

MÁS ALLÁ

de la Ciencia

Nº 288 / Año XXV

P.V.P. España 4,50 € (IVA incluido)

Edición mensual

Los riesgos
de consumir
suplementos dietéticos

NINA KULAGINA,
la psíquica que desafió
a la URSS

HISTORIA IGNORADA
"La condesa sangrienta",
¿víctima o verdugo?

INVESTIGACIÓN
¿Cómo funciona la intuición?

LUGARES MÁGICOS
La sinagoga del Agua



Javier Sierra
escribe
sobre
su nuevo
libro



LOS MAESTROS OCULTOS

CLAVES ESOTÉRICAS DE LAS GRANDES OBRAS DEL MUSEO DEL PRADO



En "Carlos V en la batalla de Mühlberg" de Tiziano, el emperador sostiene una figuración de la lanza de Longinos.

Un nuevo libro desvela los grandes misterios de la pinacoteca española

El maestro secreto del Prado

¿Y si algunas de las obras maestras de la pintura guardadas en el Museo del Prado pudieran interpretarse a la luz de conocimientos alquímicos, proféticos, astrológicos o incluso mediúmnicos? Un extraño guía abordó hace dos décadas a Javier Sierra confiándole ciertas claves de lectura del arte que ahora revela en un libro, *El maestro del Prado* (Planeta), y de las que adelanta una parte en este artículo con sabor a confidencia.

texto: **Javier Sierra**
fotos: **Museo Nacional del Prado**

“**E**l buen maestro llega cuando el discípulo está preparado”. Con esta conocida sentencia sufi me saludó por primera vez el hombre que en sólo cinco visitas al Museo del Prado iba a cambiar para siempre mi percepción del arte. Ocurrió en diciembre de 1990, hace más de 20 años. Y tal vez porque aquellos encuentros tuvieron lugar cuando yo era aún muy joven, o quizás por el rubor que produce rememorar ciertos episodios inconclusos del pasado, nunca me decidí a hablar de ellos en público hasta hoy.

Luis Fovel –el personaje que me saludó de aquel modo frente a una tabla de **Rafael**, en el transcurso de uno de mis paseos por el museo– se me presentó como un doctor estudioso del “arcanon” del Prado. Me aseguró que desde hace casi dos siglos existe un discreto grupo de sabios que estudia los secretos ocultos tras ciertas obras maestras de la gran pinacoteca madrileña, y que incluso ha elaborado un *canon de los arcanos* de esa colección, el

“arcanon” en cuestión, que se proponía revelarme para asegurarse la pervivencia de sus hallazgos. “*Si quieres, si tienes tiempo*”, matizó cortés. Entonces yo ignoraba que esa clase de transmisiones “azarosas” llevaban siglos siendo algo frecuente entre grupos iniciáticos e individuos ajenos a su estructura, como si de ese modo los primeros buscaran una vía alternativa al secretismo de su organización con la que preservar cierta información o –lo que es aún más intrigante– una fórmula para inyectarla en nuestra sociedad, en pequeñas dosis, y provocar con ella su transmutación. Sin ir más lejos, eso fue lo que le ocurrió a **Christian Jacq**. Mucho antes de que el hoy famoso autor de novelas sobre faraones se convirtiera en un afamado egiptólogo y escritor de éxito internacional, fue abordado por un misterioso maestro frente a la catedral de Metz, cerca de Luxemburgo, e introducido en el fabuloso universo del simbolismo de los templos góticos. “*Cada comunidad de inicia-*

dos tiene su propio genio, su parcela de verdad”, le explicó nada más presentársele. Jacq también tardó años en admitir ese tropiezo. Lo describió en uno de sus libros menos conocidos, *El iniciado*, en el que cuenta cómo mientras se encontraba admirando la fachada de aquella catedral, un hombre “*de mediana estatura, ancho de hombros y pelo plateado*” se le acercó y se ofreció a convertirse en su guía durante unos días. Se identificó como **Pierre Deloeuvre** –con toda certeza un nombre falso, alegórico, ya que en francés significa literalmente “piedra de la obra”– y toda su enseñanza gravitó sobre la importancia que tuvieron los viejos maestros constructores del gótico para “dar vida” a la materia inerte que extraían de las canteras.

Gracias a aquellos encuentros Jacq oyó hablar por primera vez de las catedrales como “lugares vivientes”, como una suerte de “máquinas espirituales” cuyo diseño no perseguía otra cosa que catapultar al fiel hacia estados →

EL CARDENAL DEL PRADO... ...y el "Papa angélico"



COLECCIÓN SAMUEL KRESS, WASHINGTON D.C.

