



**ASOCIACIÓN DE PERSONAL DOCENTE
JUBILADO DE LA UNIVERSIDAD
POLITÉCNICA DE MADRID**



Nº 68

**PINTURA COMO LIBRO
DE CODICES OCULTOS**

CONFERENCIA PRONUNCIADA

POR

D. ANTONIO NAVAL MAS
Profesor De Historia del Arte
Universidad Castilla la Mancha

el día 27 de Febrero de 2008

INSTITUTO DE INGENIERÍA DE ESPAÑA
General Arrondo, nº 38 (MADRID)

TEMA DE LA CONFERENCIA

Hay muchas personas que ante un cuadro se preguntan ¿Qué significa? Efectivamente los cuadros han podido contener significados diferentes de las imágenes que se veían a primera vista.

Últimamente tuvimos la oportunidad de comprobar lo que pudo haber detrás de la “Última Cena” de Leonardo, aunque esta lectura se hizo con más fantasía que rigor histórico.

Pero, cierto que, a veces, los cuadros, además del tema principal, tenían dobles sentidos, significados ocultos, incluso mensajes cifrados que, entonces, quienes los contemplaban entendían mejor que nosotros, y que, no votante, a veces, sólo se podían descifrar con códigos ocultos.

Esto es lo que sucede con el cuadro “Matrimonio Amolfi”, de Van Eyck, de significado religioso. “La Lujuria” de Bronzino, con mensajes moralizante a pesar de las apariencias,;”El Caballero” de Carpaccio (Museo Thyssen), con significados cuya clave no ha llegado a nosotros. “Los embajadores” de Holbein, además de la cantidad de objetos curiosos que muestra, es todo un tratado de historia.

Entrar en el mundo de lo oculto que hay detrás de muchas pinturas tiene todo el atractivo de lo misterioso, y ayuda a entender el nivel de preparación de las gentes de pasadas culturas.

ANTONIO NAVAL MÁS

Es profesor de Historia del Arte en la Facultad de Letras (Universidad de Castilla La Mancha. Curso en Colombia Universiyy (New Cork) el programa Historic Preservation (1980-1981), con beca adjudicada por la Comisión Fulbriht. Con beca de CSIC (1981-1983) estuvo en París y Roma.

Fue premio Nacional de Investigación en Historia de Urbanismo. Ha publicado una quincena de libros y unos 400 artículos sobre el tema de investigación científica.

LA PINTURA COMO LIBRO DE CÓDIGOS OCULTOS

Antonio NAVAL MAS¹

No pocos, al contemplar una pintura artística, se siguen preguntando cual es su significado. La respuesta es prácticamente imposible cuando el objeto ante el que están es un cuadro de pintura contemporánea. Generalmente, al margen de que la obra sea portadora de significados, son otras las sensaciones que buscan los artistas actuales.

¹ Profesor de Historia del Arte, Renacimiento y Barroco, en la Facultad de Letras de la (UCLM).

(www.antonionavalmas.net) Entre sus publicaciones se encuentra un libro con la materia impartida en las clases: *Historia del Arte en la Edad Moderna, Renacimiento y Barroco*, Buenos Aires, El Cid Editor/e-libro.net, 2005. El texto adjunto es el de la Conferencia dada en la Asociación del Personal Docente Jubilado de la Universidad Politécnica de Madrid, el 21 de febrero de 2008.

No fue así en la pintura histórica. A lo largo de su larga trayectoria fue preferentemente medio para transmitir mensajes, y, no pocas veces, para suscitar respuestas en relación con esos mensajes. Es inconcebible, por ejemplo, la pintura medieval sin tener en cuenta el objetivo de transmitir información sobre las historias o leyendas de los santos encaminadas a generar comportamientos. Esta mediatización del arte estuvo presente incluso en épocas cuando intencionadamente se buscaba motivar un deleite estético en la contemplación de las obras. Aún entonces la pintura no estuvo al margen de su condición de medio para transmitir mensajes.

