Ese fenómeno extrasensorial ha iluminado la inspiración de muchos de los grandes compositores, que supieron volcarlo gracias a su excepcional genio creador. Quizá recibieran en forma inconsciente esa sugestión del más allá, pero también es cierto que la mayoría de ellos tenían inquietudes esotéricas o llegaron a pertenecer a sociedades secretas, como la masonería, los rosacruces o la teosofía.

En este apartado expondremos casos señalados de genios de la música que se introdujeron en una dimensión hermética. Esta reseña abarca tanto a grandes compositores clásicos y románticos como a los grupos de rock 'n' roll que aseguraron haber pactado con el diablo.

GENIOS CLÁSICOS Y MISTERIOS ANTIGUOS

La conciencia de la elevada sensibilidad de la música en la búsqueda de las verdades ocultas y la revelación de misterios ancestrales, tuvo dos insignes precursores en genios como Mozart y Beethoven. (Véase el pliego de fotografías «El museo secreto II», entre las páginas 158 y 159.)

En la segunda mitad del siglo XVIII la masonería jugaba un papel importante en la sociedad europea, al punto de que podría decirse que ser masón estaba de moda. En París la influyente figura del conde de Cagliostro (más compleja y profunda de lo que han divulgado sus detractores) intentaba reconducir y purificar las logias de Francia por medio de su «rito egipcio». En la Viena imperial las logias no sólo eran tratadas con benevolencia, sino que se reconocía su labor en favor del progreso. Entre sus miembros se contaban políticos, intelectuales y clérigos ilustrados, que creían en la regeneración de la humanidad por medio de los valores morales de la sabiduría ancestral. En el campo contrario se encontraban las autoridades eclesiásticas y los aristócratas cortesanos, que veían a la masonería como enemiga de la Iglesia y del régimen imperial. Pero esta división no era muy clara, ya que se cree que el emperador Francisco I conducía en secreto la masonería vienesa como gran maestro, mientras su esposa María Teresa encabezaba la oposición a las prácticas masónicas. En 1743 la emperatriz ordenó una redada durante una reunión de la logia, lo que obligó a su augusto cónyuge a escapar por los pelos empleando un pasadizo subterráneo.

En 1767 un niño prodigio de once años llamado Wolfgang Amadeus Mozart convalecía de un ataque de viruela. El mal no había dejado marcas de pústulas en su rostro, gracias a los excelentes oficios de su médico, que era un miembro destacado de la maso-



El doctor Anton Mesmer, conocido por sus excéntricas teorías sobre el magnetismo animal y repudiado por la medicina oficial.

nería. En muestra de agradecimiento, el pequeño Mozart puso música a un himno masónico y obsequió la partitura al facultativo. Al año siguiente compuso una pequeña obra titulada *Bastían y Bastiana*, que se estrenó en privado en los jardines del enigmático doctor Antón Mesmer, repudiado por la medicina oficial a causa de sus investigaciones sobre magnetismo animal. Su teoría se conoce como «mesmerismo» y suele equipararse erróneamente con el hipnotismo. Más tarde el joven Wolf-

gang trabó relación con otros personajes vinculados a la masonería o a la secta de los Illuminati de Baviera, que acababa de fundar Adam Weishaupt en 1776 y era la última novedad en los círculos esotéricos de Viena. Sus ideas no eran sólo herméticas sino también políticas, y uno de sus líderes era el barón Gottfried van Swieten, protector de Mozart y Beethoven, quien se vería implicado en una presunta conjura de los Illuminati en 1791.

Mozart quizá simpatizaba con las ideas de Swieten y de sus cofrades, pero su opción hermética se inclinó por la masonería, e ingresó en la logia vienesa Benevolencia en 1784, a los veintiocho años de edad. No fue el primer compositor que combinó su pasión por la música con el interés por el esoterismo. Claudio Monteverdi había sido un experto alquimista, las óperas precursoras de Jacobo Peri jugaban con claves místicas, y, en 1762, Christoph Willibald Glück había reflejado su ideario masónico

en *Orfeo y Eurídice*. Mozart compuso piezas para rituales de la masonería a poco de ingresar en ésta, como la *Música para un funeral masónico*. Según algunos expertos, sus tres últimas sinfonías forman un tríptico dedicado a los «pasos» de la iniciación. Pero no cabe duda que su mayor y postrero homenaje masón fue *La flauta mágica*, ópera compuesta en 1791, el mismo año de su muerte.

LAS CLAVES DE LA FLAUTA MÁGICA

En la época en que Mozart escribió *La flauta mágica*, la masonería no pasaba por un buen momento. En 1781 el emperador José II había prohibido que cualquier secta u orden respondiera a una autoridad ajena al imperio (los masones austriacos pertenecían a la Gran Logia de Escocia), y los Illuminati de Baviera habían sido suprimidos y perseguidos. Las logias vienesas se mantenían a la defensiva, protegidas por su secretismo orgánico y las relaciones que aún conservaban en palacio. Un nuevo decreto de 1785 sometió las reuniones y los nombres de sus participantes a un estricto control policial, y poco después la presunta influencia de la masonería en el estallido de la Revolución Francesa acabó de condenar a las logias austriacas.

En ese clima de intimidación y persecución, Mozart y su cofrade Emanuel Schikaneder, actor y libretista que pertenecía a otra de las logias de Viena, se encontraron para elaborar *La flauta mágica*. Su idea era encubrir bajo una inocente fábula las claves emblemáticas del ideario masónico, de forma que permanecieran para ser rescatadas en tiempos mejores. Se anunciaba ya una posible expulsión de los masones de Viena, y el propósito de Mozart era componer una obra que pudiera representarse en las capitales de Europa, ocultando en ella un mensaje de reafirmación masónica para los iniciados de otros países. Como diría



Schikaneder, actor y miembro de una logia vienesa, representa a Papageno en el estreno de *La flauta mágica*.

más tarde el también masón Johann Wolfgang Goethe, *La flauta mágica* «tiene lo necesario para que la gente común disfrute del espectáculo, y al mismo tiempo los iniciados puedan captar su elevado significado».

Desde luego, la ópera no ofrece ninguna referencia explícita a la masonería, aunque sí algunos indicios significativos enmascarados en su heterogénea invención. El argumento gira en torno al príncipe Tamino y su búsqueda de la misteriosa Reina de la Noche, de la que le ha hablado su padre. Al iniciarse la acción Tamino aparece ataviado con un atuendo japonés, para dar un toque oriental y tal vez para despistar sobre el trasfondo masónico de la obra. El príncipe se ve amenazado por una

serpiente, que es abatida por tres damas veladas, enviadas por la Reina de la Noche. Aparece entonces el pajarero Papageno, que pretende llevarse el mérito de haber salvado al príncipe. Las damas lo castigan taponándole la boca para que no cotillee sobre lo ocurrido. Entonces muestran a Tamino un retrato de la princesa Pamina, hija de la Reina, que ha sido raptada por el malvado moro Monostatos. El príncipe se dispone a liberarla, y las damas le en-

tregan una flauta mágica, a la que Papageno agrega un conjunto de campanillas (en el libreto original, un *strumento d'acciaio*, «instrumento de acero»).

Más adelante Tamino, guiado por tres mancebos, visita tres templos: el de la Sabiduría, el de la Razón y el de la Naturaleza. Allí conoce a Sarastro (evidente transposición de Zoroastro), quien le indica el lugar donde se encuentra prisionera Pamina. Cuando llegan el príncipe y Papageno, Monostatos los encierra a los tres, pero las campanillas mágicas de Papageno lo fuerzan a liberarlos. Llega entonces Sarastro con su séquito, y castiga al moro por sus maldades. Al ver juntos a Tamino y Pamina, Sarastro los obliga a separarse, para que cada uno pueda afrontar en solitario las pruebas que les esperan. Tanto los príncipes como Papageno logran superar una serie de desafíos, y este último recibe como premio una compañera mimética llamada Papagena. Tamino y Pamina pasan finalmente la prueba del Fuego y el Agua, último peldaño para el total despertar de mente y espíritu, venciendo así los maléficos poderes que representa la Noche.

Con una trama de cuento de hadas, unos personajes exóticos y una partitura de excelente factura, *La flauta mágica* reúne todos los ingredientes para encantar tanto al público lego como a los melómanos más exigentes. Al mismo tiempo, contiene símbolos y claves inequívocas del mensaje masónico compuesto por Mozart y Schikaneder. En principio el propio tema de la obra, que no es otro que el proceso que lleva al ser humano a superar sucesivas pruebas hasta alcanzar su plenitud moral y espiritual. Ese proceso representa el camino del masón que construye su propia «obra». Una vez que Tamino ha demostrado sus condiciones personales de valentía, humanidad e intuición, Sarastro le impone las pruebas que ha de pasar. Superadas éstas, lo une a Tamina, que también ha afrontado por sí sola el itinerario iniciático que preconiza la masonería. Así lo comprendió el director sueco Ingmar Bergman, que en



Ignaz von Born, experto en masonería e identificado por algunos autores como la figura en que se basó Mozart para el personaje de Papageno.

su versión filmica de *La flauta mágica* distribuyó en el decorado varios compases, que son el símbolo masónico del Gran Arquitecto de Universo.

La serpiente que persigue a Tamino al comenzar la ópera no es otra que la del Génesis, que incita a Eva a probar el fruto de la sabiduría, o sea el auténtico conocimiento del Bien y el Mal. Por eso la Reina de la Noche, o sea del Mal, envía a las tres damas veladas para impedir que la serpiente alcance al príncipe. La reiteración del número tres en las damas, los man-

cebos y los templos, es una clara alusión a su significado numerológico como cifra que representa el equilibrio entre la fuerza creadora y la destructora. Sarastro es el sumo sacerdote, el hierofante iniciador y revelador de los misterios herméticos. Preside los momentos más solemnes de la obra, que son la escena de iniciación frente a la pirámide (otro símbolo masónico, aparte de sus muchos significados esotéricos) y la escena final de la unión de los príncipes, como verdadera culminación del proceso purificador.

Goethe y otros autores han relacionado la nobleza y sabiduría de Sarastro con la figura de Ignaz von Born, un cualificado personaje de la época experto en el simbolismo masón, al que Mozart admiraba. En tanto Von Born era más que sospechoso para las autoridades vienesas, el compositor lo equilibra con el personaje simplón de Papageno, cuyos cantos tonales sin sentido divertían al público de la gradería y disimulaban la intención oculta de la ópera.

El estreno de *La flauta mágica* tuvo lugar en el pequeño *Theater auf der Wien*, el 30 de septiembre de 1791. Wolfgang Amadeus Mozart dirigió la orquesta en las dos primeras representaciones, pero debió abandonar el podio al empeorar su salud. Ya postrado en su agonía, intentó sin éxito acabar su famoso *Réquiem* y murió de fiebre reumática el 5 de diciembre de aquel mismo año.



Mozart hacia 1789, dos años antes de que una fiebre reumática acabara con su vida.

EL ENIGMA DE BEETHOVEN

Ludwig van Beethoven, considerado junto a Bach y Mozart uno de los tres grandes genios en la historia de la música, vivió y trabajó en un ámbito cargado de esoterismo. Su maestro de composición en Bonn, Christian Neefe, era un reconocido masón y probable miembro de la secta secreta de los Illuminati. Su influencia sobre el joven Ludwig se extendió desde 1781 hasta 1792, y en esos años le inculcó los valores de libertad y fraternidad de la Ilustración, vistos desde el prisma del esoterismo masónico. Beethoven leía a los filósofos idealistas profundamente influidos por la mitología, como Schelling y Schlegel, y el último movimiento de su extraordinaria *Novena sinfonía* tiene como texto coral el poema *Canto a la alegría*, de Friedrich Schiller, uno de cuyos versos dice: «Alégrate, fuente de luz inmortal, hija de Eliseo». Es evidente la alusión a los Campos Elíseos, el lugar paradisíaco reservado



La *Sonata para piano opus 28* de Beethoven está dedicada al gran maestro masón Joseph von Sonnenfels.

a las almas más elevadas en las mitologías egipcia y griega.

Beethoven nació y se crió en un hogar católico y de hecho compuso varias obras religiosas, como la *Misa solemne* y la *Misa en do mayor*. No obstante, su maestro Joseph Haydn lo consideraba absolutamente ateo, mientras que su amigo y biógrafo Antón Schindler le adjudica una inclinación deísta. Como es sabido, el deísmo cree en la existencia de un dios creador, pero no acepta religiones, templos ni liturgias. En cierta forma, se

trata de un dios semejante al Gran Arquitecto de las doctrinas masónicas. Por otra parte, Goethe escribió que el gran compositor alemán se sentía fuertemente atraído por el panteísmo y que su deidad principal era la propia música. Beethoven pareció confirmarlo al afirmar: «Goethe está vivo y quiere que todos nosotros vivamos con él. Por ello puede ser acogido en la música».

Ya fuera deísta, pagano, panteísta o quizás todo a la vez, Beethoven afirmó en uno de sus manuscritos: «Dios está más cerca de mí que de otros en mi arte», como si se creyera elegido para hallar la elevación divina por la música y dentro de la música. Este propósito tiene más de místico que de católico y confirma la conflictiva relación del compositor con la fe de sus padres. Según varias fuentes documentales Beethoven nunca asistía a la iglesia y se dice que aborrecía a los clérigos. Es más posible que su mayor acercamiento a un culto formal y organizado fuera su vinculación

con la masonería, impulsada precozmente por su maestro Neefe. Sin embargo, su adhesión masónica no está documentada históricamente y el único indicio tangible es la dedicatoria de su *Sonata para piano opus 28* al reconocido gran maestro masón Joseph von Sonnenfels.

Cuando en 1827 Beethoven yacía en su lecho de muerte, sus amigos decidieron llamar a un cura para que le administrara la extremaunción, aunque el enfermo se opusiera. El compositor, sin embargo, aguantó impávido los rezos y gesticulaciones del oficiante, y quizá por primera vez bendijo su sordera. Apenas se marchó el cura, Beethoven exhortó con un guiño a los presentes: «¡Aplaudid, amigos míos, la comedia ha terminado!».

Ludwig van Beethoven falleció poco después, el 26 de marzo de aquel año, dejando la incógnita de sus difusas creencias y la certeza de su genialidad, expresada en una obra tan excepcional como renovadora. La historia de la música lo ha ungido como un puente entre el clasicismo y el romanticismo, y lo cierto es que varios grandes compositores románticos de las décadas siguientes siguieron la luz que él había encendido, en busca de una verdad distinta y oculta.

LA LIBERACIÓN MÍSTICA DE LOS SONIDOS

La exploración y renovación vinculada al ocultismo y la metafísica llevó a un total despojamiento de las formas musicales, en busca de su esencia como puente hacia la divinidad cósmica.