1



2



3 - pág. 26

GALERÍA PALATINA, FLORENCIA

Uno de los grandes misterios sin resolver del Museo del Prado es el de la identidad del *Retrato de cardenal* (2) que Rafael Sanzio pintó hacia 1510. Se trata de un hombre joven immortalizado en una posición parecida a *La Gioconda* de Leonardo, que mira fijamente al espectador. Se lo ha tratado de identificar con prelados como *Innocenzo Cybo*, *Alejandro Farnese* o *Ippolito d'Este*, de las grandes familias del tiempo, pero el doctor *Luis Fovel* cree haber

resuelto el enigma atendiendo a otro cuadro: el retrato del *Cardenal Bandinello Sauli*, su secretario y dos geógrafos (1), pintado seis años más tarde por *Sebastiano del Piombo*. Al parecer, Sauli participó en un complot para asesinar al papa *León X* porque creía que él era el hombre destinado a regir la cristiandad y convertirse en el "Papa angélico" anunciado por un oscuro texto titulado *Apocalypsis Nova*. Ese libro, pieza esencial en la trama de *El maestro del*

Prado, llegó a iluminar al propio *Da Vinci* y dio alas a muchos para postularse como el pontífice que unificaría a la Iglesia y acabaría con la amenaza del Islam. Los que así se vieron se retrataron con una campanilla al lado, símbolo de aviso, de profecía. León X lo hizo en manos de Rafael. Y Sauli en las de Piombo. Pero según Fovel, si se compara este último retrato con el cardenal del Prado, no cabe duda de que estamos ante el mismo hombre. ¿Misterio resuelto?

→ de conciencia elevados. Deleuvre lo alejó así de la visión tradicional y materialista impuesta por los modernos historiadores del Medioevo, más centrados en el aspecto formal de la obra que en su función mística. Y lo cierto es que el futuro *best seller* terminaría por trasladar aquellas lecciones a sus trabajos sobre los templos del Antiguo Egipto, al descubrir que fueron las cofradías iniciáticas de constructores del Nilo las que desarrollaron el "lenguaje de la piedra" que después utilizarían los europeos del siglo XII.

Otro curioso precedente de estos *maestros sobrevenidos* lo experimentó en carne propia **Pier Carpi**, un periodista italiano que a mediados de la década de 1970 publicó un libro lleno de revelaciones inéditas titulado *Las profecías de Juan XXIII*. En él desvelaba los detalles de siete sueños premonitores que tuvo **Angelo Roncalli**, el futuro *Papa bueno*, en 1935, mientras estuvo destinado como delegado apostólico de la Santa Sede en Grecia y Turquía. Según Carpi, Roncalli tuvo varios encuentros oníricos con un anciano "de cabello blanquísimo, el rostro de perfiles aguzados, la tez oscura y la mirada dulce y penetrante", que le mostró el futuro inmediato de nuestra especie. Días más tarde, ya en el mundo real, ese mismo anciano se le presentó en su casa de Tracia y le urgió a poner por escrito aquellas revelaciones. Pero más curioso todavía es que, al parecer, fue ese mismo sujeto el que cuatro décadas después le entregaría aquellos escritos a Pier Carpi, quien los dio a imprenta levantando un considerable revuelo en Italia. ¿Fue, pues, Luis Fovel, el hombre que me abordó en El Prado, hace ahora más de veinte años, uno de esos "profesores"?

Como Deleuvre o el anciano de Carpi, mi singular cicerone también rondaba los 60, tenía una mirada capaz de atravesarte y un aplomo y una sagacidad difíciles de olvidar. Los escasos encuentros que mantuve con él antes de su desaparición definitiva a finales de enero de 1991 –se esfumó como los maestros de Jacq, Roncalli o Carpi, de la noche a la mañana– siempre se dieron dentro de la gran pinacoteca madrileña y se produjeron sin que yo pudiera provocarlos... o evitarlos.