La generalidad de la gente, durante siglos, estuvo capacitada, a pesar de su probable incultura, para entender aquella pintura, sobre todo la religiosa. Por medio de los temas pintados sus promotores generalmente transmitían una información a través de unos signos o símbolos siempre unidos a los mismas figuras, para cuyo desciframiento eran entrenados los creyentes sobre todo en las iglesias: cada uno de los santos a venerar estaba identificado por el mismo signo: Santa Bárbara llevaba siempre una torre, Santa Apolonia, unas tenazas, San Blas, un rastrillo, San Lorenzo una Parrilla. En otras ocasiones las narraciones estaban transmitidas con esquemas, personajes y detalles muy parecidos. Las cosas evolucionaron a partir de mediados del siglo XV, con ampliación de temas, generalización de la alegoría y utilización de códigos que pudieron ser tan complejos como rebuscados.

Hubo épocas en que la pintura se recreó en transmitir complejos contenidos mediante complicadas lecturas, accesibles únicamente a iniciados que conocían los códigos y estaban preparados en su desciframiento. Fue una cultura de enigmas complejos transmitidos en símbolos y alegorías, emblemas y motes, para cuyo desciframiento circularon libros entre los que más se suelen citar son los de Cesare Ripa y Alciato. Esta pintura estaba destinada preferentemente a clases ociosas, pero eruditas, que necesitaban de entretenimientos y se complacían en hacer gala de su habilidad y talento, de la genialidad e incluso del virtuosismo.

En este variado contexto es como hay que entender algunos cuadros, atractivos con la sola contemplación de su apariencia, pero en los que subyace una información que solo se puede obtener mediante la lectura adecuada de los diferentes detalles portadores de significados aislados que, leídos conjuntamente, convierten el cuadro en un texto. Sirvan como muestra tres de ellos, muy conocidos por haber sido su imagen ampliamente difundida y su cometido sometido a diferentes análisis. Los tres están en la *National Gallery* de Londres.



Al admirar el conocido cuadro de Van Eyck, “Matrimonio Arnolfini” (1434), nuestra curiosidad puede agotar la contemplación si no se sobrepasa el atractivo que ejerce el atuendo de la pareja, sobre todo el extrafalario tocado del caballero.

La mirada, a su vez, puede recrearse en cada uno de los muchos detalles que configuran el interior de una habitación de familia bien acomodada y rica de Flandes. Así se puede deducir de la calidad de los muebles y ropas, de la existencia de cristales en las ventanas y un cuidado entarimado. La presencia de un espejo de cristal es mucho más que un complemento, y también la bonita lámpara extraordinariamente bien pintada, donde cada pincelada es diferente de la de al lado y, juntas, describen un objeto de metal forjado con precisión de experto y delicadeza de un artista.

La lámpara pende creando en su entorno una atmósfera que le da volumetría, hasta aparecer realmente flotando. Representativa pintura de los primitivos flamencos, lo es por ser pionera en la técnica y por la perfección con que está representado cada objeto, descrito con la individualidad que definen las diferentes texturas. Pero aquí y en otros cuadros de esta escuela, las cosas son lo que son, y, al mismo tiempo, están donde están porque son llaves a disposición del contemplador, para abrir su mundo a perspectivas que superan la limitación de las cosas reales²

Es suficiente para entrever algo en relación con esta mediatización con observar un detalle en la bellísima lámpara de este cuadro. Solo hay una vela, que no puede ser consecuencia de la limitación de recursos familiares, a lo que no da pie el conjunto de la estancia. Además esta vela está encendida, cuando incuestionablemente es de día y en la estancia hay suficiente luz natural. Este extraño detalle es la clave que nos dice que el cuadro no es un simple retrato de una pareja sino, algo más. En realidad mucho más.

² A. NAVAL MAS: *op. cit.*, p. 55.

Colgado este cuadro en alguna pared de la casa no solo hacía presentes a la pareja propietaria unida en matrimonio, sino que estaba diciendo de ella que su compromiso estaba hecho desde la perspectiva de la creencia del cristiano.

Para los creyentes cristianos el símbolo de la vela o cirio encendido está relacionado con las festividades pascales y, consiguientemente, con la figura de Jesucristo. Esta única vela encendida también aquí lo presencializa. A partir de allí entendemos que Arnolfini no saluda a los que lo contemplan sino que está haciendo un juramento, y esto con carácter sagrado. Por esa razón no lleva calzado, pues los zuecos están al lado, y por la misma razón probablemente tampoco los lleva la dama que los tiene detrás, al fondo.