WAGNER, DEBUSSY, SATIE, SRIABIN Y CAGE

La eclosión del romanticismo a mediados del siglo XIX significó un retorno a los mitos paganos y a las leyendas medievales, como oposición al racionalismo positivista de la Ilustración del siglo anterior. En sus expresiones artísticas ese fenómeno representó la revalorización de las doctrinas esotéricas y la sabiduría mística, que alcanzaron especial resonancia en la obra de algunos grandes compositores.

La mayor expresión del regresionismo romántico fue protagonizada casi en solitario por Richard Wagner, que retomó las antiguas sagas nórdicas para elaborar una descomunal elegía a las supuestas virtudes superiores de la raza aria. La gran obra maestra de Wagner fue *El anillo del Nibelungo*, una extensa tetralogía operística, que él calificó de «teatro total» y en la que desplegó un inmenso talento musical al servicio de su soberbia patriótica y su megalomanía personal. El compositor alemán no tuvo discípulos ni émulos y su concepción rimbombante del arte musical murió con él, aunque su contenido racista sirvió más tarde de inspiración a los teóricos y apólogos del nazismo.

Ante el contradictorio legado que el gran genio de Wagner dejó a la humanidad, otra figura clave en la relación de la música con el pensamiento romántico fue el alemán Ernst Theodor

Amadeus Hoffmann, que cambió su tercer nombre original en homenaje al genio de Mozart. Nacido en 1776, Hoffmann era escritor, crítico musical, diseñador, caricaturista, y en sus ratos libres practicaba también la composición musical. En su polifacética obra se cuenta el relato fantástico *Cascanueces*, que inspiró a Tchaikovski su célebre ballet homónimo; o la narración *El hombre de arena*, en el que se basa otro ballet: *Coppelia*, de Léo Delibes; mientras que el cuento esotérico *El elixir del diablo* dio pie a la ópera de Jacques Offenbach titulada, precisamente, *Los cuentos de Hoffmann*.

En su faceta como crítico y teórico, Hoffmann influyó de manera decisiva en los profundos cambios que asumió la música romántica para hacerse más trascendente. Pionero del género fantástico con un matiz macabro, iluminó el lado oscuro del alma humana, desarticulando la falaz armonía del espíritu burgués. Su análisis de los aspectos más profundos del ideario del romanticismo, descartando sus rasgos de frivolidad, guiaron la obra de muchos compositores, tanto entre sus coetáneos como en las generaciones posteriores.

EL MISTERIOSO SEÑOR DEBUSSY

Los *Documents Priuré*, controvertidos textos ocultistas que se guardan en la Biblioteca de París, señalan que Claude Debussy fue gran maestro del Priorato de Sión entre 1885 y 1918, como sucesor de Victor Hugo y antecesor de Jean Cocteau. En la medida en que el Priorato es la secta secreta más estrictamente hermética, al punto de que se suele dudar de que realmente exista, resulta imposible encontrar una confirmación de ese dato. Lo que sí revelan distintas fuentes autorizadas es que el gran compositor francés frecuentaba ámbitos esotéricos y tenía una visión mística de la obra musical.

El joven Debussy estaba totalmente influido por la música de Wagner, y a los veinticinco años realizó una prolongada visita a Bayreuth, el mausoleo musical del gran maestro alemán. Allí tomó la decisión de rechazar la influencia del estilo wagneriano y buscar nuevos caminos para expresar sus inquietudes. Al regresar a París en 1889, Debussy vivió lo que sus biógrafos llaman «la etapa bohemía», frecuentando los cafés literarios y las tertulias artísticas. En esos ambientes trabó relación con intelectuales y músicos



Según los controvertidos *Documents Priuré*, Achille-Claude Debussy fue gran maestro del Priorato de Sión entre 1885 y 1918.

iconoclastas, como el poeta simbolista Stéphane Mallarmé y su colega Paul Verlaine; o el compositor místico Erik Satie. Con ellos entró en la Fraternidad Crítica, una sociedad más o menos secreta que buscaba nuevos caminos para el arte francés, y en cuyas publicaciones Debussy firmaba con el pseudónimo de *Monsieur Croche* («Señor Corchea»). En sus artículos criticaba las convenciones tradicionales al estilo Saint-Saëns, clamaba contra la excesiva germanización de la música francesa y sugería una búsqueda de inspiración en el paganismo griego y los mitos ancestrales.

La Fraternidad y sus aledaños eran frecuentados por enigmáticos y variados personajes. Verlaine presentó a Debussy y Victor Hugo, su presunto antecesor en el Priorato de Sión; y el músico también conoció al escritor belga Maurice Maeterlinck, autor de



Emma Calvé, cantante y ocultista, mantuvo una estrecha relación con Debussy.

obras esotéricas como *El pájaro azul* y *Pelleas y Melisande*, con la que Debussy compuso una ópera de gran éxito y doble mensaje. Asimismo trabó contacto con el conde Villiers de l'Isle-Adam, autor del relato de inspiración rosacruz *Axel*, que Debussy deseaba transformar en una ópera que nunca llegó a concretarse. También pertenecieron a la Fraternidad, o al menos asistían a sus reuniones, literatos ilustres con inclinaciones místicas como Oscar Wilde, André Gide, Marcel Proust, Stefan George, y un largo etcétera, algunos de ellos vinculados a la Orden Rosacruz.

Según ciertas fuentes esotéricas Debussy mantuvo asimismo una relación muy estrecha con la cantante de ópera y ocultista Emma Calvé, presunta amante del abate Berenguer Saunière, descubridor de los documentos cristológicos de Rennes-le-Chateau. La Calvé habría relacionado al compositor con Emile Hoffet, el clérigo de San Sulpicio que descifró los pergaminos de Saunière; con MacGregor Mathers, fundador de la orden hermética Golden Dawn; y con el médico ocultista francés nacido en España Gerard Encausse, que bajo el nombre esotérico de *Papus* practicaba la tauturgia y el hipnotismo, siendo también fundador de una rama cabalística de la versátil Orden Rosacruz.

No se sabe a ciencia cierta hasta qué punto Claude Debussy compartió las teorías de estos personajes o éstas influyeron en su labor de compositor. Es muy probable que tuviera alguna partici-

pación en rituales rosacruces y sin duda se interesó por el esoterismo cristiano y los descubrimientos de Rennes-le-Chateau. Su primera gran obra maestra fue *Preludio a la siesta de un fauno*, inspirada en un poema de Mallarmé y estrenada en 1894. Compuesta como primera parte de una pieza mayor que incluiría un *Interludio* y una *Paráfrasis* que Debussy nunca llegó a componer, causó un verdadero escándalo por su sonoridad errátil y la ausencia de un tema definido. «Quiero alcanzar una música realmente liberada del *leit motiv* —escribió el compositor—, o estructurada a través de un *leit motiv* continuo que nada interrumpa y que nunca vuelva sobre sí mismo». Su obra mayor, también de tema mitológico y pagano, fue *Pelleas y Melisande*, un drama lírico basado en el poema de Maeterlinck, que buscaba expresar musicalmente los arcanos que sugiere en ella el autor belga.

ERIK SATIE, EL «FONOMETRÓGRAFO»

Una noche, mientras cenaba en el restaurante L'auberge de Clou, que aún hoy existe en París, Claude Debussy se sintió atraído por el pianista, que interpretaba unas curiosas piezas populares de su propia cosecha. Cuando el maestro lo invitó a su mesa, el joven se presentó como Erik Satie, «fonometrógrafo». Acto seguido, ante el fascinado asombro de Debussy, explicó que él no hacía música, sino que medía los sonidos. Agregó que la música estaba contaminada por adornos y banalidades, y que se proponía despojarla de todo eso para reencontrar su expresión mínima y trascendente; o sea, desvelar la música de las esferas.

Satie llegaría a ocupar un lugar único y excéntrico entre los compositores franceses del *fin de siècle*, al llevar a cabo aquel despojamiento minimalista que explicaba a Debussy. Instrumentista virtuoso, antes de tocar en el Clou, había sido pianista en el cabaret Du Chat Noir para ganarse la vida. Pero en realidad despreciaba



Erik Satie intentó en *Sócrates* una aproximación a la música de las esferas, una tradición hermética proveniente del pitagorismo.

las melodías populares parisinas (por no decir *todas* las melodías) y había compuesto ya obras de rigurosa economía armónica semejante a la del canto llano, como *Ogives*, *Sarabande*, y las tres *Gimnopedias*, algunas de las cuales orquestraría el propio Debussy.

Su interés por el esoterismo místico lo llevó a relacionarse en 1890 con Sar Peladan, gran maestro rosacruz que fundó una rama disidente vinculada al hermetismo cristiano, denominada Orden del Templo y del Santo Grial. Satie se integró a esta secta como compositor oficial

de la música de las piezas herméticas de Peladan. Más tarde se separó de éste para fundar su propia logia: la «Iglesia Metropolitana de Arte de Jesús Director», de la que era el único feligrés. En esa época compuso su *Misa de los pobres* (1895), una obra deliberadamente arcaica, minimalista, que tornaba inextricable su tema y, según ciertos críticos, parecía querer rechazar cualquier impulso creativo. Satie se retiró a Arcueil a lamer sus heridas, y allí compuso una serie de obras para piano de títulos desconcertantes y burlones, como *Tres fragmentos en forma de pera* (1903).

Hacia 1895 Erik Satie aceptó una sugerencia de su amigo y protector Claude Debussy, y se matriculó en la Schola Cantorum para estudiar contrapunto. Su propósito era enriquecer su sintaxis musical, pero tenía ya treinta y nueve años, y era un compositor bastante conocido, aparte de que la Schola seguía la línea tradicional de Saint-

Saëns, al que Satie aborrecía. Su decisión de volver a las fuentes académicas pese a su oposición al academicismo, fue motivo de burla para sus detractores. Pero el ballet cubista *Parade*, compuesto en colaboración con Jean Cocteau, le permitió emplear ese perfeccionamiento técnico para abrir camino a la que se llamaría «música objetiva». En 1918 Satie presentó su obra más audaz, el drama sinfónico *Sócrates*, para orquesta de cámara, soprano y tres mezzosopranos. En esta obra el compositor «fonometrógrafo» alcanza un grado casi absoluto de despojamiento musical y expresivo, por medio de la repetición de ascéticos recitativos acompañados por notas desnudas, que quizá fueran ecos de la enigmática música de las esferas.

LA MÚSICA TEOSÓFICA DE SCRIBIN

Los ámbitos de la música occidental han mantenido al compositor ruso Alexander Scriabin en un menosprecio que roza el ostracismo, y que sólo se ha reconsiderado tímidamente en las últimas décadas. No obstante, en su época, Scriabin fue admirado en varias capitales europeas por sus magníficas interpretaciones al piano de obras propias extravagantes y místicas, especialmente sus exaltadas sinfonías.

De espíritu visionario e inquietudes metafísicas, Alexander Scriabin (1872-1915) dedicó su vida a componer partituras que abrieran caminos de elevación espiritual, apoyándose en el ideario de la teosofía. Dotado en forma excepcional para el piano, inició en 1894 una brillante carrera



Scriabin utilizó la teosofía como base conceptual de sus estructuras musicales.

internacional como intérprete y compositor, fuertemente influido en ambas facetas por las propuestas pianísticas de Chopin. Sus primeras composiciones fueron mazurcas, preludios y nocturnos al estilo de su admirado modelo, que aún no dejaban traslucir las exploraciones de Scriabin en territorios musicales más herméticos.

Impulsado por el éxito de estas composiciones en Alemania y Francia, en 1903 el músico ruso abandonó a su esposa y sus cuatro hijos para iniciar un periplo europeo acompañado por su joven discípula Tatiana Schloetzer. El apasionado peregrinaje de ambos se extendió durante seis años, en los que Scriabin logró desarrollar una forma musical personal y original, experimentando con nuevas propuestas armónicas y sonoridades distintas. La primera expresión acabada de esa búsqueda fue el *Poema divino*, obra que recibió una controvertida aceptación entre la crítica y el público.

En 1905 Scriabin tomó contacto con algunos adeptos a las enseñanzas teosóficas de Helena Blavatsky, una metapsíquica rusa que había reintroducido el ocultismo y el misticismo hermético en Europa y Estados Unidos. El compositor adoptó las doctrinas de su esotérica compatriota, utilizando a la teosofía como cimiento conceptual de sus estructuras musicales en busca de una elevación espiritual y filosófica. A este período pertenecen obras con audaces transformaciones armónicas, como *Poema del éxtasis* (1908) y *Prometeo* (1810), que reflejan su visión de la música como puente místico hacia la sublimación espiritual. En sus últimos años Scriabin no encontró inspiración ni ánimo para superar aquellas obras cuya sorprendente fuerza tal vez había sorprendido a él mismo. No obstante, al morir dejó inacabado un monumental proyecto, que aspiraba a reunir todas las artes para componer una gran obra mística. La frustrada creación hubiera llevado el apropiado título de *Mysterium*.

JOHN CAGE O LA MÚSICA AUSENTE

El prestigioso pianista estadounidense David Tudor tomó asiento frente al piano. Luego permaneció en esa posición, sin tocar el teclado, durante cuatro minutos y 33 segundos exactos. Después se incorporó, dirigió una reverencia de despedida al pasmado público y abandonó el escenario entre los escasos aplausos aislados de algunos incondicionales.

Esa estrambótica escenificación ocurrida en 1952 fue el estreno de la obra *4'33*, perteneciente al excéntrico compositor John Cage (1912-1992), al que la mayor parte de la crítica negaba la condición de músico. Pero Cage había recibido una completa formación musical en el reconocido Pomona College de Claremont (California). Luego prosiguió sus estudios con Henry Cowell en Nueva York y en 1934 volvió a Los Ángeles para perfeccionarse en composición con el célebre Arnold Schönberg, creador del dodecafonismo o escala de doce notas. En este período Cage escribió sus primeras composiciones, siguiendo un estricto método atonal de su propia creación.

Su adhesión al budismo zen lo llevó a un sentimiento espiritual místico y austero, que influyó en su papel de creador. Inspirado en las investigaciones de Satie y Scriabin, y siguiendo las experimentaciones de Edgar Varèse, buscó despojar a sus obras de toda connotación musical académica, empleando prolongados silencios entre sonidos atonales e interruptos, cuya aparición era a menudo aleatoria. En 1938 fundó una orquesta de sólo instrumentos de percusión, a la que al año siguiente dedicó su obra *Primera construcción (en metal)*. Poco después comenzó a emplear instrumentos manipulados, como su famoso «piano preparado», al que insertaba entre las cuerdas piezas de ferretería o trozos de madera para obtener sonidos discordantes y golpes de percusión dirigidos desde el teclado. Compuso para este insólito instrumento obras como *Tres danzas para dos pianos preparados* (1945) o *Sonatas e interludios*



Partitura de *M*, de John Cage.