LAS "PINTURAS LLAVE"

Recuerdo con especial claridad el día que el doctor Fovel me condujo hasta un formidable lienzo de **Tiziano** conocido como *La Gloria* (ver recuadro en la pág. 27). En él, sobre un horizonte castellano de perfil muy bajo, se abren los cielos y se descubre a la Santísima Trinidad recibiendo a profetas y patriarcas bíblicos, pero también a **Carlos V** y su familia vestidos con sudarios blancos y postrándose ante Dios. "*Carlos V todavía vivía cuando encargó a Tiziano que lo pintase tal y como sería enterrado cuando le llegase la hora; cubierto solo con un lienzo blanco y sin adornos de ninguna clase*", me susurró al oído.

Aquella tarde de invierno Fovel me explicó cómo el emperador dio instrucciones precisas al pintor para que elaborara una obra ante la

que poder meditar sobre su muerte y la de su estirpe. Y, de hecho, una vez que Tiziano se la entregó en 1554 –tras no pocas demoras–, esta fue una de las escasas posesiones personales que Carlos V se llevó a su retiro en Yuste, donde no pasó un solo día sin verla.

Enseguida descubrí que detrás de esa actitud se escondía una obsesión importante: quien fuera el monarca más poderoso de Occidente estaba tan preocupado por la muerte que incluso organizó en vida sus propias exequias, participando en ellas como “difunto”, en un psicodrama colectivo hoy difícil de imaginar. Su biógrafo, el jerónimo **José de Sigüenza**, subrayó en sus escritos la obcecación que tuvo el emperador con ese asunto y con el cuadro de Tiziano. Pasaba horas meditando ante él, “tanto que estuvo el médico **Mathisio** por decirle que mirase no le hiciese mal suspender tanto tiempo las potencias del alma que gobiernan las operaciones del cuerpo”.

Lo que Fovel me insinuó entonces fue que aquel enorme lienzo –hoy emplazado junto a la Puerta de Goya del Museo del Prado, en un lugar de paso un tanto inadvertido para los visitantes– sirvió para que Carlos V entrara periódicamente en lo que hoy llamaríamos un trance, un estado alterado de conciencia. Y no fue el único en utilizar el arte como “llave” para esos “otros mundos”. Su hijo **Felipe II**, que en tantas cosas trató de imitar a su progenitor, siguió con tan curiosa tradición al ordenar años más tarde, en su lecho de muerte en el monasterio de El Escorial, que le acercaran las pinturas de **El Bosco** que había coleccionado con la intención de preparar su alma para el tránsito al Más Allá.

–¿Me está usted diciendo que estas pinturas son una especie de puertas al mundo espiritual? –le pregunté a Fovel en esa ocasión.

–Como lo fueron las catedrales góticas levantadas por los maestros constructores en el siglo XII. Exactamente –dijo.

UN TRATADO MEDIÚMNICO

Resulta difícil resumir aquí lo que me he visto obligado a recoger en todo un libro, pero no resisto la tentación de referirme a otra de las grandes revelaciones del maestro Fovel. Y es que, según me refirió, no solo fueron los grandes mecenas del arte los que usaron en beneficio propio el potencial místico y visionario del arte, sino que algunos pintores se erigieron en expertos en comunicación con “otros planos” de la realidad y así lo reflejaron en sus obras. Ese fue el caso, sin ir más lejos, del valenciano **Juan de Juanes**, del que dicen tuvo uno de esos “accesos espirituales” en 1568, mientras se encontraba trabajando en una *Inmaculada Concepción* de casi tres metros de alzada, que pintaba con arreglo a las visiones que de la **Virgen** había tenido un jesuita llamado **Martín Alberro**. De Juanes ultimaba ya el lienzo, encaramado en su andamio, cuando este cedió. Entonces, aseguran, sucedió algo que lo dejó perplejo: la Virgen del cuadro alargó un brazo sosteniéndolo en volandas hasta que lo depositó en suelo firme.



IGLESIA DE LA COMPAÑÍA, VALENCIA



ARCHIVO PICATRIX

Juan de Juanes creyó que la Inmaculada de la izda. le salvó de caer de un andamio. Abajo, “Última Cena” con el Grial de Valencia que vemos arriba.



¿Alucinación? ¿Leyenda piadosa, acaso?

Puede. Con todo, no lo es que De Juanes gozó de una bien ganada fama de beato, ya que antes de tomar sus pinceles dedicaba siempre un buen rato a la contemplación, al ayuno y la meditación preparándose así para “ver” aquello que sus coetáneos no eran capaces ni de intuir. Otro ejemplo de estos místicos del arte lo encontramos en el gran **Rafael Sanzio**. Su obra cumbre, *La Transfiguración*, cuenta con una copia magnífica en las salas del Museo del Prado (ver recuadro en la pág. 26). De hecho, fue junto a esta donde el doctor Fovel me ayudó a interpretar su contenido. Ese lienzo, me dijo, “refleja como ninguna otra pintura de la *Historia cómo se comunican el mundo visible y el invisible*”. Lo definió como una suerte de tratado mediúmnico y, a continuación, me invitó a acercarme a él para desvelarme sus secretos.

