

EL NIETO DE MADAME CURIE HABLA DE SU FAMOSA ABUELA • LA BODA QATARÍ DE JANET JACKSON • TODO LO QUE SE PUEDE HACER CON UNA MANZANA

MAGAZINE

EL MUNDO

Nº 697 DOMINGO 3 DE FEBRERO DE 2013

EL MISTERIO DE LOS 20 CUADROS DEL PRADO

JAVIER SIERRA
DESENTAÑA
LAS CLAVES ESOTÉRICAS
DE LA PINACOTECA
EN SU ÚLTIMA NOVELA



EL ESCRITOR
JAVIER SIERRA
ANTE LA OBRA DE
BRUEGHEL EL
TRIUNFO DE LA
MUERTE





ENTRE CUADROS
El escritor Javier Sierra posa en el Museo del Prado, donde transcurre su nueva novela.



Impreso por Javier Sierra, Alberto Durán

BEST SELLER ARTE Y ESOTERISMO

EL ÚLTIMO ENIGMA DE JAVIER SIERRA ESTÁ EN EL MUSEO DEL PRADO

El maestro español del misterio se sumerge en su última novela en los enigmas ocultos en los cuadros más famosos de la pinacoteca madrileña. De la mano de Luis Fovel, el protagonista del libro, descifra en exclusiva para MAGAZINE las claves de *El triunfo de la muerte*, de Brueghel el Viejo, y otras 20 obras. fotografía de Chema Conesa

“No puedes irte sin ver esto”. Aquel anciano de mirada firme que me abordó en el Museo del Prado ofreciéndome a guiarme por los vericuetos ocultos de sus pinturas, tiró de mí hasta una tabla amarilleada por los siglos. “Presta atención”, murmuró. “Quiero plantear-te otro enigma”.

Luis Fovel –así dijo llamarse– me condujo entonces hasta una escena suntuosamente enmarcada, obra del flamenco Pieter Brueghel el Viejo, y me conminó a observarla. Esa había sido su estrategia desde que lo conocí: dejarme solo frente a una obra de arte, en silencio, con la única certeza de que en ella se guarda un secreto, pero sin la más mínima noción sobre cómo interpretarlo. *El triunfo de la muerte* iba a ser su penúltimo acertijo. Desde hacía un mes me había arrastrado a un extraño juego que me hizo saltar de sala en sala, de Tiziano a Juan de Juanes, de El Bosco a El Greco, deslumbrándome con la biografía oculta de algunos grandes maestros.

Titubeé. Sabía muy poco, más bien nada, del fundador de la dinastía de los Brueghel. En aquel momento, el Prado solo disponía de una obra de ese artista –desde diciembre de 2011 ya son dos–, y esa era, además, una de las más extrañas, oscuras e inquietantes de todo el museo. A diferencia del resto de pinturas de este maestro del siglo XVI, *El triunfo de la muerte* no describía una escena doméstica, ni una

fiesta, ni reconstruía un pasaje bíblico como la soberbia *Torre de Babel* que hoy se guarda en el Museo de la Historia del Arte de Viena. La tabla de 117 x 162 centímetros a la que me había empujado Fovel era pura desolación. Sobre un paisaje yermo, hordas de esqueletos alancean,



El misántropo. Algunos estudiosos creen que Brueghel retrató en esta obra a Niclaes, cuyas enseñanzas inspiran *El triunfo de la muerte*.

ejecutan, torturan y rematan a los últimos humanos sobre la faz de la Tierra. Su ejército está bien preparado. Disponen de una máquina de matar que Brueghel sitúa en el centro de su composición, guiada por un pajarero encauchado. El vehículo empuja a la multitud con ayuda de un jinete armado con una guadaña y la conduce hasta una especie de trampa: un gran cajón de puerta automática flanqueado por una hilera de guardias parapetados tras escudos que son tapas de ataúd. Algunos de los humanos que están a punto de morir tienen rostros conocidos. Como Calvin. Hay, pues, cierta crítica social enmascarada en la

obra. Brueghel se adelanta así tres siglos a la forma de retratar los horrores de Goya; su obra se antoja incluso una metáfora perfecta de la crisis. Un concepto –quede claro– que jamás ha sido ajeno a nuestra civilización.