(1948), una errátil sucesión de sonidos y pausas de más de una hora de duración.

En tanto sus composiciones no eran muy soportables para el público de conciertos, Cage se dedicó a componer música escénica, en especial para la compañía de danza contemporánea de Merce Cunningham, que había desmontado el ballet con la misma austeridad mística que Cage aplicaba a la música. Finalmente, dejó de componer en sentido estricto, para dedicarse a utilizar sonidos del entorno o combinaciones casuales. Ejemplos de estos recursos son dos piezas de 1951: *Música de cambios*, en las que el pianista echa monedas al aire para determinar qué notas ha de ir tocando; o el *Paisaje imaginario n.º 4*, en el que se oyen a la vez o alternativamente doce emisoras de radio sobre el escenario.

En 1987 los musicólogos alemanes Heinz Metzger y Reiner Riehn ofrecieron a Cage elaborar una ópera que fuera, según su propuesta, «la irreversible negación de la ópera como tal». El músico estadounidense produjo cinco piezas a las que denominó *Europas*, y en las que cumplió a pie juntillas la petición de sus pro-

motores. Las dos primeras se estrenaron ese mismo año en Frankfurt; la tercera y la cuarta se presentaron en el Festival Almeida de Londres en 1990, y al año siguiente el Festival de Nueva Música Norteamericana de Buffalo dio a conocer la quinta. Estas obras alcanzan una duración total de casi cinco horas (4 h 55 m) y Cage no escribió para ellas ni una sola nota. Su material musical consiste en la combinación de fragmentos operísticos de los siglos XVIII y XIX, que el autor llamó *ready made music* («música ya hecha») o, en francés, *musique trouvée* («música encontrada»). En 1992 se programó en los jardines del MOMA de Nueva York la ejecución de las cinco *Européras*. John Cage murió entre la segunda y la tercera función, a los ochenta años de edad.

No obstante, su extendida fama de compositor caótico y estrafalario, John Cage llegó a gozar de gran prestigio entre públicos cada vez más amplios, escribió varios libros sobre sus teorías musicales, dictó conferencias en su país y en Europa, e influyó decisivamente en compositores más jóvenes. Pocos dudan de que su obra, que él denominó «música no intencional», tuviera en realidad una oculta y más trascendente intención.

EL ROCK SATÁNICO

Inspirados por brujos demonistas como Aleister Crowley y Kenneth Anger, los mensajes satánicos, manifiestos o encubiertos, han formado parte del ideario de los más importantes grupos de rock'n'roll, desde sus comienzos hasta hoy.

MENSAJES SATÁNICOS OCULTOS

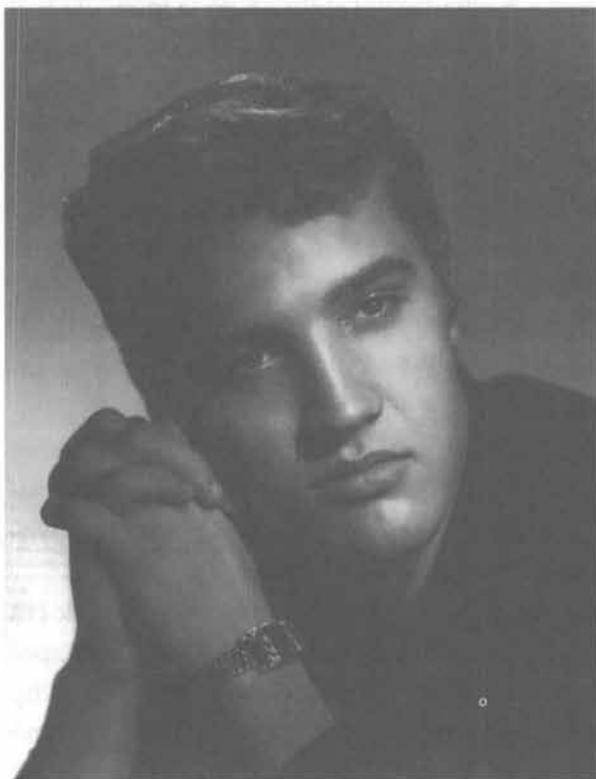
La música rock surgió a mediados del siglo XX de la mano de Bill Haley y Elvis Presley. El primero grabó con sus Comets la precursora «Rock Around the Clock» el 12 de abril de 1954. Tres meses después, el joven Presley, de diecinueve años, fundó definitivamente el nuevo género con «That's All Right». Por primera vez en la música popular norteamericana no hubo distinción racial, ya que muchos intérpretes blancos tocaban piezas compuestas por negros y viceversa. Este hecho, sumado a los ruidosos y excitantes *beats* de la batería, los rasgueos agudos de las guitarras eléctricas, los aullidos de los cantantes (y del público) y las bailarinas zandeadas hasta mostrar las bragas, indignó a los clérigos ultraconservadores y a las asociaciones racistas. Para más inri, el nombre de *rock'n'roll* («mecerse y balancearse») era, en el argot negroamericano, una metáfora de la cópula, según explicaban las provocativas contorsiones de Elvis *la Pelvis* Presley.

La reacción fundamentalista pronto denunció que el rock era una música destructiva e inmoral, inspirada por el Diablo para apoderarse del alma de los inocentes jóvenes. Tal argumentación no pudo impedir que esa música pagana enloqueciera de entusiasmo a la juventud, que elevó a Elvis a la idolatría. En realidad el rock

de finales de los cincuenta no era aún diabólico, sino sólo frenético. Pero Satanás tardaría poco tiempo en subir a escena.

UNA RED ENDEMONIADA

Los años sesenta, conocidos como «la década maravillosa», llevaron al Diablo a América desde la vieja Inglaterra. Los Beatles llegaron en 1964 y, tras ellos, los Rolling Stones y los Animals. Estos grupos eran ya más o menos satánicos, y se inspiraban en ciertos gurus luciferinos de creciente influencia en Inglaterra y Estados Unidos. El más destacado de ellos era el británico Aleister



Elvis enloqueció de entusiasmo a jóvenes con su música, y éstos elevaron su pasión al nivel de la idolatría.

Crowley. Aunque fallecido en 1947, se había convertido en el guía de Led Zeppelin en el mundo infernal, cuyo rostro aparecería en el apretado grupo de personajes que rodea a los Beatles en la portada de *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, álbum de rock satánico editado en 1967. En ese mismo año los Rolling dieron a conocer *To Their Satanic Majesty Request* («Ruego a Sus Satánicas Majestades»), probablemente influidos por el brujo Kenneth Anger, quien pertenecía a la Iglesia Procesionista, una secta diabólica a la que se adhirió Charles Manson, el célebre asesino de Sharon Tate, infortunada esposa de Roman Polansky, el cineasta polaco que filmó en 1968 *Rosemary's Babe* —titulada en algunos países como *La semilla del diablo*, en referencia al tema que trataba la película—. Por entonces la «familia» Manson se alojaba en casa de Dennis Wilson, batería de los satanistas Beach Boys, lo que es sólo un indicio de la intrincada red tejida por Satán en el mundo del rock'n'roll.

En la década de los años setenta comienzan a aparecer grupos declaradamente satánicos, como la banda inglesa Earth, que poco después adoptó el nombre de su gran éxito «Black Sabbath», un verdadero aquelarre para invocar al demonio; o Black Widow («Viuda Negra»), cuyo primer álbum, *Sacrifice*, es una clara ofrenda a Satanás. Se dice también que Jimmy Page, un avanzado discípulo de Crowley, convenció a los integrantes de Led Zeppelin para hacer un pacto con el diablo a cambio de un seguro éxito. Lo alcanzaron con «Stairway to Heaven», una de las piezas más estremecedoras del rock satánico. En 1974 el vocalista Robert Plant y su esposa resultaron gravemente heridos en un accidente, y el baterista John Bonham falleció en 1980. Ambos hechos fueron considerados como parte del tributo al trato con el demonio. En esa década el rock satánico empezó a perder fuerza, ante la adhesión juvenil a formas musicales más terrenales, como el pop-rock y sus variantes más o menos rebeldes y previsibles. El atentado a las Torres

Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2001 anunciaba su certificado de defunción. No era aquel un momento apropiado para proclamarse partidario del mal, aunque, según dicen, el Diablo nunca descansa.

LOS PRINCIPALES OFICIANTES

Para definir mejor la época dorada del rock satánico, conviene reseñar brevemente los grupos que más destacaron en el desarrollo y propagación de su culto. A continuación se ofrece una lista de los más significativos, obviamente incompleta, que puede dar una idea de la presencia esencial de los arcanos diabólicos en la forma musical que sigue fascinando a millones de jóvenes (y no tan jóvenes).

BEATLES

Sin duda, la formación más decisiva en la música popular del siglo XX, fueron los introductores del demonismo en el rock, en gran medida conjugado con su elogio a los nuevos alucinógenos, como el LSD, y posteriormente a los arcanos del hinduismo. Su líder, John Lennon se consideraba una especie de anticristo, y en 1976 aseguró que su éxito respondía a que había vendido su alma al Diablo.

Poco después declaraba a la revista *The Forerunner*: «Ya somos más populares que Jesucristo; me pregunto quién será el primero en desaparecer, el rock'n'roll o el cristianismo». El perdedor fue el propio Lennon, asesinado frente a su casa de Nueva York el 8 de diciembre de 1980. El agresor, un tal Mark Chapman, se declaró fanático admirador del líder de los Beatles, al que había matado para compartir su gloria. Hay quien dice que fue instrumento de poderes secretos de ultraderecha, y también quien cree que a Lennon le había llegado la hora de cumplir su pacto con Satanás.



En septiembre de 1967, el grupo emprendió el Magical Mystery Tour, un viaje en autobús por toda Inglaterra, con el objetivo de grabar fenómenos misteriosos y paranormales.

La huella satánica de los Beatles puede rastrearse en el álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, en cuya portada se incluye un retrato de Aleister Crowley y se lo menciona en el tema de Ringo Starr «Yellow Submarine»; así como en el famoso *White Album*, en cuyas canciones «Revolution Number One» y «Revolution Number Nine» se introdujeron por primera vez mensajes diabólicos subliminales. Éstos fueron descubiertos y denunciados por el pastor luterano Anthony Greenwald, y podían oírse al pasar la grabación al revés.

ROLLING STONES

El líder de esta exitosa y longeva agrupación, Mick Jagger, ha declarado en varias canciones y ocasiones ser el mayor vicario de Satanás dentro del ámbito del rock'n'roll. Según algunas fuentes fue captado por la famosa bruja *wicca* Marianne Faithfull, a través de su seductora discípula Anita Pallenberg, cuyas artes ocultas encantaron sucesivamente a Brian Jones, luego a Keith Richard y, finalmente, a Mick Jagger. Anita presentó a los Rolling a Kenneth Anger, al que se consideraba el heredero del trono satánico del brujo Aleister Crowley.

Una vez introducido por Anger en los arcanos del demonismo, Mick Jagger fue consagrado a Satanás en una ceremonia de la enigmática secta Order of the Golden Dawn («Orden del Alba Dorada»), una versión actualizada de los misteriosos Illuminati fundados en 1776 por Adam Weishaupt. Los Rolling Stones dieron fe de su adhesión al averno en temas como «Sympathy for The Devil», «To Their Satanic Majesty Request», o «Invocation of My Demon Brother», en los que Mick Jagger se presentaba como la encarnación de Lucifer.

A partir de 1968 Jagger comenzó a diabolizar su imagen, tanto en la vestimenta como en su desbordante gesticulación escénica, hechizando a un público entregado. Su cenit llegó en el multitudinario festival de Altamont (California), en 1969. Allí el líder de los Rolling invocaba a gritos al demonio, cuando súbitamente un joven negro fue asesinado sobre el escenario, ante el espanto de los concurrentes. Los autores del absurdo crimen fueron los miembros de la pandilla de ángeles del infierno que, paradójicamente, estaban a cargo de la seguridad del evento. Mick Jagger abandonó sus devaneos luciferinos, y cambió durante un tiempo su imagen satánica por la de una especie de tonto de pueblo. Jagger y sus colegas siguen hoy en activo, ya sesentones, incluso en giras agotadoras, lo que tal vez dé fe de que verdaderamente han vendido su alma al diablo.



Sus Satánicas
Majestades.
Los Stones
conocieron a través
de Anita Pallenberg
al heredero de
Aleister Crowley.

LED ZEPPELIN

Una vez más la figura de Aleister Crowley aparece estrechamente ligada al demonismo de un célebre grupo de rock'n'roll. Jimmy Page, primer guitarrista de Led Zeppelin, era un rendido admirador de Crowley, y en 1970 llegó a comprar la mansión escocesa del enigmático brujo a orillas del lago Ness, conocido por la presunta bestia antediluviana que habita en sus aguas. Se dice que Cro-

wley oficiaba en ese lugar ceremonias negras y sacrificios humanos. Sin llegar a tanto, Page ha realizado en el escenario algunos rituales menores del repertorio de su maestro.

El gran emblema satánico de Led Zeppelin es su misterioso tema «Stairway to Heaven» («Escalera al cielo»). La letra fue escrita por el vocalista Robert Plant, mientras Page tocaba ante él unos acordes que había compuesto. «Entonces, por alguna razón, entré en estado de trance —relata Plant en una entrevista— De pronto mi mano comenzó a escribir unas palabras: *There's a lady who's sure, all that glitters is gold, and she's buying a stairway to heaven.** Al mirar esas palabras que había escrito, pegué un respingo que casi me tumbó de la silla», concluye el autor. Los miembros de Led Zeppelin aseguran que muchas de sus canciones han surgido por esa especie de automatismo telepático, como dictadas por «algo» que no aciertan a definir.

Aparte de sus alusiones crípticas a «signos en las paredes» o a «palabras que tienen dos significados», «Stairway to Heaven» alcanzó celebridad por contener el mensaje satánico subliminal más discutido de la historia del rock. Al pasar la grabación al revés, se oye unas palabras que algunos han interpretado como «Aquí está mi buen Satanás, cuyo camino me apenará. Él te dará su 666. Hubo una cajita de herramientas con la que él nos hizo sufrir, triste Satán». La versión no tiene mucho sentido desde el punto de vista demoníaco, con un Satanás bueno y triste cuyo camino da pena y tortura con una cajita de herramientas. En cuanto al 666, remite nuevamente a Aleister Crowley, que se proclamaba como «La Bestia 666». Esta cifra, común en el demonismo y en la parafernalia del rock satánico, alude al Apocalipsis de san Juan (13:18): «Aquí está la sabiduría. El que tenga inteligencia calcule el nú-

* Hay una dama que está segura, todos los reflejos son dorados, y ella está comprando una escalera al cielo.