Lo que teníamos delante era una conocida escena de los Evangelios: la misteriosa transformación de **Jesús** en el monte Tabor y su posterior ascenso a los cielos. De algún modo, aquella imagen pergeñada por Rafael seguía el mismo patrón que *La Gloria* de Tiziano: su parte superior estaba dedicada a lo celeste, mientras que la inferior se consagraba a lo mundano.

Lo primero que hizo Fovel fue obligarme a fijar la mirada en la parte terrenal del cuadro. “¿Ves a los apóstoles discutiendo en torno a un niño de unos 12 años que parece poseído?”. Asentí. Un joven de *mirada especial*, estrábico, parece contorsionarse mientras pierde la vista en las alturas, como si solo él fuera capaz de percibir la escena sobrenatural que está teniendo lugar sobre sus cabezas. Varios dedos le apuntan. Entre ellos el índice de una mujer arrodillada que da la espalda al espectador y que es, según me explicó, una alegoría de **Sofía**. La sabiduría clásica. ➔

LA TRANSFIGURACIÓN

Un tratado mediúmnico



1. Jesús resucitado está flanqueado por Elías y Moisés en una especie de círculo. Otro círculo más sutil, casi invisible, acentuado por sombras, aparece en la zona "terrestre", abajo. Unidos forman un símbolo

de infinito. Es un juego geométrico del pintor. **2.** Esta mujer representa a Sofía, la sabiduría. A su izquierda, Mateo está sentado con un libro abierto, mirándola, indicando que el conocimiento tradicional

(por libros) no basta para comprender esta escena. **3.** El niño poseído, estrábico o epiléptico es el único capaz de ver a la vez lo que sucede en el cielo y en la tierra. Es la clave de lectura de esta obra.

→ "Fíjate bien: ni ella ni el niño aparecen descritos en los Evangelios", apostilló. "Es como si el cuadro nos estuviera diciendo que solo la vieja sabiduría pagana, la de las sibilas y los oráculos, conoce dónde está la llave para lograr saltar de un mundo a otro. Y aquí la llave es el chico".

En un primer momento dudé de esa interpretación. Me pareció algo forzada. Pero Fovel insistió en que aquel efebo era el único de los 25 personajes de la composición que parecía "ver" lo que ocurría en el plano sobrenatural del cuadro. Y añadió algo más para convencerme: ese joven no fue el primer bizzo que pintó Rafael. Años atrás, el *Divino de Urbino* retrató al bibliotecario del papa **Julio II, Tommaso Inghirami (E)**, un defensor de ideas neoplatónicas rayanas en la herejía como la de que cualquier humano tiene en sí mismo la capacidad de conectar con los mundos invisibles, superiores, a través de la "chispa divina" que nos anima. "En la clave simbólica de la época –me precisó– esa característica de la mirada especial indicaba que su poseedor tenía acceso a fuentes sobrenaturales de conocimiento".

Rafael, pues, quiso transmitirnos que ese salto a otros umbrales de percepción estuvo muy presente en el universo mental de este artista.

RELIQUIAS PERDIDAS

En aquellos paseos por El Prado con el que pronto llamé el "maestro Fovel" hubo también tiempo para la búsqueda de reliquias sagradas, disimuladas en algunos cuadros del museo. El mismo Juan de Juanes que tuvo la visión de la Virgen dedicó buena parte de sus célebres *Salvadores eucarísticos* –una serie de retratos de Jesús con el pan y el vino sacramentales– a inmortalizar el Santo Grial de la catedral de Valencia. Lo hizo una y otra vez, casi de manera obsesiva, como si quisiera dejar constancia de que esa y no otra fue la verdadera copa de la Última Cena.