Mis ojos pasean por la dantesca escena durante un buen rato.

–¿Dónde está el enigma? –me encujo de hombros.

–Tú mira.

La clave de la composición parece estar en la base de la tabla. Ahí descubro las figuras más grandes, las más identificables. Un rey yacente contempla el reloj de arena que le muestra su verdugo. *Tempus fugit*. Un obispo moribundo es sujetado por un esqueleto empeñado en depositarlo al lado de una mujer muerta, bocabajo, que protege a un bebé aún vivo en el regazo que ya está siendo olisqueado por un perro famélico. Un peregrino es degollado unos pasos más allá. Un soldado abatido es incapaz de defenderse. Una mesa de juego acaba de ser derribada. Y en uno de sus flancos, un enamorado canta a su amada ajeno al tumulto, pero vigilado de cerca por la muerte.

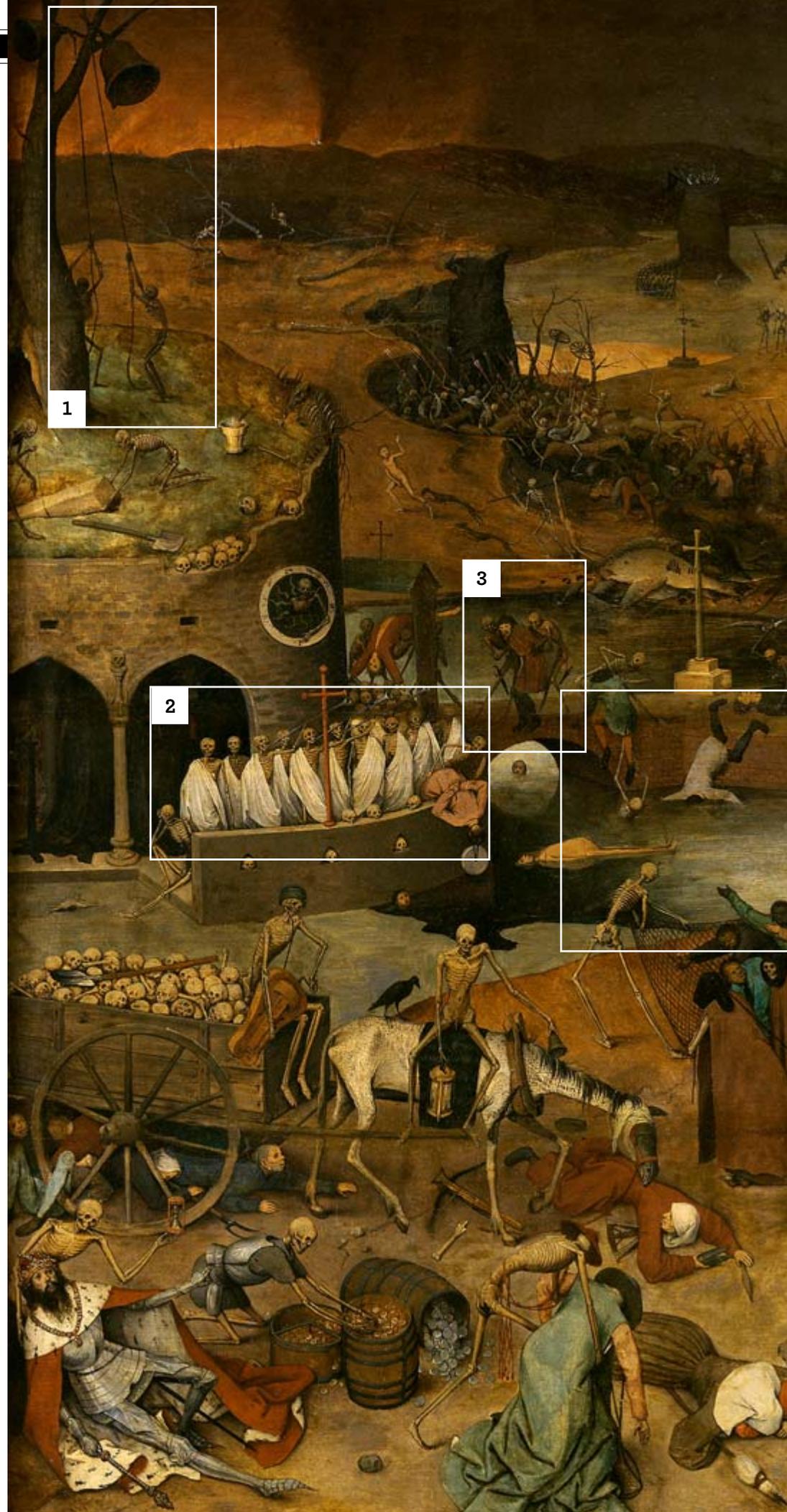
–Dios santo –caigo al fin en la cuenta–. ¡Es un cuadro sin esperanza!