Según los propios miembros de Led Zeppelin, muchas de sus canciones surgieron como dicatadas por «algo» que no aciertan a definir.



mero de la bestia, porque es número de hombre. Su número es seiscientos sesenta y seis».

Como despedida a Led Zeppelin, recordemos la última estrofa de la canción:

*And if you listen very hard
The tune will come to you at last
When all are one and one is all
To be a rock and not a roll
And she's buying a starway to heaven.**

* Y si escuchas con mucha atención, / la melodía finalmente te llegará / cuando todos sean uno y uno sea todos. / Ser una roca y no un vaivén. / Y ella está comprando una escalera al cielo.

BLACK SABBATH

Al igual que en los Beatles y los Rolling Stones, el cantante y líder de Black Sabbath, John *Ozzy* Osbourne, es quien simboliza y expresa el satanismo del conjunto. Él mismo ha declarado que siempre compone sus canciones «en estado de trance», quizás ayudado por algún alucinógeno. «Hay un poder sobrenatural que me utiliza para escribir rock'n'roll —ha dicho—; espero que ese poder no sea el demonio, pero...». Esa ambigüedad obedece a que Osbourne siempre jugó a negar su satanismo, mientras interpretaba canciones con claras referencias a lo diabólico y a la magia negra, como la propia *Black Sabbath*, cuyo tema es el aquelarre o ceremonia nocturna de las brujas medievales para ofrecerse al demonio.

El álbum emblemático de Black Sabbath fue *Paranoid*, grabado en 1971, en el que *Ozzy* arranca de su garganta una voz de ultratumba que sólo puede calificarse de satánica. Los temas recurrentes de Osbourne son lo sobrenatural, la aniquilación nuclear, el miedo a la muerte, las fuerzas desconocidas, y otros del mismo tenor, todo interpretado con el volumen más alto. Más tarde el grupo se despojó de sus connotaciones luciferinas en su álbum *Master of Reality*. A Black Sabbath se le atribuye la creación del *mood rock* («rock malhumorado»), del *death metal*, el *post-punk* y otros estilos de las últimas décadas.

KISS Y AC/DC

A pesar de que estos grupos se distancian bastante de las primeras bandas de rock satánico, sus referencias a la violencia gratuita, el sexo desenfrenado y el sadomasoquismo lleva a pensar en una cierta querencia por el mal. Ambos coinciden en que la aparente inocencia de sus nombres ocultan claves diabólicas. *Kiss* puede leerse literalmente como «beso» en inglés, pero según parece es la sigla de Kings in Satan Service —cuya traducción resulta in-



Los fans de AC/DC saben que las siglas no responden a la corriente eléctrica alterna, sino que significan «Anti Christ / Death to Christ» («Anticristo / Muerte a Cristo»).

necesaria—. Sólo los más ingenuos seguidores de AC/DC creen que esas letras aluden a la corriente eléctrica alterna o directa. Los verdaderos incondicionales del grupo saben que su significado secreto es *Anti Christ / Death to Christ*, proclama que Satanás firmaría con placer.

Más allá de sus inquietantes siglas, Kiss ha llevado el glam rock a sus extremos más infernales, escenificando la amenaza de uno de sus temas: «El dios del rock te robará tu alma virginal». Se sobreentiende que ese dios violador no es otro que el propio Lucifer. En cuanto a AC/DC, los títulos de algunos de sus temas bastan para certificar su acendrado satanismo: «Highway to Hell» («Autopista al infierno»), parafraseando el famoso *hit* de Led Zepelin), o «Hell's Bell» («La campana del infierno»), dan cuenta del sitio que les interesa promover.

EN ESPAÑA Y AHORA

Como sugiere el nombre de una de sus bandas más conspicuas, el rock español ha sido más siniestro que estrictamente satánico. Aunque el Demonio no dejó de meter la cola en algunos temas, la corriente principal sigue la vía del *afterpunk* (antecedente directo de lo que se conoce hoy como rock gótico), en algún caso con referencias contraculturales o anarquistas. Los pioneros fueron Parálisis Permanente y los primeros Gabinete Caligari durante la movida madrile-



Gabinete Caligari al inicio de su carrera, uno de los grupos pioneros en la vía del *afterpunk* en España.

ña. Posteriormente, algunos grupos de *heavy metal* coquetearon en sus letras con el diablo —aunque más por mimetismo con grupos anglosajones que por convicción— y el punk de segunda hornada adoptó posturas abiertamente anticlericales e incluso anticristianas.

El mayor auge del satanismo en España se produjo alrededor de 1995, a raíz de la película de Álex de la Iglesia *El día de la Bestia*. El protagonista es un joven aficionado al rock satánico en versión *death metal* que ayuda a un cura iluminado a impedir el nacimiento en Madrid del anticristo. Para ello recurren a un experto en demonismo que oficia un ritual de invocación del Diablo. Aunque el film era una especie de comedia negra delirante, su tema y su vibrante banda sonora a cargo de DefCon Dos impregnaron en los jóvenes rockeros un apasionado interés por lo diabólico. Esto coincidió con un clima esotérico general propiciado por la proximidad del fin del milenio, y Álex de la Iglesia definió su vertiente rockera con estas palabras: «lo que más me gusta es el *death metal*; disfruto con la ronca voz del demonio, la ausencia total de melodía, con el ritmo frenético que se disuelve en una pura ametralladora».

Aunque el éxito del rock satánico hispano no es comparable, por ejemplo, al auge internacional alcanzado por el grupo noruego Turbonegro, los defensores del buen Dios no cesan en su búsqueda de mensajes diabólicos, incluso donde tal vez no los haya. Un ejemplo muy reciente es «Aserejé», del conjunto femenino español Las Ket-chup, que fue la canción del verano 2005 en casi todo el mundo.

Un clérigo mexicano envió a un conocido periódico una carta denunciando el satanismo oculto bajo la aparente banalidad de su letra. Comenzando por el título, el avezado exorcista traduce la inicial *A* por «un» en inglés, y el *serejé* que le queda por «ser hereje». Por tanto *Un ser hereje* sería el título real de la canción, que comienza diciendo «Mira lo que se avecina / a la vuelta de la esquina: / viene Diego rumbeando. / Con la luna en las pupilas / y su traje aguamarina parece de contrabando». Clara alusión, según



Álex de la Iglesia durante el rodaje de una de sus películas. El mayor auge del satanismo en España se produjo alrededor de 1995, a raíz de la película *El día de la bestia*.

el exegeta acusador, al inminente fin de mundo (lo que se avecina a la vuelta de la esquina); al demonio nocturno que rumbea «con la luna en las pupilas» y viste un traje azul, su color favorito. Con ese ropaje delictivo (de contrabando) entra en el infierno (donde no cabe un alma más) y comienza «a darse caña» *poseído...* por un ritmo ragatanga.

Esta interpretación esotérica podría ser plausible si no fuera porque las Ketchup han grabado también una versión muy libre en inglés, en la que el «ser hereje» no tiene sentido y Diego acaba bailando el mambo. También las chicas del grupo brasileño Rouge grabaron con éxito una versión en portugués, que se aleja menos del original. En realidad la canción es un plagio, o si se quiere un homenaje, a «Rapper's delight», del conjunto americano Sugar Hill Gang, el primer tema hip hop en obtener un disco de oro en 1979.

Aserejé no es una invocación al demonio, sino una torpe pronunciación en español empleada intencionalmente por el autor, Queco Ruiz, para traducir la frase inicial del tema en inglés. Así, «I said a hip hop a hippie the hippie», quedó en «Aserejé ja de jé de de jebe». Pese a este dato, revelado por una prestigiosa agencia de noticias alemana, «Aserejé» sigue prohibida en varios colegios religiosos de Latinoamérica y en el canal Mango TV, propiedad del merengero dominicano Juan Luis Guerra.

Según los entendidos, el verdadero liderazgo del rock satánico en España es ejercido por otro grupo, que lleva el británico nombre de Dover. Formado hace unos diez años, cantan en inglés temas como «Devil came to me» («El diablo vino a mí»), que dio título a su segundo álbum. En 1999 grabaron en Seattle *Late at Night* («Tarde en la noche») y en septiembre de 2001 llegó *I Was Death for Seven Weeks in the City of Angels* («Estuve muerto siete semanas en la ciudad de los ángeles»), que no es precisamente Los Ángeles californiana. El gran éxito internacional de Dover se vio confirmado al obtener en 2000 el premio MTV europeo al mejor conjunto español, superando a grandes estrellas como Mónica Naranjo o Enrique Iglesias, tal vez gracias a sus artes diabólicas.

BIBLIOGRAFÍA

- Argan, G. C., *Renacimiento y Barroco, I. De Giotto a Leonardo da Vinci*, Akal, Madrid, 1987.
- Azara, P., *Imagen de lo Invisible*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- Babini, J., *Leonardo y los técnicos del Renacimiento*, Centro Editor de América latina, Buenos Aires, 1969.
- Bazin, G., *Histoire de l'histoire de l'art; de Vasari à nos jours*, Albin Michel, París, 1986.
- Bendala, M., «Reflexiones sobre la Dama de Elche», en *REIB.*, 1, 1994.
- Benz, E., *Les sources mystiques de la philosophie romantique allemande*, Vrin, París 1968.
- Bing, G., *Fritz Saxl: 1890-1948: A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, D. J. Gordon, Nueva York, 1957.
- Burke, P., *El Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1999.
- Burucúa, J. E., *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- Carter, S., *Misterios de la Antigüedad*, Robinbook, Barcelona, 2002.
- Charpentier, L., *El enigma de la catedral de Chartres*, Plaza & Janés, Barcelona, 1976.
- Cirlot, J.-E., *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1995.
- Combe, J., *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1980.
- Cotterell, A., *Diccionario de Mitología Universal*, Editorial Ariel, Barcelona, 1988.
- Dalí, S., *The Secret Life of Salvador Dalí*, The Dial Press, Nueva York, 1942.
- , *El mito trágico de «El Angelus» de Millet*, Tusquets, Barcelona, 2002.
- Deimling, B., *Sandro Botticelli*, Taschen, Colonia, 2001.
- Diderot, D., *Escritos sobre Arte*, Siruela, Madrid, 1995.

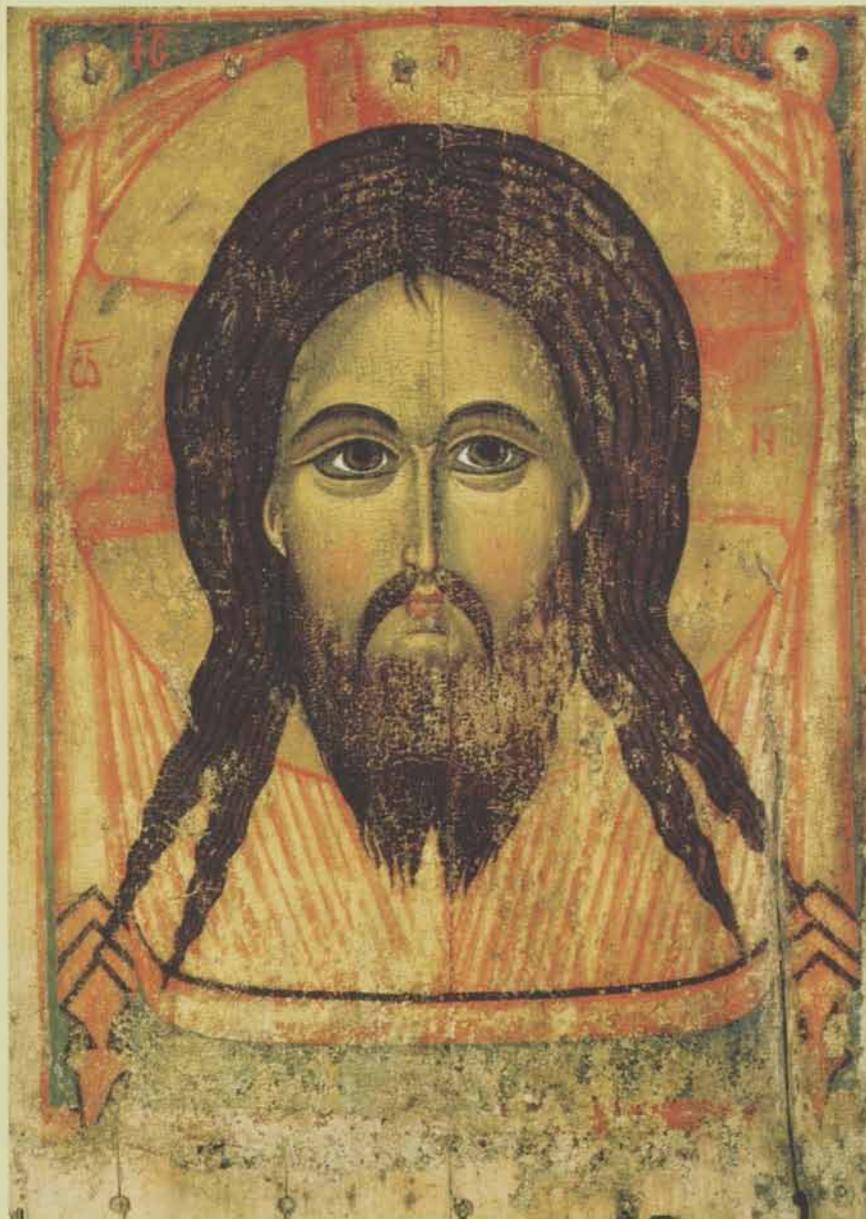
- Donington, R., *Wagner's Ring and Its Symbols: The Music and the Myth*, Faber & Faber, Londres, 1984.
- Ficino, M., *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*, Universidad Autónoma de México, México, 1994.
- Florenski, P., *La perspectiva invertida*, Siruela, Madrid, 2005.
- Fraenger, W., *The Millennium of Hyeronimus Bosch, Outlines of a New Interpretation*, Hacker Art Books, Nueva York, 1976.
- Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*, América Ibérica, Madrid, 1994.
- Gable, S. y C. I., *Palladian Days: Finding a New Life in an Italian Country House*, Knopf, Nueva York, 2005.
- García Font, J., *La magia de la imagen*, Aurum, Barcelona, 1995.
- Garin, E., *Medioevo y Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1981.
- Godwin, J., «Escuchando las Armonías Secretas», en *Symbolos: Cuadernos de la Gnosis*, 6, Guatemala, 1996.
- González, F., *Hermetismo y masonería*, Kier, Buenos Aires, 2001.
- González, F., *Las utopías renacentistas, esoterismo y símbolo*, Kier, Buenos Aires, 2004.
- Hagen, R.-M. y R., *Los secretos de las obras de arte* (2 tomos), Taschen, Madrid 2003.
- Harris, L., *The Secret Heresy of Hyeronimus Bosch*, Floris Books, Edimburgo, 1995.
- James H. y Shestack, A. M., *Hans Baldung Grien: Prints and Drawings*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.
- Kandinsky, V., *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Kleinbauer, W. E., *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of 20th Century Writings on the Visual Arts*, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1971.
- Kleinbauer, W. E., *Research Guide to the History of Western Art*, American Library Association, Chicago, 1982.
- Klibansky, V., Panofsky, E. y Saxl, F., *Saturno y la melancolía*, Alianza, Madrid.
- Laban, R., *Música rock y satanismo*, Obelisco, Barcelona, 1986.