Y quizá no le faltara razón. De hecho, se admite que ese recipiente de ágata engastado en oro, perlas y esmeraldas con el que incluso han llegado a oficiar misa **Juan Pablo II** y **Benedicto XVI**, bien pudo ser el "cáliz papal" que san **Pedro** llevó a Roma tras la muerte de Jesús y que sirvió para oficiar las primeras celebraciones de la secta cristiana en la capital del imperio. Según me explicaría Fovel, en el siglo III los cristianos sufrieron una severa persecución por orden del emperador **Valeriano** y el entonces tesorero del papa **Sixto II**, un oscense que pasaría a la Historia como san **Lorenzo**, lo envió a su familia en Hispania para alejarlo de la rapacidad de sus perseguidores. De ahí diversas circunstancias llevaron al cáliz desde Huesca a Yebra, al monasterio de San Pedro de Siresa, a San Juan de la Peña, Zaragoza y Valencia. "Pero además del Grial, hay otras reliquias importantes enmascaradas en cuadros de este museo", añadió. "Por ejemplo, la Lanza de Longinos".

Luis Fovel me condujo hasta uno de los retratos más conocidos del museo: *Carlos V en la batalla de Mühlberg*. "Otro Tiziano", sonrió. Tras admitir que se trataba de un retrato de propaganda, encargado para ensalzar los atributos de poder terrenal del emperador, me conminó a fijarme en el arma que sostenía en las manos. "Esa lanza remite al famoso

filo que atravesó el costado de **Cristo** en la cruz y que, según la tradición, fue custodiada por **Carlomagno**, antepasado directo de Carlos V, y uno de los símbolos más venerados del Sacro Imperio Romano Germánico”.

Por supuesto, yo entonces ya había oído hablar de ese objeto. No solo Carlomagno le confirió la fuerza de un talismán atribuyéndole el éxito de sus campañas militares, sino que **Federico Barbaroja** le secundó en esa atribución y estadistas como **Napoleón** o **Hitler** la codiciaron seducidos por su historia. Lo que en modo alguno podía imaginar es que apareciese representada en ese célebre retrato.

“Tiziano nunca la vio”, se apresuró a precisarme Fovel. “De lo contrario nunca la hubiera pintado así, sino con el doble filo largo que aún puede verse en el palacio Hofburg de Viena”.

¿UN FANTASMA?

Todo lo que aprendí de Fovel, las circunstancias en las que lo conocí y, sobre todo, su brusca desaparición tras una serie de lecciones magistrales sobre **Brueghel el Viejo**, **El Bosco** y **El Greco** como militantes de una secta de inspiración cántara que es imposible desarrollar en estas líneas, me turbaron profundamente. Llegué a creer que había imaginado aquellas conversaciones. Que nada de lo que me había confiado sobre esos artistas y otros como **Botticelli**, **Luini** o **Leonardo**, obedecía a la verdad histórica. Sin embargo, después de algún tiempo, comencé a investigar en sus lecciones y a descubrir que –fuera quien fuese el tal doctor Fovel–, sin duda bebía de fuentes muy documentadas, atentas a las creencias profundas de pintores y mecenas.

–¿Sabes? –me dijo la tarde en la que nos conocimos–. Vivimos tiempos en los que los mensajes del arte parecen no importarle ya a nadie. Nos han hecho creer que lo único que interesa de este es su aspecto formal, estético, los pigmentos o las técnicas empleadas, e incluso la biografía o las circunstancias personales del artista. Todo antes que preguntarnos por la *razón exacta* que llevó a la ejecución de obras como estas. Desde esa visión materialista del arte, prestar atención al mensaje equivale a adentrarse en lo especulativo, en lo inmaterial. Pero no es así. En realidad es centrarse en el lado espiritual de la pintura, en su quintaesencia. Sin embargo...

–¿Sí? –recuerdo que me encogí de hombros.

–Sin embargo, para acceder a ella hay que contemplarla con mirada humilde. A fin de cuentas, lo milagroso (y este arte lo es) solo resulta plenamente accesible a las mentes sencillas. Los que se empeñan en llenar su cabeza de datos y verdades grandilocuentes olvidan lo fundamental: que este arte funciona solo cuando maravilla.