EN EL APOCALIPSIS. Fovel, mi guía, que no me pierde ojo, asiente. Me susurra que deberíamos contemplar esta obra mientras leemos el capítulo 20 del *Apocalipsis*. En él se cuenta cómo tras el “rei-

no milenario” –esto es, un periodo de mil años gobernado por Jesús que llegará tras un primer “fin del mundo”–, se producirá el asalto definitivo de los enemigos del hombre. Y tras la gran batalla, el Juicio Final. “Subieron a la llanura de la tierra y cercaron el campamento de los santos y la ciudad armada;

pero del cielo bajó fuego y los devoró”, recita de memoria.

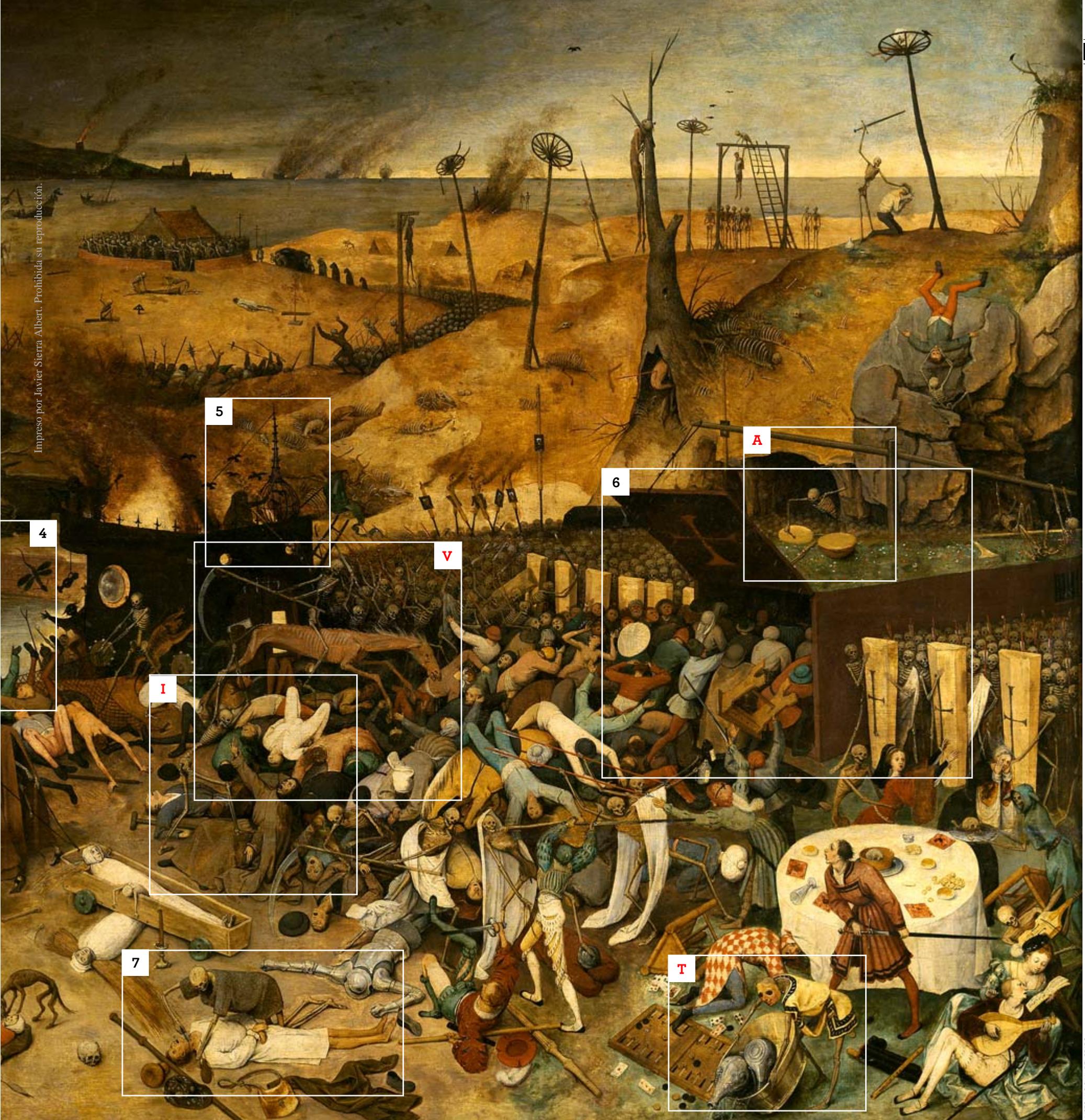
Fovel me cuenta entonces que Brueghel no fue un hombre especialmente culto. Sin embargo, en los últimos años de su vida, establecido en Bruselas, entró en contacto con círculos de pensadores y humanistas que lo introdujeron en ideas que hasta entonces le habían sido ajenas. Su pintura dio un giro radical a partir de ese momento. Y hacia 1562 concentró sus esfuerzos en dos tablas de las mismas dimensiones y tonos y de tema parecido. Una es esta, *El triunfo de la muerte*. Otra, *Dulce Griet*, una ácida escenificación de la sempiterna guerra de sexos entre →



CLAVES PARA LA LECTURA DE EL TRIUNFO DE LA MUERTE (HACIA 1562)

1. La campana es, según Javier Sierra, un recurso simbólico utilizado por pintores de este periodo para advertir de que su cuadro es profético.
2. Estos esqueletos trompeteros están inspirados en *Apocalipsis* 8, 13.

3. El hombre al que tiran de un puente al río de aguas sulfurosas es un falso profeta. Tiene el rostro de Calvin.
4. Este estanque de cristal y fuego es mencionado en *Apocalipsis* 15, 2.
5. El pajarero. ¿Se trata de Hendrik



MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Niclaes, el fundador de la secta Familia Charitatis?

6. El cajón al que son llevados los últimos humanos vivos sobre la Tierra tiene un mecanismo automático de apertura. Un reflejo del temor con el

que se veía la modernidad en aquel siglo de grandes cambios.

7. La muerte asalta a este peregrino compostelano, muestra de la reputación de peligro que tenía la ruta jacobea en el siglo XVI.



V



I



T



A

LETRAS V, I, T, A (que conforman la palabra *vita*, en latín vida) del alfabeto macabro de Hans Holbein, cuyas correspondencias se pueden encontrar en la tabla de Brueghel.

hombres y mujeres. La primera, Tánatos. La segunda, Eros. Dos asuntos troncales entre la élite intelectual de su tiempo.