BIBLIOGRAFÍA

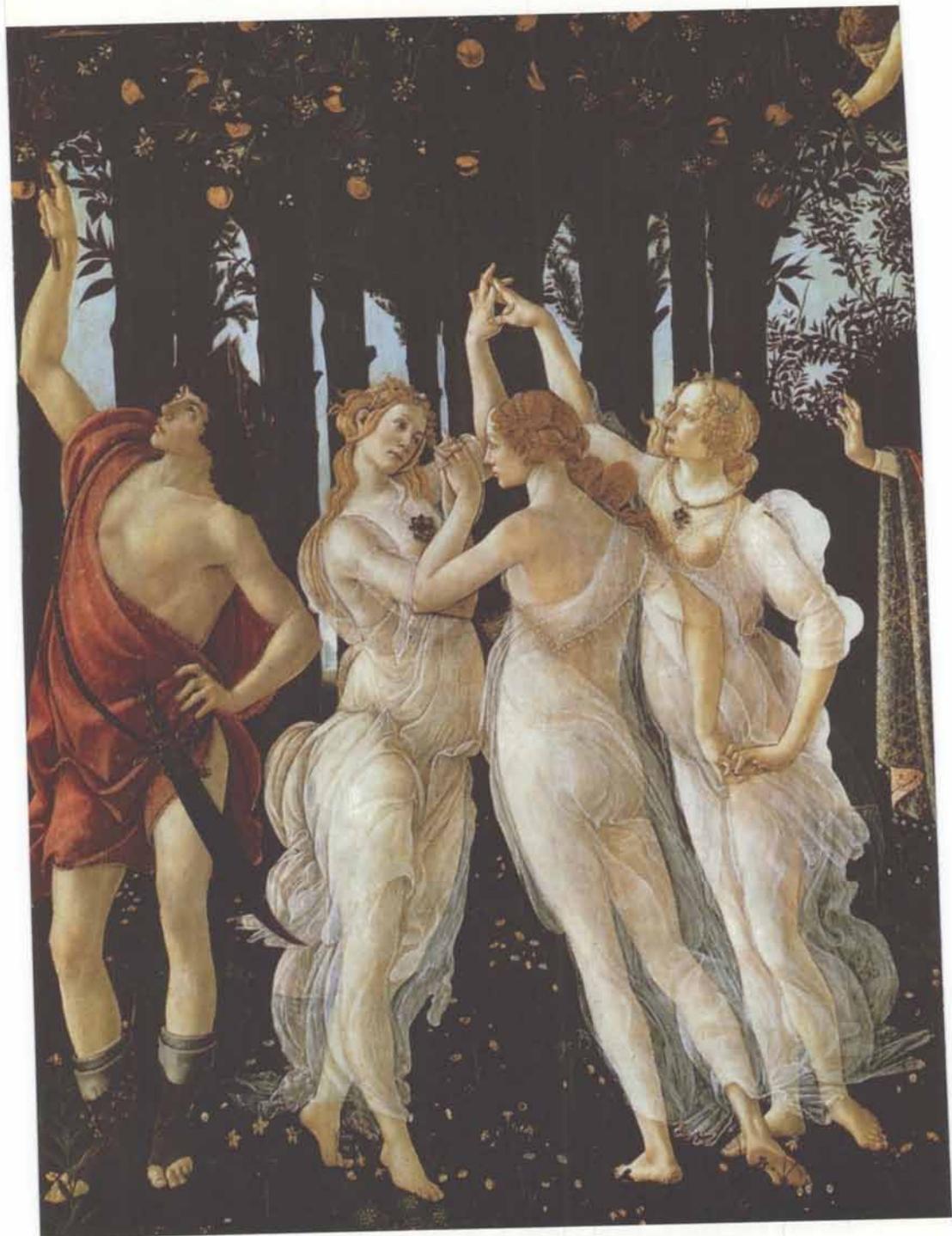
- Landon, H. C., *Mozart and the Masons: New Light on the Lodge «Crowned Hope»*, Thames and Hudson, Londres, 1982.
- Livraga Rizzi, J. A., «Interpretación esotérica de *La primavera*», en *Es-finge. Cuadernos de Cultura*, 56, pp, 24-27, N.A, Madrid, 2005.
- Maclagan, D., *Mitos de la creación, La aparición del hombre en el mundo*, Debate, Madrid, 1977.
- Mayr, F. y Ortiz-Osés, A., *La mitología occidental*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- Mellers, W., *Beethoven and the Voice of God*, Oxford University Press, Nueva York, 1983.
- Moynihan, M. y Soderlind, D., *Lords of Chaos : The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*, Feral House, Los Ángeles, 2003.
- Nácar Fuster, E. y Colunga, A., *Sagrada Biblia*, Católica, Madrid, 1964.
- Olmos, R. y Tortosa, T., *La Dama de Elche, Lecturas desde la diversidad*, Madrid, 1997.
- Pacioli, L., *La divina proporción*, Akal, Madrid, 1991.
- Palladio, A., *The Four Books on Architecture*, MIT Press, Cambridge, 2002.
- Panofsky, E., *Classical Mythology in Mediaeval Art*, Metropolitan Museum, Nueva York, 1983.
- Panofsky, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1993.
- Panofsky, E., *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1984.
- Pingree, D., *Picatrix, The Latin Version of the Ghayat al-Hakim*, Warburg Institute, Londres, 1986.
- Pita Andrade, J. M., *Goya*, Sílex, Madrid, 1977.
- Regimbal, J.-P., *El rock 'n' roll: la violación de la conciencia por el mensaje subliminal*, IMTS, Buenos Aires, 1988.
- Roob, A., *Alquimia & mística: El museo hermético*, Taschen, Colonia, 1997.
- Salvini, R., y Grohm, H. W., *La obra pictórica completa de Holbein*, Noguer y Caralt, Barcelona, 1972.

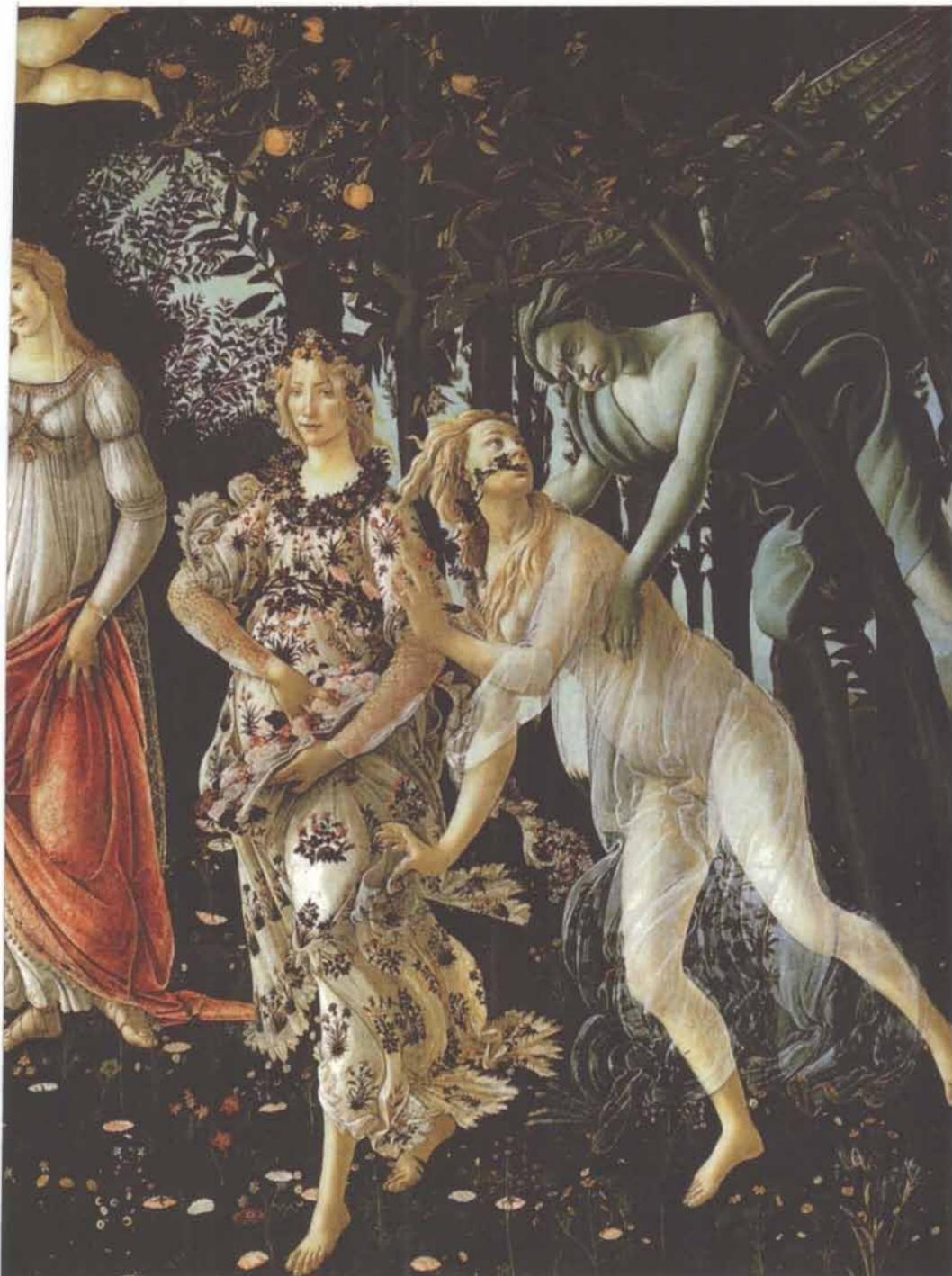
- Sánchez Cantón, F. J., *Vida y obras de Goya*, Peninsular, Madrid, 1951.
- Saslow, J. M., *The Poetry of Michelangelo: An Annotated Translation*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1991.
- Secret, F., *Les kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Dunod, París, 1964.
- Settis, S., *La fede negli astri: dall'antichità al Rinascimento*, Boringhieri, Turín, 1985.
- Taylor, R., *Arquitectura y magia*, Siruela, Madrid, 1992.
- Teubner, B. G., *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nelson, Londres, 1964.
- Tolnay, C. de, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, s.f.
- Velmans, T., *El mundo bizantino*, Alianza, Madrid, 1996.
- Viatte, A., *Les sources occultes du Romanticisme* (2 vol.), Honoré Champion, París, 1979.
- Walker, D. P., *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, University of Notre Dame Press, Londres, 1969.
- Warburg A., *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Ángeles, 1999.
- Warburg, A., *El renacimiento del paganismo en Italia*, Alianza, Madrid, 2006.
- Wind, E., *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1972.
- Wittkower, R., *British Art and the Mediterranean*, Oxford University Press, Nueva York, 1948.
- Zuffi, S., *Tiziano*, Electa, Madrid, 1998.

EL MUSEO SECRETO I: PINTURA

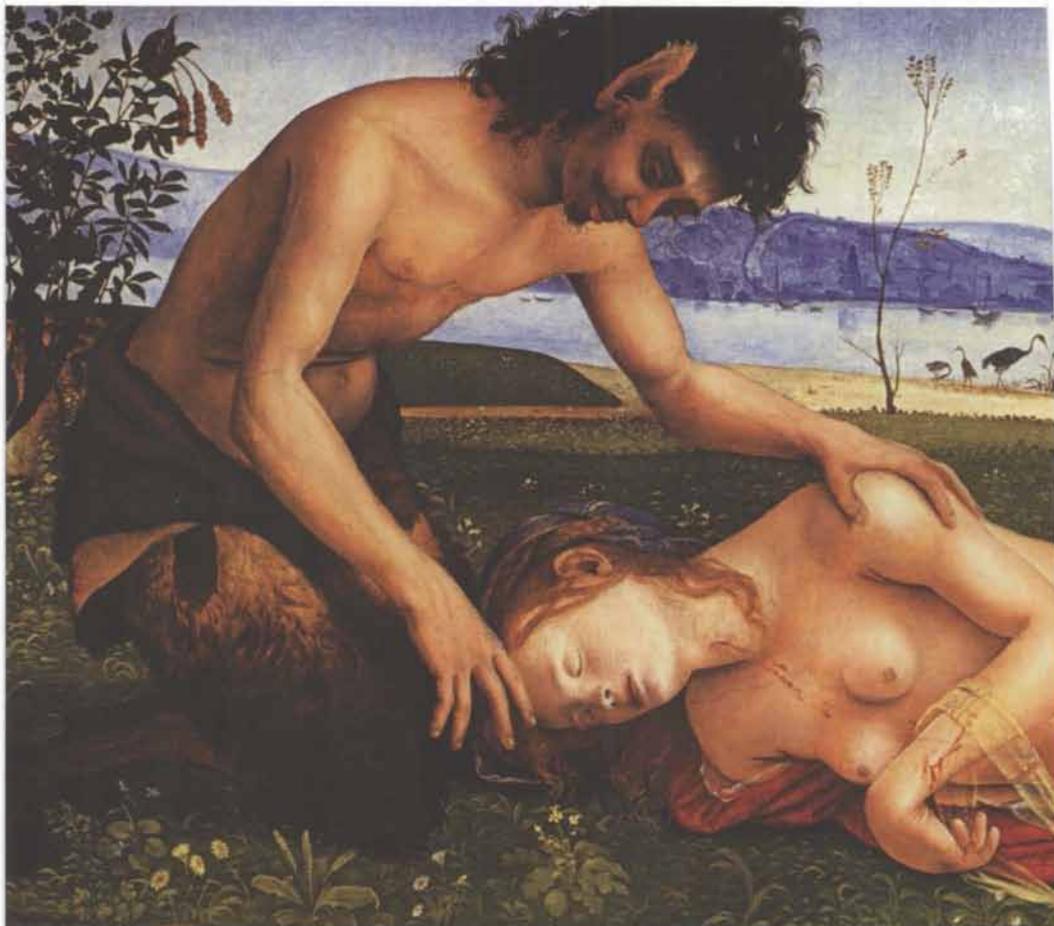


Este icono bizantino es un *mandylion*, pintado no sólo como una imagen religiosa, sino como un objeto sagrado mediador entre el artista y las energías del ser celestial que representa. Sus rasgos no aspiran a una reproducción naturalista de Cristo; por el contrario, contiene «errores» que responden a una elaborada deconstrucción de las formas que sigue unos modelos estrictos (págs. 19-25).