Llevo 20 años esperando su regreso. Así pues, cansado, he tomado la decisión de compartir lo aprendido a sabiendas de que esta lección de Fovel conserva intacta toda su esencia y ayudará a muchos a penetrar en los secretos del arte. ■

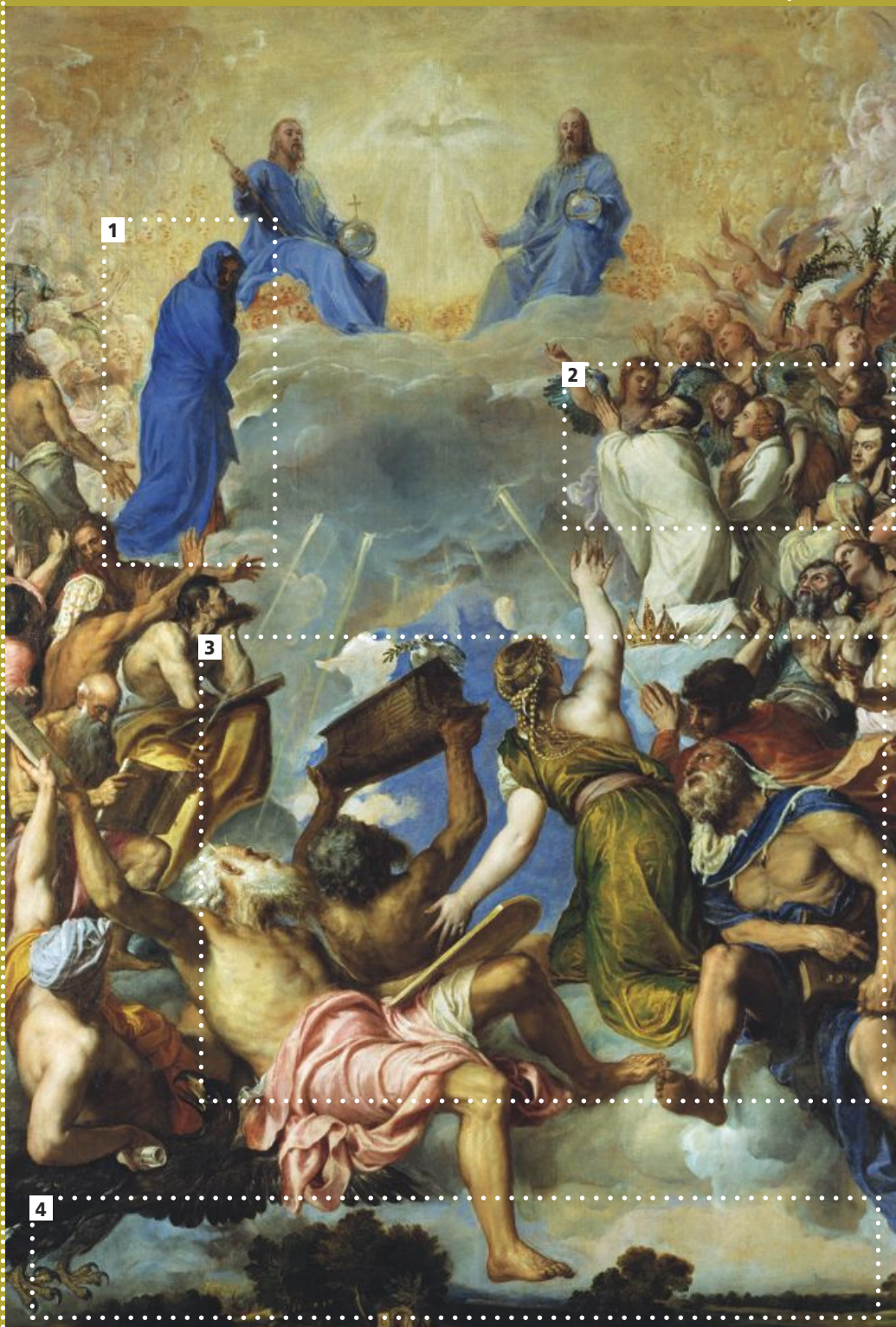
Más datos en:

– *El maestro del Prado*.
Javier Sierra.
Planeta. Barcelona, 2013.



LA GLORIA

Una puerta al Más Allá



1. Esta dama azul es la **Virgen**. **Carlos V** creía en su papel de mediadora entre Dios y los hombres y ordenó retratarla entre san **Juan** y **Jesús**, mirando hacia los pecadores.

2. El emperador **Carlos V**, su mujer, su madre y su hijo

Felipe II rezan cubiertos por sudarios ante la Santísima Trinidad. Aquí son representados como espíritus, no como seres humanos.

3. Este es **Noé**. Bajo él está **Moisés** con sus Tablas de la Ley y a la derecha san **Jerónimo** con su Biblia

latina. Todos ellos veneran como el emperador a la Divinidad.

4. Este horizonte castellano es el único atisbo de “realidad” del cuadro. Representa nuestro mundo. **Tiziano** le da una importancia ínfima.