Pero, ¿quién le encargaría algo así? ¿Y con qué propósito? Fovel frunce el gesto. El asunto es todo un misterio. Mi guía se mesa el mentón y sin perder el fuego en la mirada me proporciona una clave para empezar a desenmarañarlo: al parecer el fundador de la saga de los Brueghel se codeó justo en ese tiempo con prohombres como el cartógrafo Abraham Ortelius, el orientalista Andrea Masius, el mítico impresor Christopher Plantin o el bibliotecario de El Escorial, Benito Arias Montano, que en esos momentos buscaba en los Países Bajos quien le editara su polémica *Biblia Políglota*. Todos ellos, además, coquetearon con una secta milenarista local llamada la *Familia Charitatis* o Familia del Amor que predicaba la inminente llegada del Fin de los Tiempos. Y Brueghel, claro, cayó en sus zarpas.

Los familistas iniciaron su andadura hacia 1540 gracias a un adinerado comerciante holandés llamado Hendrik Niclaes que aseguraba tener visiones místicas desde los 9 años y ser un “continuador de Cristo” en la Tierra. Su discurso envolvente y su capacidad para sintonizar con los miedos de su época –como el avance de los turcos y del islam– sedujo a la élite social de los Países Bajos. A todos Niclaes les pidió que continuaran yendo a su iglesia para no levantar sospechas, a la vez que los preparó para la llegada del apocalipsis que precedería al anhelado “reino milenarista”.

LAS DANZAS MACABRAS. Brueghel intimó con Niclaes y llegó incluso a elaborar los grabados de uno de sus 51 libros, *Terra Pacis*, donde ya aparecen escenas con esqueletos que anticipan *El triunfo de la muerte*. Es más, algunos expertos en arte sostienen que el pintor retrató a su gurú en una de sus pinturas más célebres, *El misántropo*. En ella, ese ministro mesiánico se muestra cubierto por una capucha que recuerda al pajarero del cuadro del Prado. Y bajo él se lee una frase lapidaria: “Ya que el mundo es tan falaz, yo me visto de luto”.

En esta visita, Luis Fovel, mi improvisado maestro, me cuenta algo más: que *El triunfo de la muerte* del viejo Brueghel debe mucho a las *Totentanz* o danzas macabras que desde finales del siglo XIII se habían hecho frecuentes en la pintura cristiana de Occidente. Se trataba de escenas en las que se veía danzar o desfilar en hilera a personajes de todos los estratos sociales, siempre acompañados por esqueletos. Su función era recordar que la

muerte nos trata a todos por igual y que las únicas distinciones que realmente importan son las que Dios repartirá en el más allá, el día del Juicio Final.

–Pero aquí no hay atisbo del más allá –protesto–. ¡En este cuadro Brueghel deja claro que todo se acaba con la muerte!

–¿Estás seguro, hijo?

La mirada del viejo Fovel me paraliza de nuevo. Con un gesto, el hombre que me ha tutelado por algunos cuadros con mensa-



Dulle Griet. Brueghel el Viejo pintó este cuadro (conservado en el Museo Mayer van der Bergh de Amberes) conjuntamente con *El triunfo de la muerte*, también hacia 1562.

jes ocultos del Museo del Prado –los del *arcanon*, o canon de los secretos, como él los llama– me pide que me acerque un poco más a la tabla. Me cuenta que apenas cinco lustros antes de que fuera pintada, otro artista centroeuropeo, Hans Holbein el Joven, ideó y labró una tipografía adornada con esqueletos a la que llamó el alfabeto de la muerte. De la A a la Z, cada letra mayúscula, de apenas 24 milímetros de altura, iba acompañada de escenas moralizantes en las que personajes de todo tipo sufrían las torturas de los soldados de la Parca. La A, por ejemplo, mostraba a un par de esqueletos sobre un lecho de cráneos repicando un tambor...

–¿Qué? ¿No ves un sujeto idéntico, también frente a un mar de calaveras, tocando el mismo instrumento en esta tabla? –me ataja.

Tardo un minuto en orientarme en aquel caos y ubicar lo que Fovel me pide. Pero, en efecto: justo encima del siniestro cajón del fin del mundo un cadáver ejecuta una pieza de percusión sobre la multitud. ¡Y es cierto! ¡Tiene todas las características básicas de la A de Holbein!