Con las manos entrelazadas manifestando su mutua aceptación, al gesto del varón la dama responde con actitud de fidelidad manifestada con la presencia del perrito situado a sus pies. Pies descalzos es el requisito siempre exigido en el mundo de las manifestaciones de las hierofanías, teofanías o epifanías, que convierten su entorno en tierra sagrada. Por eso todavía se siguen descalzando los musulmanes cuando pisan el suelo que es sagrado en las mezquitas. Como toda relación matrimonial, la de los Arnolfini también tiene su atractivo y su placidez, al igual que en el Paraíso, con complacencias semejantes al privilegio de poder disfrutar de manjares selectos, tal como eran las naranjas en los Países Bajos, solo al alcance de los más pudientes, por eso aparecen en la encimera del mueble situado debajo de la ventana. En ésta, no obstante, también hay una manzana, siempre atractiva hasta poder redactar narraciones bien difundidas que conllevan el deleite y la repulsión. Aquí recuerda la tentación de Eva. Esta tentación estará siempre presente como ya lo está el monstruo que perteneciendo al mueble del fondo aparece justo sobre las manos juntas de ambos cónyuges. Más aún, la convivencia matrimonial puede no ser fácil. Las diez escenas que circundan el espejo comienzan un relato con la escena de la Oración del Huerto y acaban con la Resurrección: el relato es el de un Calvario, que es lo que puede ser el matrimonio.

Este espejo es un objeto capital en el mensaje del conjunto. A la holgura económica de la familia que pone de manifiesto el poder exhibirlo, pues era objeto que no estaba al alcance de todos, hay que añadir el original efecto que con él se consigue: en el espejo se refleja otra presencia que el matrimonio estaba viendo y que el contemplador del cuadro debe imaginar. Entre las espaldas del matrimonio tal como corresponde reflejar a un espejo con la ubicación que tiene en el cuadro, aparecen dos personas que aunque de perfil y rasgos confusos, están allí. Son la evocación a dos testigos que, aunque no se ven, estuvieron allí, contemplando el gesto comprometido de ambos contrayentes.

Eran los dos testigos que solían estar presentes al firmar las capitulaciones matrimoniales, Con su asistencia testimonial el compromiso manifestado de la pareja adquiriría fuerza legal. Pero, todavía hay constancia de otra presencia. Encima del espejo y debajo de la vela hay una inscripción que no se acomoda a lo generalizado. La forma usual de certificar la autoría de un cuadro por parte de un pintor era escribir “Me Fecit” (= me hizo). En esta ocasión, sin embargo, dice “Fuit Hic”. Jan Van Eyck, el pintor del cuadro, “estuvo aquí”. A partir de esta frase el cuadro es un acta matrimonial. El pintor desempeña el papel de notario, viendo el compromiso adoptado y dejando constancia de él en el cuadro como el notario lo hace levantando acta.

El cuadro tiene otras informaciones. La figura de Santa Margarita es patrona de las parturientas. La imagen, formando parte del cabezal de la cama, es solicitud de presencia. Los malos presagios, inherentes al riesgo que entonces implicaba toda concepción, debían espantarse como se hace con las moscas, por lo que cuelga una especie de plumero en este cabezal. La dama posa como lo hacen las novias de nuestros días para el álbum familiar. Alguien ha arreglado el manto a sus pies. Se ha dicho que estaba embarazada. Esto nada tendría de particular en aquella época pero hay que tener presente que el tipo de mujer que entonces se llevaba es el de la figura de Eva que aparece en el cuadro del Cordero Místico del mismo pintor³. Así es como cuadros como éste nos ayudan a entender esta dicotomía integradora en que las cosas no solo son lo que son, pues están donde están porque a través de ellas llevan al contemplador a perspectivas que superan la concreta definición de las cosas reales.

De esta forma el cuadro fue pintado no solo para adornar una estancia recordando una concertación matrimonial, sino para hacer público de forma permanente un compromiso hecho bajo la fuerza de la ley, y ante Dios. De forma permanente estaba haciendo presente un momento religioso profundamente solemne, impregnado de una atmósfera realmente sagrada⁴

Más complejidad y consecuentemente más riqueza informativa ofrece otro cuadro, “Venus y Cupido”, o “La lujuria y el tiempo”, pintado por el florentino Agnolo Bronzino, en 1545. Panofsky, experto en iconografía, se sirvió para su lectura de la información que dio Vasari (siglo. XVI) sobre un tapiz semejante con el tema de la Inocencia. El cuadro en