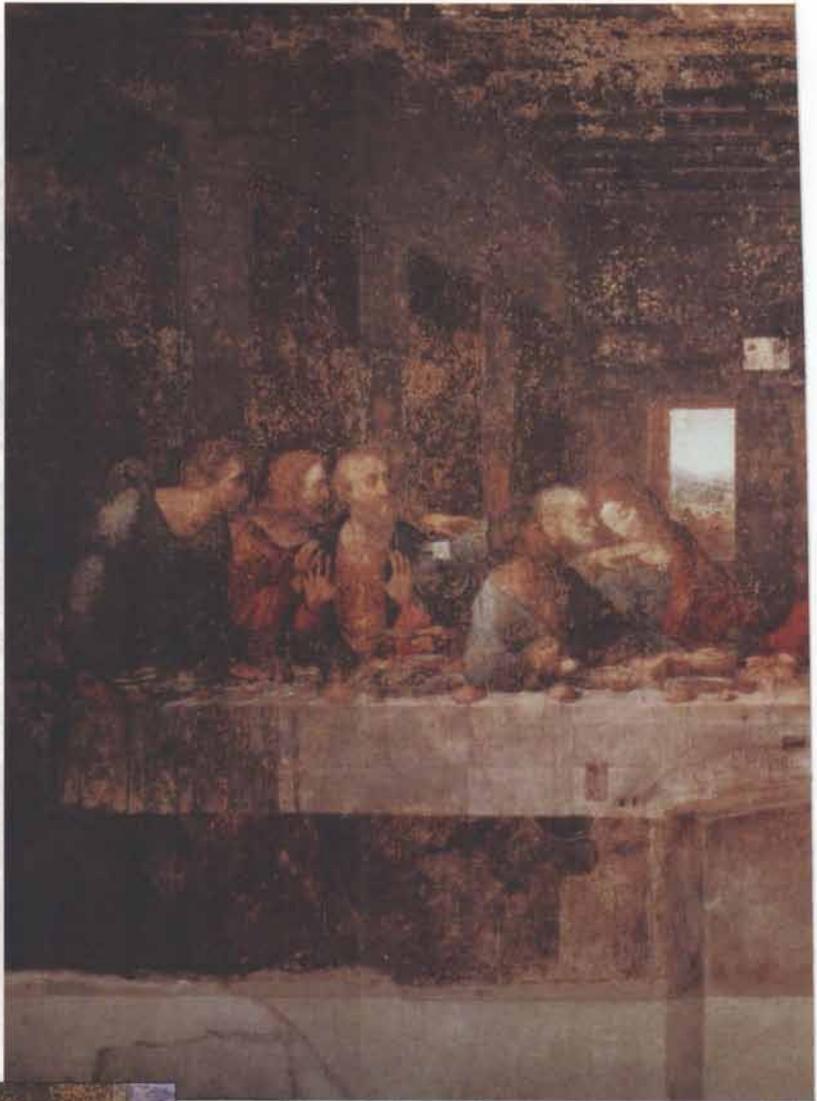
La Primavera, de Sandro Botticelli (1477-1478), expresa una descripción hermética del recorrido del ser espiritual en la realidad material del «mundo manifiesto». Y cada uno de los personajes disímiles sugiere claves de ese transcurso, haciendo coherente su inclusión en la escena representada (págs. 27-35).



En *La muerte de Procris* (ca. 1500), de Piero di Cosimo, el fauno representa a un ser salvaje e inocente anterior al pecado original que apoya su mano sobre el hombro izquierdo de la ninfa muerta. El manto que cubre las caderas de Procris es de un rojo intenso, el color triunfal de la alquimia (págs. 37-42).



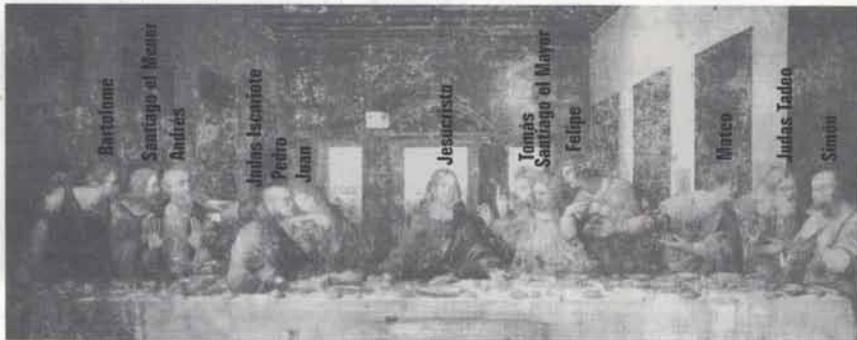
El jardín de las delicias, de Hieronymus Bosch, El Bosco (¿1504?). El panel central, que ha dado fama a la obra, despliega una notable cantidad de escenas excéntricas, protagonizadas por personajes desnudos. Y aunque algunas de sus actitudes rozan lo obsceno, no transmiten un placentero erotismo sino una intencionada asexualidad. El artista no desea ensalzar la belleza del cuerpo ni el goce sensual sino, por el contrario, desnudar la miseria física y espiritual de los pecados carnales (págs. 53-61).



Izquierda: ¿Una mujer entre los apóstoles?
Según muchos exegetas, Juan muestra unos rasgos típicamente femeninos.



Arriba: *La última cena*, de Leonardo da Vinci, 1496-1498 (págs. 43-52).





Las tres edades de la vida y la muerte, de Hans Baldung (ca. 1510), una alegoría de lo efímero (págs. 63-69).



Melancholía I, de Alberto Durero (1514), ilustra los peligros y satisfacciones de la investigación intelectual y de la vida contemplativa. El mismo título de la obra confirma la simbolización, ya que nunca hubo una *Melancholía II*. Ese «uno» no es una cifra, sino la palabra latina *i*, segunda persona del singular en imperativo del verbo *eo*, cuyo significado es «vete». No es sólo un grabado alegórico de la melancolía, sino también un conjuro mágico para alejarla del espíritu del artista. (págs. 71-76).

Amor sacro y amor profano, de Tiziano. Las dos figuras femeninas representan a uno y otro amor. El amor divino lo representa Venus, que va desnuda, y la vestida, el amor profano (lo contrario de lo que podría hacernos entender la moral católica). En su mitología la desnudez significaba la pureza, la inocencia, y sobre todo la verdad sin fingimientos. Muestra así las artimañas del amor profano y terrenal, remarcadas por contraste con la absoluta transparencia del amor divino (págs. 77-82).



Autorretrato, de Rembrandt. A lo largo de su vida el pintor flamenco se pintó a sí mismo en numerosos autorretratos.

Esa obsesión por plasmar el propio rostro no respondía sólo a la vanidad, sino al interés por estudiar las huellas del tiempo y de la experiencia en los rasgos humanos que mejor conocía.





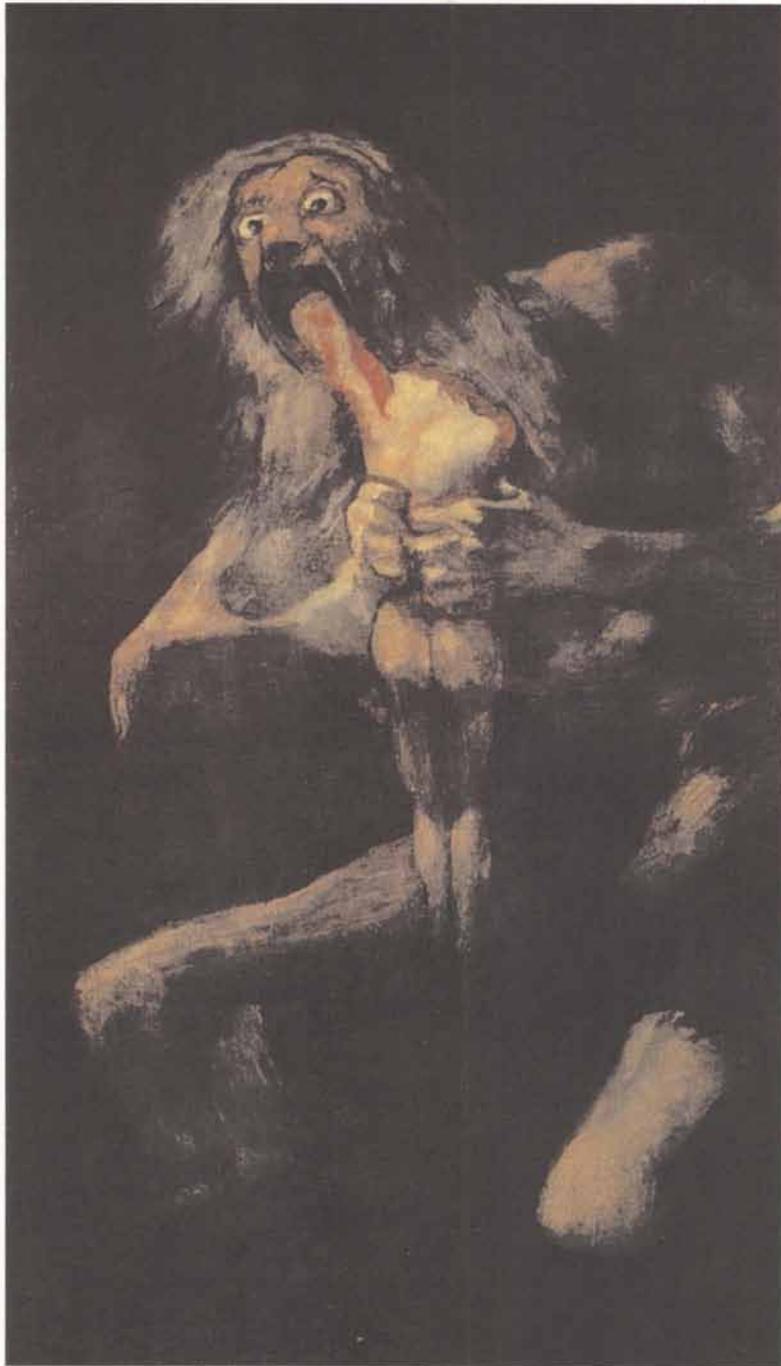
Abajo: *El festín de Baltasar*, de Rembrandt (Harmenszoon van Rijn), 1635 (págs. 89-95).







Retrato de los dos embajadores, de Hans Holbein, el Joven (1533). El autor retrata a los diplomáticos Jean de Dinteville y Georges de Selve junto a diversos objetos que nos informan de sus identidades. El futuro obispo apoya el brazo derecho sobre un libro, en cuyo canto puede leerse en latín *Aetatis suae 25*, o sea, «su edad es 25», una lisonja del artista a la juventud del prelado. La edad del embajador, veintinueve años, se aprecia en el labrado de su daga.
(Págs. 83-88.)



Saturno devorando a un hijo, de Francisco de Goya (1821). Al artista le basta un solo personaje, un único rostro despavorido, para transmitir el cruel misterio de la vida y la muerte. Saturno es la versión romana de Cronos, el dios griego del tiempo. Todos somos ese hijo de Saturno, parece que quiere decirnos Goya; todos seremos devorados por el tiempo, mientras aceptemos permanecer en el caos (págs. 97-103).



Héctor y Andrómaca, de Giorgio de Chirico (1917). Las figuras no son humanas ni mitológicas, representan el desamparo y el dolor de la existencia; las sombras que avanzan en el atardecer son una clara metáfora de la muerte (págs. 105-109).



La estación de Perpignan, de Salvador Dalí (1965), es quizá la obra más hermética y metafísica de toda su trayectoria pictórica. Para el artista, el ámbito ferroviario era un lugar mágico, una especie de centro del mundo, cargado de vibraciones, y eje del misterio del universo (págs. 111-116).