Fovel me tiende entonces un papel con la colección completa de tipos y me pide que busque otras coincidencias. Me advierte que la comparación entre el alfabeto de la muerte y la obra de Brueghel no es cosa suya. Que otros críticos antes que él han encontrado parecidos entre las *imagenes mortis* del primero y *El triunfo de la muerte*. Sacerdotes, jinetes, ajusticiados, amortajados... Los temas clave se repiten en ambos siguiendo una cadencia casi perfecta.

Y ahí se detiene a explicarme algo de lo que nunca he oído hablar: el arte de la memoria.

Su historia, por cierto, es más que intrigante. Mucho antes de la invención de la imprenta, artistas, artesanos y arquitectos estudiaron técnicas para introducir informaciones concretas, textos incluso, en rasgos, detalles, colores y hasta en formas geométricas de pinturas y edificios. El arte de la memoria consistía en asociar esas particularidades a conceptos, frases o datos específicos, de modo que cualquier iniciado que los viera sabría reconocerlos y leerlos. Se trataba, en definitiva, de una especie de truco mnemotécnico que alcanzó su máximo esplendor en la Europa previa a la imprenta.

EL HÁBITO DEL OCULTAMIENTO. Lo que Fovel me explica a continuación es que Brueghel el Viejo, como casi todos los pintores de su generación, no fue ajeno a esa disciplina, y que quizá se inspiró en el alfabeto macabro de Holbein para escribir –e insiste en la literalidad del término– algo en su tabla.

–¿Pero para qué iba a necesitar Brueghel aplicar este código gráfico a su pintura más célebre?

Al oír mi pregunta, Fovel vuelve a clavarme aquella mirada suya capaz de paralizar a un toro. Ese anciano al que terminé llamando el maestro del Prado y que se desvanecería de mi vida poco después de este encuentro, enuncia entonces un par de buenas razones. La primera, que los pintores del siglo XVI tenían muy enraizado el hábito del ocultamiento. Su trabajo tenía mucho de alquimia. Necesitaban guardar con celo las fórmulas de sus colores y preparados, que eran su gran seña de identidad. Y la segunda, más obvia, para disfrazar la fe en su gurú, Hendrik Niclaes, y en la inminente llegada de ese reino milenarista que profetizó el *Apocalipsis*. Es incluso posible que Brueghel oyera por primera vez semejante término en Italia, durante un viaje de estudios que acabó en 1553 en Calabria, y donde bien pudo haber escuchado las historias del gran profeta medieval que predicó por primera vez la cercanía de ese tiempo de tribulaciones: Joaquín de Fiore.

Fovel me había hablado de De Fiore poco antes, durante su magistral explicación del tríptico más famoso del Museo del Prado, *El jardín de las delicias* de El Bosco. Me explicó cómo ese franciscano tuvo una revelación en la cima del monte Tabor, en Palestina, que le cambió la vida. Cómo, embebido en sus aterradores trances y visiones del futuro, se escribió con tres pontífices para prevenirles del arribo de un “Papa angélico” que unificaría a toda la cristiandad y allanaría el terreno para la Segunda Venida de Cristo. E

incluso cómo El Bosco y Brueghel, pero también Rafael o El Greco, terminarían influidos por sus ideas, transmitidas por secas como la Familia del Amor.

–¿Puede usted demostrarme todo eso? –le pregunto.

Él, claro, asiente.

–Joaquín de Fiore era calabrés, hijo. Y Brueghel fue en busca de su legado. Solo eso explica por qué el autor de *El triunfo de la muerte*, a diferencia de casi todos los pintores centroeuropeos que le precedieron, viajó tan al sur de Italia. Iba detrás de sus enseñanzas.

Vuelvo a echar un vistazo a la tabla. Y justo entonces me asalta otra duda. Una que se me antoja irresoluble. Si en los textos de ese profeta medieval, sobre los que se cimentará la tradición profética de la que bebieron hombres como Nostradamus, se intuye que tras la catástrofe llegará un tiempo de gloria, ¿por qué Brueghel no se hace eco? ¿Por qué no deja un resquicio a la esperanza?