³ Rose Marie and Rainer HAGEN, *Los secretos de las obras de Arte*, Madrid, Taschen, 2002, 2 vol. P.53

⁴ S. WORDFORD *Como mirar un cuadro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1996 p.12. En ese momento no era imprescindible recibir la bendición previa de un sacerdote, para estar casados ante Dios. Este gesto podía ser posterior.

cuestión es prototipo de la complejidad compositiva y de significado a que llegó el arte italiano del siglo XVI. En cuadros con apariencia como éste, sutilmente se podía transmitir un mensaje moralizante apoyándose en temas que no podían menos que ser objeto de complacencia visual por su carga de sensualidad. En el cuadro en cuestión aparece Cupido que lejos de ser el niño juguetón de otros cuadros aparece como el adolescente ansioso debido a su edad. Venus, menos mayor que en otras ocasiones se presta sin resistencia ofreciendo la posibilidad de la deseada complacencia. Mas aún, como interpretó el propio Panofsky, conocedora del riesgo inherente al juego de Cupido, tiene en la mano izquierda la manzana de la tentación mientras con la derecha oculta la flecha que alude al peligro.

En el cuadro hay una alusión a las consecuentes caricias, siempre placenteras, de este tipo de atractivos, en las dos palomas que aparecen en el extremo inferior izquierdo.

Ante sensaciones tan gratificantes la figura femenina mayor que en penumbra está situada a la izquierda, en el fondo, se está mesando los cabellos en una manifestación de celos reprimidos ante lo que ya no está a su alcance. *“Porque de la misma forma que Celos combina los terribles aspectos de la envidia y desesperación, también esta figura combina el patetismo de las antiguas máscaras trágicas con el alocado gesto de mesarse los cabellos”* (Vasari). Las máscaras están allí.



El atractivo que entretiene a Venus y Cupido, aparece como un juego irresponsable aunque es visto con inocente complacencia por el niño juguetón que, detrás de ellos, lleva unos cascabeles en los pies y va a derramar pétalos de rosas sobre la pareja. El encuentro de la mujer y el adolescente está ilustrado con otras reflexiones. En el trasfondo del manifiesto deleite de este encuentro hay falsedad, como lo son todas las representaciones desfiguradas a las que aluden las dos máscaras situadas en la parte inferior a la derecha.

Pero hay más: hay auténtico engaño, que es la figura, aparentemente femenina, que sobre ellas está, en una apariencia desconcertante por su ambigüedad. Su cara, que parece una delicada máscara de porcelana, está ocultando una realidad monstruosa encubierta con un manto suavemente verde. Tras él se entreve un cuerpo de escamas, con garras de felino y cola posiblemente de dragón.

Mas aún, esta figura ofrece una extraña posición para sus manos pues las tiene cruzadas, de forma que la mano derecha aparece a su izquierda, y, la que realmente es la izquierda, está a su derecha.

Ésta que podría ser la mano buena lleva algo así como un escorpión venenoso, mientras que la otra ofrece un panal de miel. Como dijo Panofsky alude a la perversidad,



pues con la mano izquierda, la que se podría considerar falsa, está ofreciendo la dulzura de la miel, mientras que en la derecha está reteniendo el veneno y lo que éste traerá consigo. Traducido a un lenguaje coloquial habría que interpretar algo así como que hay “alegrías” cuyas consecuencias, luego, duelen. Eso es lo que recalca la figura masculina, de persona mayor airada, que sobre el conjunto está descubriendo una cortina tras la que aparece otra figura femenina. Son el Tiempo que acaba dejando en evidencia la Verdad. “Así, según Panofsky, el grupo completo consiste en la Lujuria rodeada de símbolos y personificaciones de placeres traidores y males manifiestos, pero este grupo es privado del velo que lo cubre por el Tiempo y la Verdad”⁵

Con sutileza, por lo tanto, se usa la ambigüedad de transmitir un mensaje moralizante no sin la apoyatura del atractivo de la seductora sensualidad que rezuma la composición. Es el trasfondo del momento cultural en que se pintó el cuadro: “*El que se haya seleccionado una fascinante voluptuosidad sexual preferentemente a otras formas de mal, en esta época determinada, para simbolizar el vicio, está en perfecta armonía con el espíritu de la Contrarreforma*”.