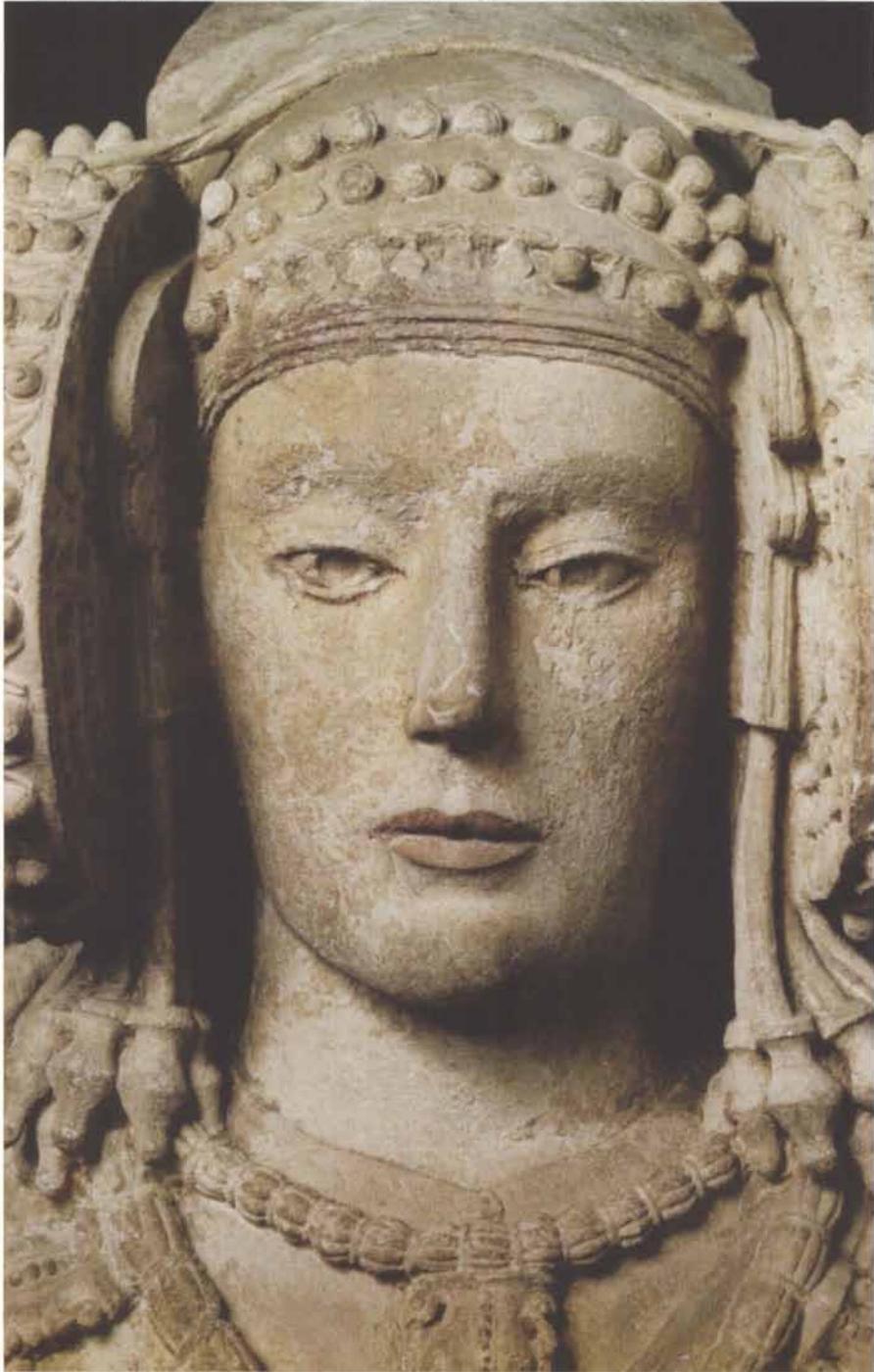
EL MUSEO SECRETO II: ESCULTURA, ARQUITECTURA Y MÚSICA



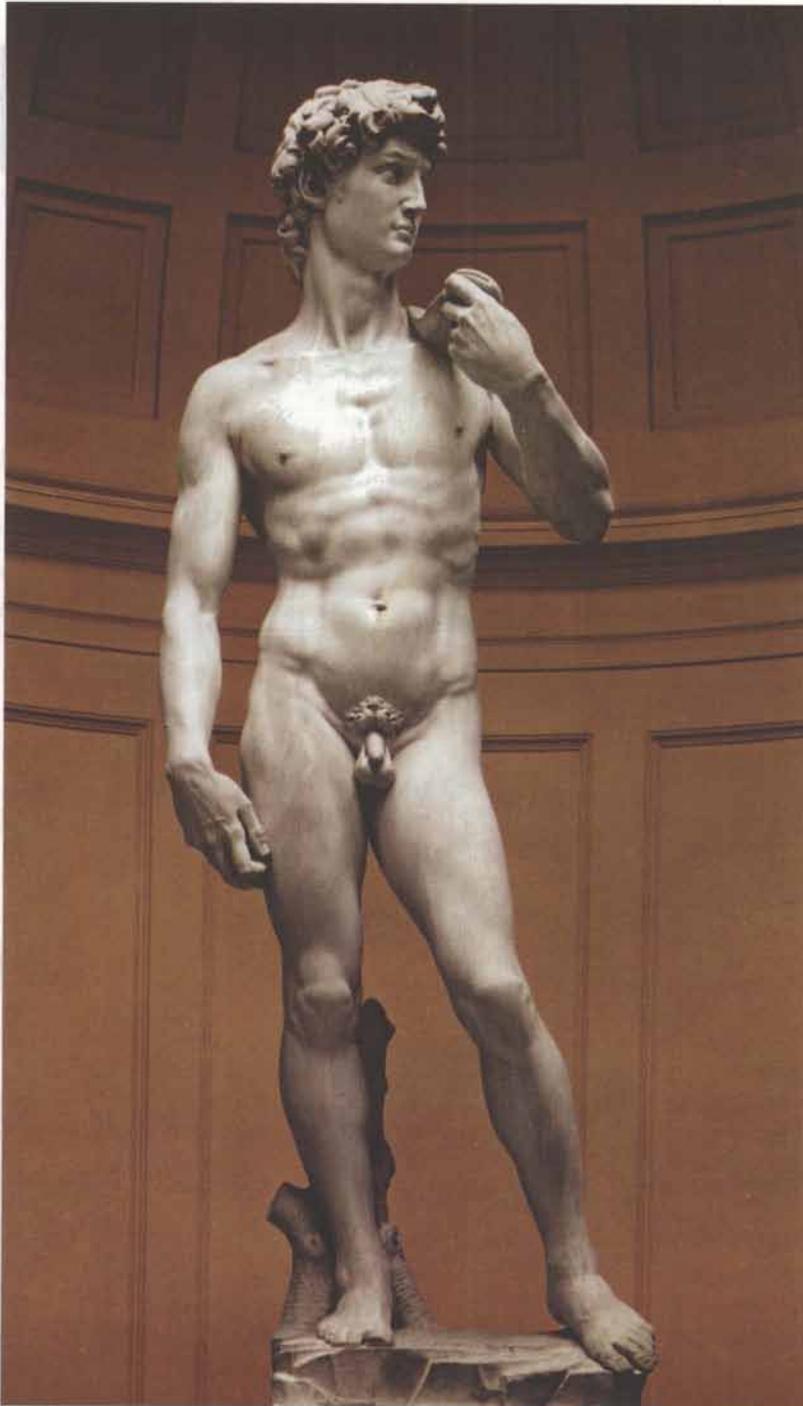
Esfinge de Giza, hacia 2500 a. C. Esta monumental y enigmática escultura representa a un animal antropomorfo, con cuerpo de león echado con las patas delanteras extendidas, y cabeza de hombre cubierta por un tocado faraónico. Según la versión oficial, su erección fue un homenaje al célebre faraón Kefrén, cuyos rasgos reproduciría su borroso rostro (págs. 119-124).



Venus de Milo, la esencia de la belleza femenina. Siglo II a. C. Todavía se discute si los brazos fueron mutilados o si nunca llegaron a ser esculpidos (págs. 125-130).



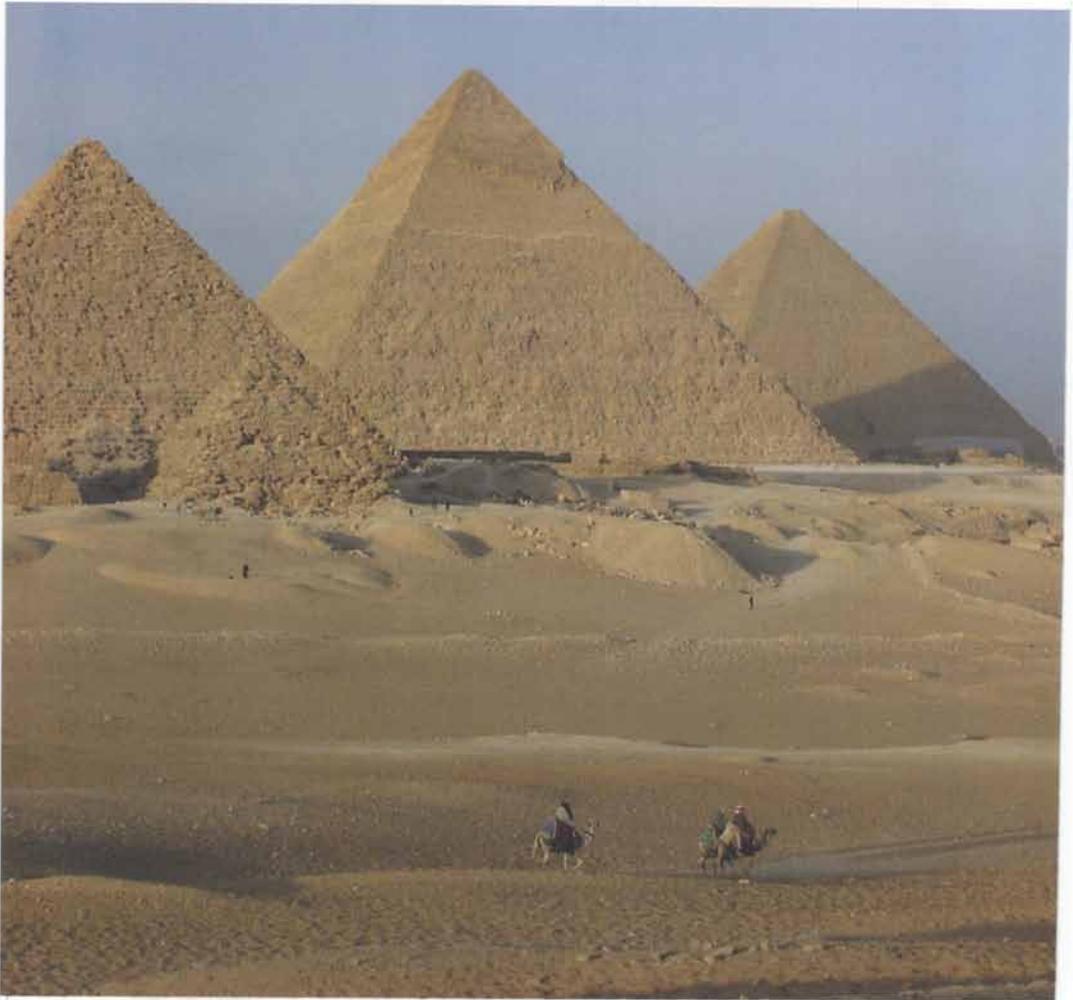
Dama de Elche (siglo V a. C.), busto anónimo, cuyo enigma radica en su discutida identidad sexual, así como en el gran agujero en su parte posterior (págs. 131-136).



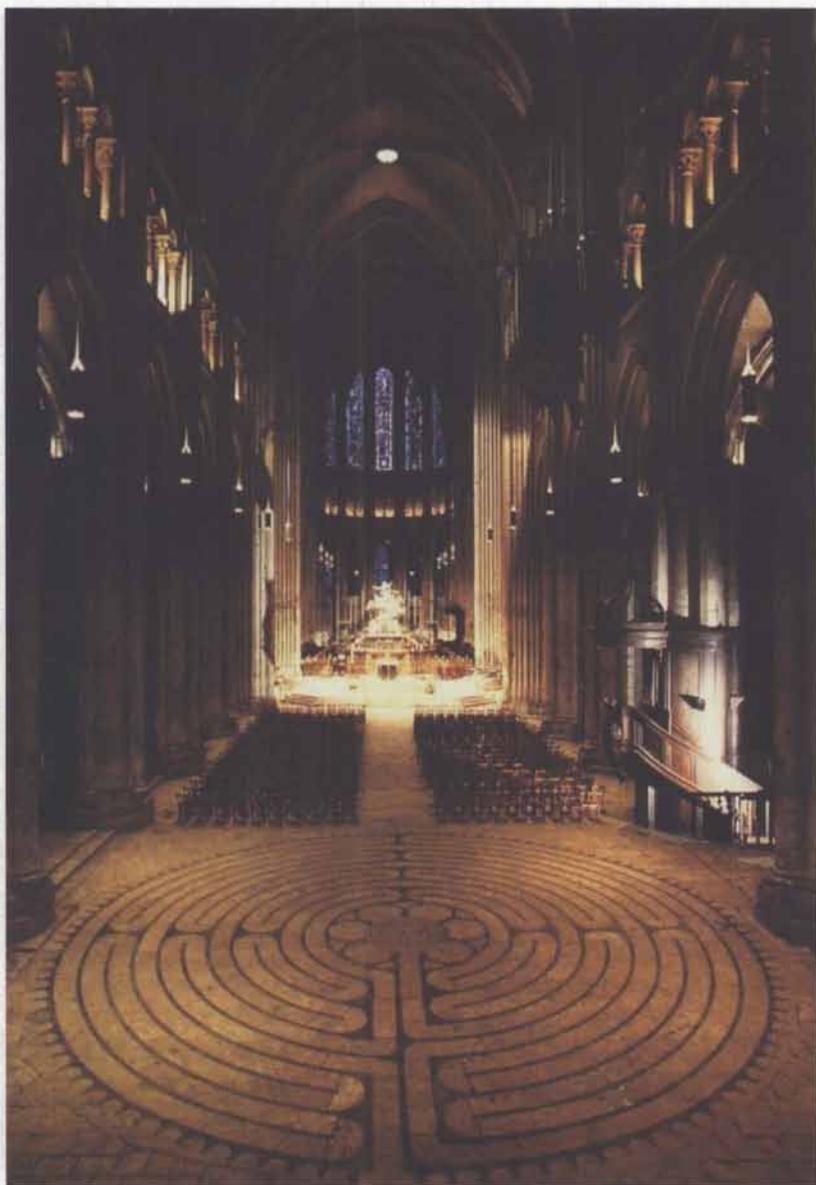
David, de Miguel Ángel Buonarroti (1501-1504). Tradicionalmente, se representaba a David junto a la cabeza degollada de Goliat, pero el bloque de mármol de que disponía Miguel Ángel era demasiado pequeño; el artista salvó la dificultad representando al valeroso pastor en el momento en que se dispone a entrar en lucha con el gigante (págs. 137-142).