–¿Y si lo hay? –me mira Fovel con gesto burlón.

No sé qué decir.

–Utiliza tu inteligencia, hijo. Busca en la tabla otras correspondencias entre los esqueletos y el alfabeto de la muerte. Lee. ¡Lee el cuadro! –insiste.

Hago lo que me dice. Durante un buen rato comparo los principales personajes de *El triunfo de la muerte* con los tipos de Holbein, y pronto descubro nuevas coincidencias. La letra V muestra a la muerte a lomos de un caballo al galope, casi idéntico al que da los últimos empujones a los humanos de Brueghel. La I contiene a un varón de rodillas, desolado, que pide la misma clemencia que otro de los personajes en la tabla. E incluso la calavera que derrama el contenido de una alcarraza tras la letra T se asemeja al esqueleto que hace lo propio en el lado inferior derecho del cuadro.

–¿Qué tenemos, pues? –me pregunta Fovel al cabo de un rato.

–Cuatro letras: A, V, I, T.

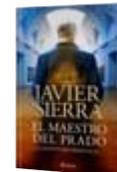
–¿Y te dicen algo?

Vuelvo a quedarme mudo. Mi torpeza no conoce límites. Pero entonces, en un gesto que no olvidaré jamás, aquel anciano señaló sobre *El triunfo de la muerte* las letras que había encontrado siguiendo una secuencia que las ilumina: V, I, T, A.

–Vita. ¡Vida!... *El triunfo de la muerte* sí esconde una brizna de esperanza –sonríe mi guía–. La muerte sólo es el primer paso para que triunfe la verdadera vida... La eterna, naturalmente.

Creo que fue justo en ese momento cuando supe que algún día contaría esta historia en un libro. La historia de cómo cinco tropezos con un singular maestro en El Prado cambiaron para siempre mi manera de entender el arte. ☒

EL MAESTRO DEL PRADO Y LAS PINTURAS PROFÉTICAS, DE JAVIER SIERRA (ED. PLANETA). A LA VENTA EL MARTES.



Mensajes entre miembros de sociedades secretas, puertas al más allá, fantasmas... Algunas de las obras más conocidas del Prado esconden significados solo aptos para *iniciados*. Javier Sierra propone para ir abriendo boca las que ilustran esta página.



EL JARDÍN DE LAS DELICIAS, El Bosco, 1500-1505. Nuestro origen, presente y futuro, encriptados en un tríptico solo comprensible para iniciados de una secta centroeuropea conocida como los Hermanos del Espíritu Libre.



LA MESA DE LOS PECADOS CAPITALES, El Bosco, finales del siglo XV. Felipe II tuvo esta tabla en sus estancias privadas, utilizándola como una suerte de mandala para reflexionar sobre los vicios que amenazaban su reino.



SAGRADA FAMILIA, "LA PERLA", Rafael, hacia 1518. Fue el cuadro favorito de Felipe IV. Es una escena que no recogen los Evangelios. La semejanza de los dos niños se alimenta de la idea herética de un hermano gemelo de Jesús.



RETRATO DE UN CARDENAL, Rafael, 1510-1511. Nadie sabe quién es, pero el *maestro del Prado* revela a Javier Sierra la identidad de este varón: Bandinello Sauli, uno de los cardenales que quisieron asesinar al papa León X.



LA SAGRADA FAMILIA DEL ROBLE, Rafael, 1518-1520. Los niños tienen un pie dentro de la cuna como indicando un origen común. ¿Eran san Juan y Jesús hermanos? Según la *Biblia*, sus madres tuvieron embarazos milagrosos.



LA TRANSFIGURACIÓN, Giovanni Francesco Penni/Rafael, 1520-1528. Según el *maestro del Prado* es un tratado que explica cómo se comunican el Más Allá y el más acá, a través de médiums como el niño bizco de la derecha.