Y en otro sitio añade Panofsky : “*Nos encontramos aquí con el símbolo más refinado de duplicidad perversa que haya encontrado nunca el artista*”⁶

Se percibe que la complejidad de esta pintura es todavía mayor cuando se observa que la composición formal del cuadro está en función del tema. Todos los elementos simbólicos presentes están enmarañados en una línea dinámica, próxima a la espiral, que permite pasar en un recorrido único por todos ellos desde el exterior de las es (L), contrapuestas, que enmarcan el acto y momento del beso. Incluso el color blanco nacarado de los cuerpos y el limpiísimo azul cobalto que es la entonación preferente del conjunto contribuyen a ese clima de sensualidad. Solo destaca, también por razones de significado, el cojín rojizo de suave seda sobre el que se arrodilla Cupido, en una alusión al adocenamiento y pereza.

⁵ *ibidem*

⁶ *ibidem*

Así, la iconografía del siglo XVI amplió considerablemente el elenco de sus temas, principalmente de ascendencia mitológica, y con frecuencia éstos fueron cargados de una ambigüedad que necesitaba de las claves de la decodificación. La gracia y el virtuosismo, lo original y novedoso, no estuvieron al margen de lo arbitrario y el capricho, y se consideraban conseguidos en el escorzo difícil y arriesgado, en la composición diferente y en el lenguaje indescifrable.⁷

El cuadro inicialmente estaba destinado para ser un cartón sobre el que se fabricaría un tapiz, pero, a pesar de la calidad que entonces los colorantes daban a los hilos, se pensó que iba a perder la fuerza que la luminosidad y tono todavía mantienen en la pintura, por lo que se desechó la idea original.

El cuadro fue un regalo del Gran Duque Cosimo de Florencia, para el rey Francisco I de Francia, que quería emular el nivel de vida y las manifestaciones expresivas de las cortes italianas, consideradas avanzadilla de la modernidad.

El tercero de los cuadros es el de “Los Embajadores” (1533) de Holbein, el joven. Frente al nivel de idealización que distingue el cuadro anterior, característica de la pintura italiana de todos los tiempos, el cuadro de Holbein está en la línea de verosimilitud que aparecía en el primero de los cuadros, el de Van Eyck, y que caracteriza toda la pintura flamenca. Holbein no desconocía la pintura italiana pero, por su ascendencia germánica, estaba cerca de la visión flamenca de la realidad en cuya línea compone y pinta el tema. Cada objeto de su cuadro puede ser identificado hasta en las diferentes texturas propias de los materiales.

También en este cuadro cada uno de los muchos objetos y detalles dice algo, para, a su vez, formar parte de un discurso global en el que se han visto diferentes matices que vienen a coincidir en el mismo mensaje. Sin un relato escrito que como fuente documental oriente de forma indiscutible una única lectura hay coincidencias en los significados más relevantes.



El cuadro gira en torno a dos figuras, un noble, Jean Dinteville, y un clérigo, George Selve, ambos franceses, que desempeñaron la difícil misión de ser embajadores. Hay dos variantes: la que propugna que pretendían

⁷ A. NAVAL MAS, *op.cit*, p.102.

involucrar a Inglaterra contra Carlos V, y la que afirma que intentaban que Enrique VIII rectificara la deriva a la que había llevado a su país al separarse de la fidelidad al Papa. En este sentido habría que entender el detalle de la cuerda rota del laúd aludiendo incuestionablemente a una ruptura de armonía. En la presencia de este instrumento junto a un libro litúrgico donde se puede leer un himno luterano se ha querido captar el mensaje sobre la posibilidad de que también fuera adoptado por la iglesia católica al no contener ningún elemento conceptual o dogmático al que pudiera poner reticencias⁸.

En cuadro preferentemente habla de dos personajes cultos y eruditos, que se apoyan en el anaquel superior de una estantería donde hay dos baldas que aluden tanto al mundo de la armonía espiritual como al de la ineludible aportación de la ciencia. Este es el anaquel superior donde hay objetos como un goniómetro, sextante, reloj, etc., que hablan de las aportaciones científicas que facilitan la obtención de datos exactos, particularmente sobre el firmamento, plasmado en la esfera que contiene las constelaciones. Este es el ámbito de la ciencia que merece un respeto casi sagrado como queda sugerido por la alfombra sobre la que reposan cada uno de estos objetos. Este mundo está sobre el anaquel inferior donde hay objetos más variados como es la esfera con predios o propiedades, relacionados con Dinteville, un libro que se sabe es el de Apian, sobre las matemáticas y soluciones comerciales, y el himnario, y el laúd ya comentados. En los tubos se ha querido ver estuches para guardar mapas que entonces estaban adquiriendo una especial relevancia y atractivo, como consecuencia de los descubrimientos marítimos y los datos geográficos que se estaban acumulando.