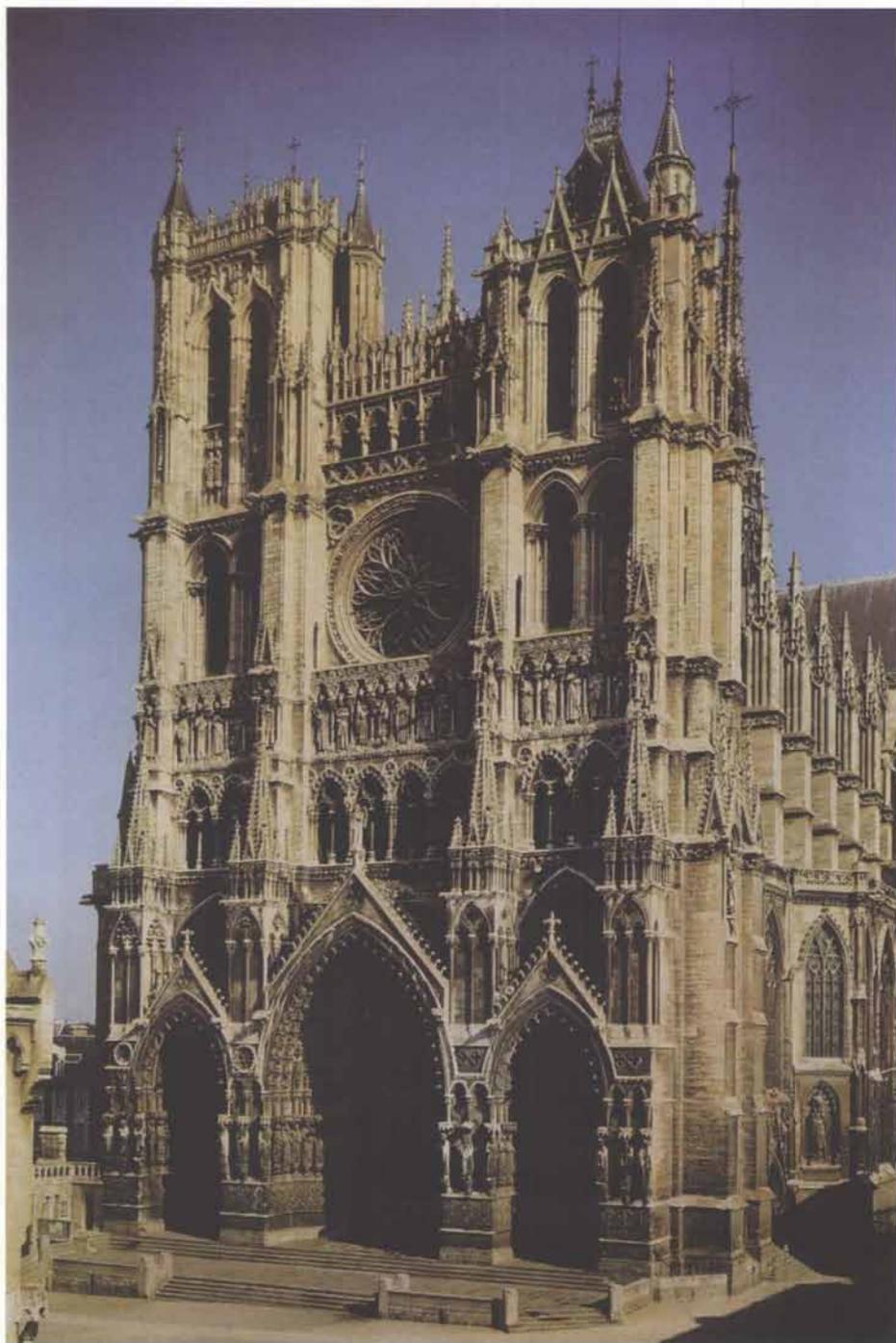
Perseo alzando la cabeza de Medusa, de Benvenuto Cellini (1554). Teseo pudo sorprender a Medusa y, mirándola por el espejo de su escudo para no ser petrificado, la decapitó de un solo golpe con la espada de Hermes (págs. 143-148).



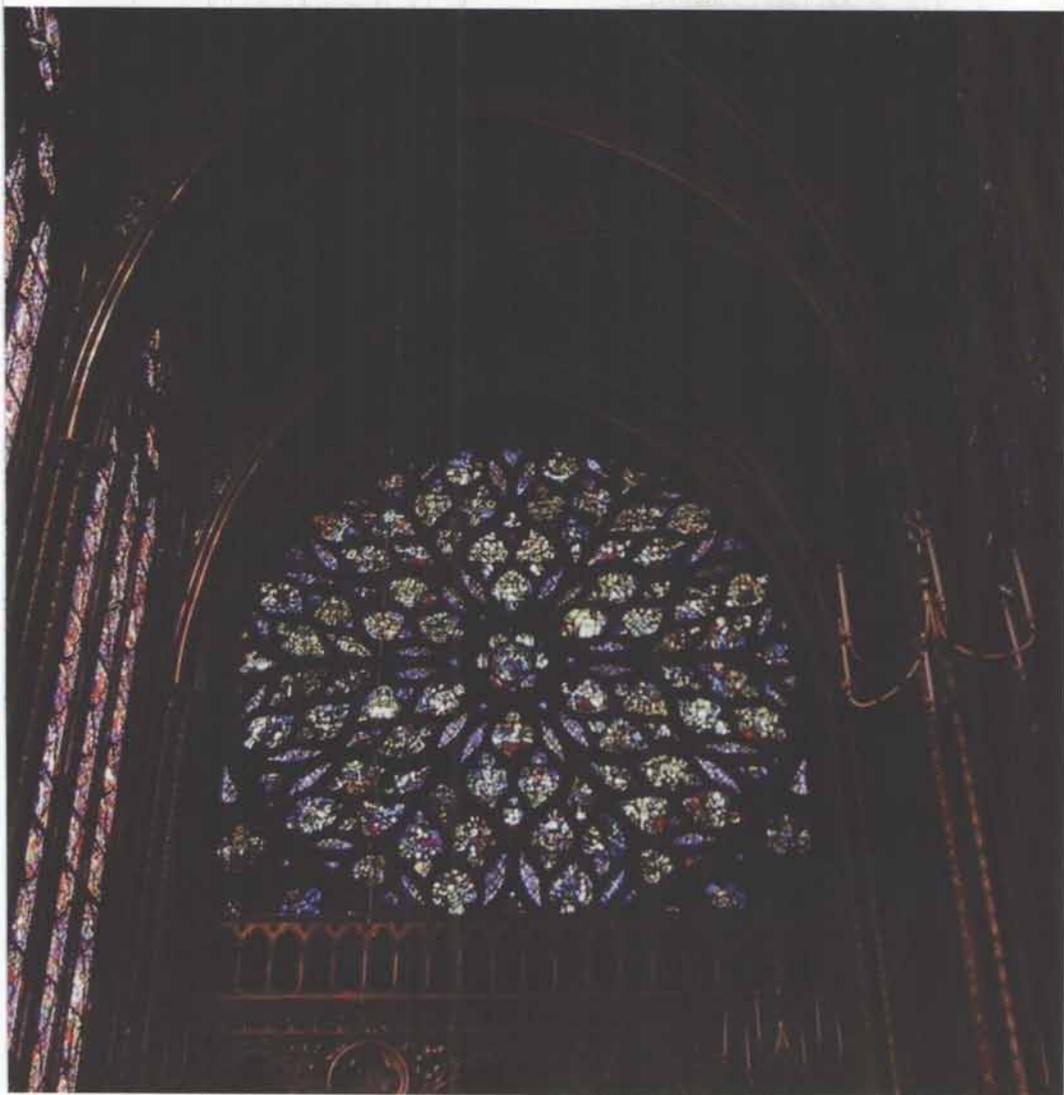
Gran pirámide de Keops (¿2570 a. C.?), del arquitecto Hemon. Los sacerdotes y astrólogos de los cultos paganos creían que la forma de pirámide poseía unas enigmáticas facultades. No se acaba de entender cómo los antiguos egipcios pudieron traer la piedra, sin conocer la rueda, desde más de mil kilómetros de distancia; cortarla en bloques, elevarlos a más de cien metros y calzarlos exactamente, sin disponer de grúas o poleas. Y, sobre todo, cómo pudieron situar las tres pirámides del valle de Giza en la misma distancia y angulación que las tres estrellas principales de la constelación de Orión (págs. 151-156).



Catedral de Chartres (siglos XII-XIII). La tradición hermética dice que el Arca de la Alianza fue encontrada por los templarios en Jerusalén, en el subsuelo de las caballerizas del Templo de Salomón, y la misión de la Orden fue resguardarla para que no cayera en manos profanas. Los templarios, constructores secretos de la catedral de Chartres, pudieron esconderla entre sus muros, en un sitio al que sólo se podía acceder por un «portal iniciático» (págs. 157-165).



Notre Dame de París se levanta en una isla urbana, rodeada por dos brazos del Sena. Para llegar a ella hay que «atravesar las aguas», acto iniciático esencial en muchos cultos de la Antigüedad (págs. 167-174).



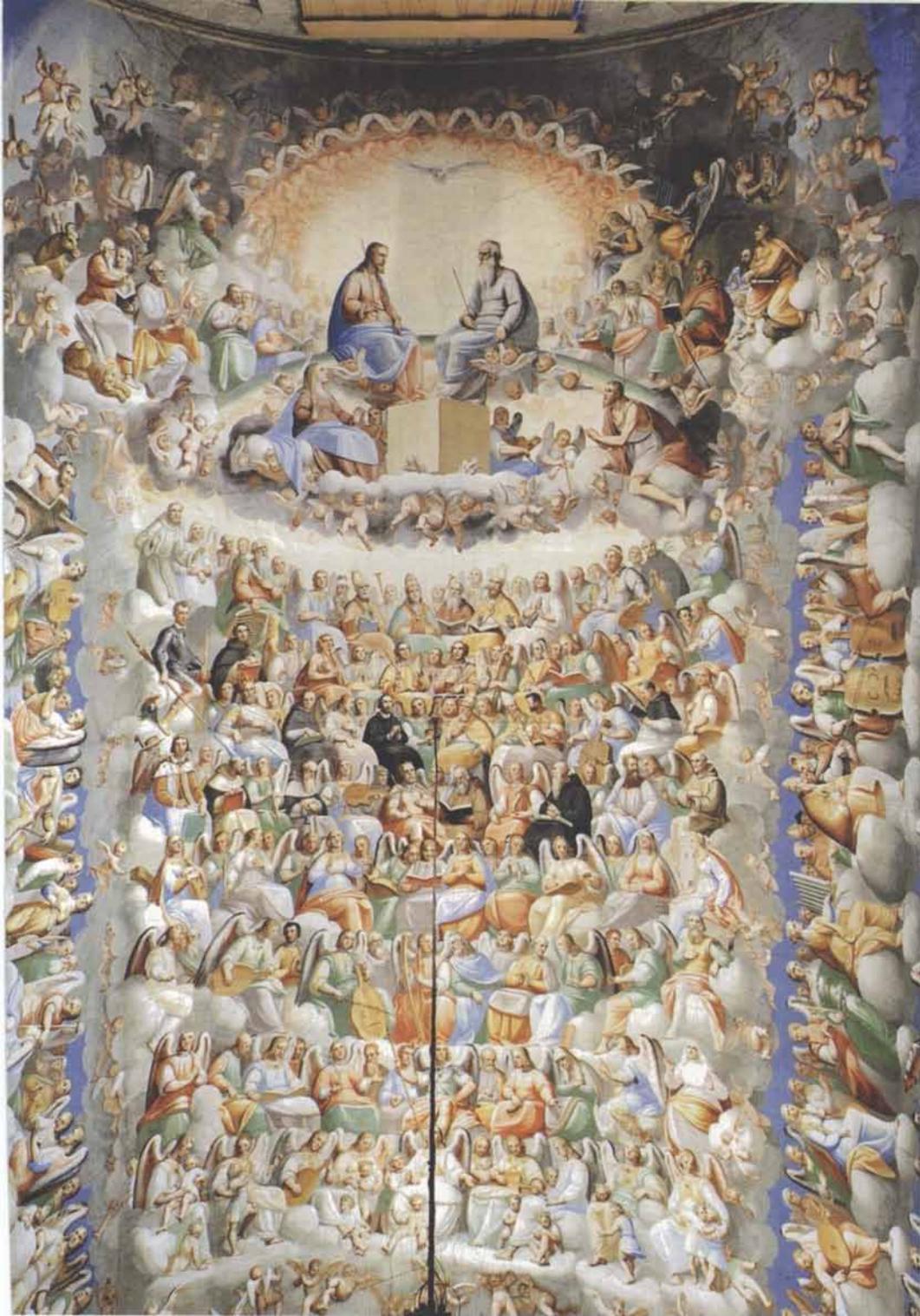
Rosetón de la catedral de Notre Dame de París. Los rosetones y las vidrieras tenían una especial importancia simbólica.



Monasterio y palacio de El Escorial (1563-1584). El Escorial muestra medidas, formas y proporciones que buscan convocar toda la sabiduría milenaria de la arquitectura hermética. En la geometría de sus líneas y volúmenes se adivina el uso de los recursos cabalísticos, los principios alquímicos, la mnemotecnia de Lull o la numerología pitagórica, entre otras vertientes del esoterismo (págs. 175-182).



Para que no quedaran dudas sobre la inspiración bíblica de El Escorial, Felipe II hizo colocar seis grandes esculturas que representaban a los reyes hebreos del Antiguo Testamento: Josafat, Manasés, Josías, Ezequías, David y Salomón.



La gloria, fresco de Luca Cambiaso, situado en la bóveda del coro de El Escorial. Puede verse el cubo donde, según una tradición hermética, se encuentran los planos del Templo de Salomón.





Villa Manin, finales del siglo xvii (Passariano, Italia). Palladio levantó fuera de la ciudad edificios que no eran castillos ni fortalezas, sino amplias residencias campestres de inmortal belleza y mágica armonía con la naturaleza y con el propio universo (págs. 183-188).

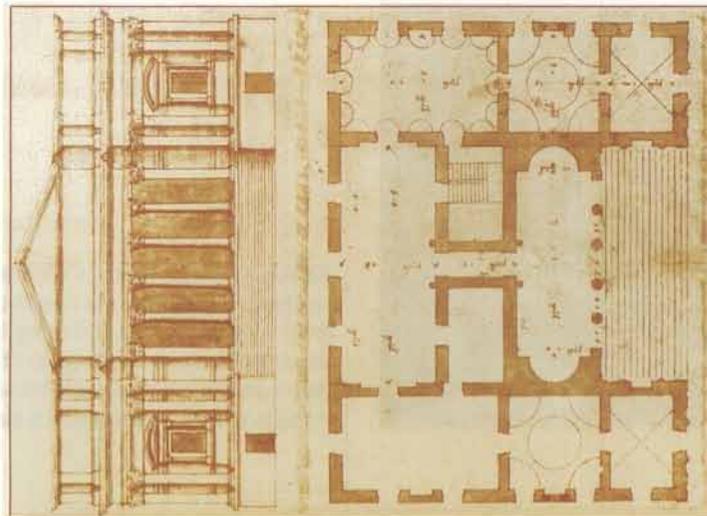


Villa Barbaro (Maser, Italia). En 1551 Palladio construyó esta villa, en la que consolidó el típico diseño frontal de las villas palladianas: la fachada central es un templo griego de dos plantas y cuatro columnas, sobre las que resplandece un elegante frontispicio triangular.



En el siglo XVIII, Villa Cornaro fue la sede de los rituales de la primera logia masónica italiana, cuyos miembros sabían que ese edificio era algo más que una bonita casa de campo.

Abajo: Planos originales del arquitecto Andrea Palladio (alzado y planta de la Villa Opere).





Wolfgang Amadeus Mozart en Benevolencia en 1784, una logia vienesa masónica.

Sus flirteos con la masonería y otros círculos herméticos se habían reflejado ya anteriormente en varias obras, especialmente en *La flauta mágica* (1781), que encubría bajo una inocente fábula las claves emblemáticas del ideario masónico (págs. 193-199).



Ludwig van Beethoven tuvo como maestro en Bonn a Christian Neefe, reconocido masón y probable miembro de la secta secreta de los Illuminati. Desde 1781 hasta 1792, le inculcó los valores de libertad y fraternidad de la Ilustración (págs. 199-201).