LA GLORIA, Tiziano, 1551-1554. Carlos V pidió al pintor italiano que lo retratara como un espíritu, rogando por entrar en el cielo. La intención del emperador era utilizar este lienzo para preparar su alma para el más allá.



ALEGORÍA DE LA BATALLA DE LEPANTO, Tiziano, 1573-1575. Tiziano la pintó con 95 años. Felipe II ofrece a Fernando de Austria al cielo. El *maestro del Prado* cree que el monarca muestra su obsesión por emular al rey Salomón.



DÁNAE RECIBIENDO LA LLUVIA DE ORO, Tiziano, 1553. El oro cayendo del cielo justifica aquí lo que la ciencia dice de este metal: que llegó a la Tierra tras la explosión de una supernova cuando el planeta estaba formándose.



CARLOS V EN LA BATALLA DE MÜHLBERG, Tiziano, 1548. La lanza que empuña el emperador en este retrato oficial simboliza una reliquia en poder de su familia: la lanza de Longinos, la que se cree atravesó el costado de Cristo.



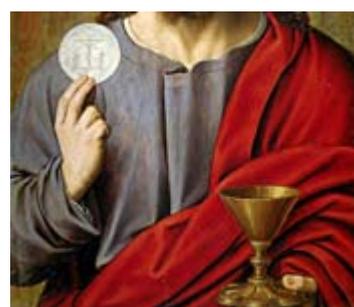
SAGRADA FAMILIA, Bernardino Luini, siglo XVI. Filósofos como Rudolf Steiner creyeron que obras como esta ocultaban un secreto en el Renacimiento: que Jesús tuvo un hermano gemelo al que la Iglesia *disfrazaba* de san Juan.



NASTAGIO DEGLI ONESTI, Botticelli, 1483. El joven de la izquierda contempla la aparición de un jinete fantasma que persigue al espíritu de su amada. Es la historia de un espectro descrito por Boccaccio en *El Decamerón*.



LA ÚLTIMA CENA, Juan de Juanes, 1562. En el centro de la tabla, diseñada como tapa de sagrario, aparece el Santo Grial que desde hace siglos guarda la catedral de Valencia. Juan Pablo II y Benedicto XVI oficiaron misa con él.



EL SALVADOR, Juan de Juanes, 1545-1550. Además de esta, el museo guarda otras versiones en las que Jesús sostiene el mismo cáliz de *La Última Cena*: el Grial de Valencia. De Juanes vivió obsesionado por esta reliquia.



EL CABALLERO DE LA MANO EN EL PECHO, El Greco, hacia 1580. La identidad de este misterioso caballero sigue siendo un enigma. Algunos creen que es Cervantes ya manco. Otros, Juan de Silva, alcalde del Alcázar de Toledo.



LA ENCARNACIÓN, El Greco, 1597-1600. La zarza ardiente que descansa entre María y Gabriel, impropia de esta escena, fue plantada ahí por orden de fray Alonso de Orozco, un importante predicador del Madrid del siglo XVI.



LA CRUCIFIXIÓN, El Greco, 1597-1600. En casi todas las crucifixiones el pie izquierdo de Jesús descansa sobre el derecho. En esta no. Fue otra indicación del místico Alonso de Orozco, que "vio" a Jesús en la cruz en sus trances.



LA ANUNCIACIÓN, Fra Angelico, 1426. Se sabe que el fraile que pintó esta obra lo hacía sumido en un profundo estado de meditación, un trance del que despertaba sin ser consciente de lo que había hecho mientras lo sufría.



AUTORRETRATO, Alberto Durero, 1498. Fue el artista que más veces se autorretrató de su tiempo. Algunos creen que pudo haber tomado parte en la creación de falsas "verónicas" e incluso de la Sábana Santa.



GIOCONDA, Anónimo, 1503-1516. En febrero de 2012 se supo que se pintó junto a la del Museo del Louvre, en el taller de Leonardo. Javier Sierra cree que este del Museo del Prado pudo ser el retrato verdadero de Lisa Gherardini.