Toda la estantería reposa sobre una pavimentación que, aunque no con unanimidad, se ha identificado como todavía existente en la abadía de Wentsmister, entonces de relevante significado religioso por la dirección que estaban tomando los acontecimientos⁹. Sobre este pavimento hay una figura, más bien masa de indefinición formal que resulta llamativa al poner de manifiesto una cualidad de imprecisión en un mundo, estancia, donde está todo perfectamente identificado y definido.

Es el objeto que da la clave para entender el significado de todo lo que hay en el cuadro. Es una anamorfosis. Estaba dibujado y pintado siguiendo la moda generalizada por los objetos extraños y la necesidad de exhibir dominio en las técnicas disponibles. Siempre que se podía se hacía exhibición de conocimiento y dominio de las técnicas, en una época donde la originalidad hasta la extrañeza y lo caprichoso eran tanto manifestación de ingenio como recurso para destacar la transmisión de mensajes. Para

⁸ J. POPE-HENNESY, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal-Universitaria, 1985, pp. 275-282.

⁹ Rose Marie and Rainer HAGEN, *op. cit.* p.238

explicar la extraña presencia de este objeto indefinido en el mundo de definición formal, que caracteriza esta pintura, se ha dicho que el cuadro estaba situado al final de un salón en posición que de alguna forma permitía dialogar con los embajadores que aparecen de tamaño natural. Añadiendo que la salida de este salón era a través de una puerta estrecha ascendiendo unos pocos escalones¹⁰. En el último momento quien echara la vista atrás para contemplar por última vez el cuadro veía el conjunto de objetos con la imprecisión de quien lo contempla en una posición en esviaje. Pero, en ese último momento de contemplación, dentro de la indefinición del conjunto, ahora se veía, en la parte baja del mismo, con toda definición una calavera allí donde frontalmente no se podía distinguir una forma definida.

La sensibilidad y mentalidad de la época encontraba en ese punto y momento la clave para interpretar todo el cuadro, igual que la única vela encendida daba la clave para interpretar el cuadro de Van Eyck.

Así, la salida del salón se convertía en una impactante experiencia. La muerte, siempre temida, se hacía presente de forma fugaz como presentimiento que obligaba a replantear todo lo visto e intuido en la visión frontal del cuadro. A partir de allí se recordaba que era efímera la aportación de la ciencia, y vano el sentimiento de superioridad tanto de clérigos como de gobernantes. Incluso se ha dicho que la calavera estaba particularmente relacionada con la figura de Jean de Dinteville quien lleva otra pequeña calavera en su gorra. Entonces de 29 años, tal como aparece escrito en el cetro-daga de su mano derecha, era persona de delicada salud, con una natural resistencia a un final prematuro. El empuje o las circunstancias hicieron que viviera 55 años. Mientras que Suelves cuya edad de 22 años aparece escrito en el lomo del libro sobre el que se apoya, murió a los 33 siendo obispo de Lavau (Francia)

No hay unanimidad en la interpretación de este cuadro que fascinó a todo los historiadores del arte desde que en 1900 M.F.S. Harvey¹¹ identificó a los protagonistas y los objetos. Las interpretaciones oscilaron entre una secular (K.G. Heise) y otra de trasfondo religioso. En relación con aquella se ha dicho que el despliegue de diferentes objetos agrupados en dos baldas alude a que “ocuparse de la ciencia y el arte no tiene por que ser vano”. pues “un mundo no suficiente”¹².

¹⁰ J. POPE-HENNESY, *op.cit.*

¹¹ MARY F. S. HERVEY - *Holbein's "Ambassadors": The Picture and the Men*. London, 1900

¹² J. POPE-HENNESY, *op.cit.*

Incluso en relación con la muerte se ha deducido como mensaje que, a veces, solo con la ayuda de instrumentos científicos se puede hacer visible la muerte que se esconde detrás de las cosas¹³.

Desde un enfoque diferente, preferentemente generalizado a partir de Baltrusaitis, que se basó en Cornelius Agripa, y C. Sterling y A.F. Blunt, después se ha captado como mensaje preferente que todas las artes, ciencias y dignidades son fatuas. Tras su apariencia, *“todas las artes y ciencias no son otra cosa que preceptos creados por el hombre y pensamientos de su imaginación”*, la verdad por el contrario, *“es tan grande y libre que no puede ser comprendida por cavilaciones científicas...sino por la fe”* (Cornelius Agripa, 1519)¹⁴. Fácilmente puede desaparecer de las reproducciones de este cuadro un crucifijo situado en la parte superior izquierda detrás de la cortina. Necesariamente hay que ponerlo en relación con la calavera.

Este es un cuadro de los llamados “vanitas”, cuyo mensaje era llamar la atención sobre la banalidad o carácter efímero de todo lo terrenal. Fue un tema que sedujo hasta la obsesión, y que, después, en España llevaría a creaciones específicas como los cuadros de Valdés Leal con lemas como “in ictu oculi” (“en un abrir y cerrar de ojos”), y “memento mori” (“acuérdate que has de morir”), concebidos en la misma línea que la “Vida es sueño” de Calderon de la Barca *“La fastuosa cortina que cierra el escenario de la vida, la hermosa taracea del suelo, el lujo de vestimentas, el progreso del hombre, las luchas teológicas, todo ello quedará en la nada cuando la mágica anamorfosis se convierta en la verdadera y nítida imagen de la muerte”*¹⁵.

Al margen de coincidencia en la interpretación de detalles el mensaje sería *“el hombre no se enfrenta a la muerte; la rehuye, la esconde en su pensamiento, la deforma en su mente, al igual que Holbein hace con la anamorfosis del cráneo que surge del vacío”*¹⁶ Este sería el principal mensaje que resulta poco menos que incuestionable dada la mentalidad de la época y la reiteración con que aparece, prolongándose después durante todo el barroco.

En cuadros como éste buena parte de su atractivo residía en la habilidad como fueron usados recursos técnicos que eran descubrimientos en su época. Se ha escrito mucho sobre los descubrimientos, que desde el siglo XV se hicieron relacionado la óptica, geometría y matemáticas, que les llevó a desarrollar la técnica de la perspectiva. A

¹³ Rose Marie and Rainer HAGEN, op.cit. p. 241

¹⁴ *ibidem*

¹⁵ J. POPE-HENNESY, op.cit

¹⁶ *ibidem*

partir de ella, en combinación sobre todo con las constataciones ópticas desarrollaron soluciones que eran ostentación de habilidad¹⁷. Con ellas se subrayaba la transmisión de mensajes en cuyo desciframiento se entretuvieron. De esta forma el cuadro se hacía metatemporal, o lo que es lo mismo obra de arte en la medida en que es capaz de interpelar a los hombres de cualquier época. Cuantas más incógnitas más misteriosos resultan estos cuadros.

Últimamente vimos como una obra tan conocida como es la Última Cena de Leonardo fue susceptible de una extendida y comprometedor polémica. Hay en esta pintura ciertamente detalles que son tan enigmáticos que rozan la heterodoxia. Leonardo, uno de los genios de la humanidad de todos los tiempos pintó, poco pero sus pinturas están envueltas en misterios cuyas propuestas de interpretación nunca han aportado plena satisfacción sin que cada una de ellas puedan dejar de ser posibles.

Una de sus temas sugerentes es la “Virgen de las Rocas” con dos versiones conservadas en París y Londres. Está segunda y posterior versión aclara algo en la medida en que pueden identificarse a los personajes. Pero entonces es cuando los interrogantes surgen con más fuerza pues aparecen propuestas que se apartan de la doctrina oficial. Ambos cuadros están resueltos con esquemas compositivos sugerentes, en espacios no menos sugerentes, y con detalles más que sugerentes por su evidencia. Todo para dar cobijo a personajes religiosos dispuestos de tal forma que desafiaban la ortodoxia, al colocar como principal protegido de María a San Juan Bautista, niño, que, a su vez, está a nivel superior con respecto a Jesús, a quien una figura femenina de ambiguo aspecto le indica la presencia de aquel. De esta forma San Juan, en una posición destacadamente relevante, suscita interrogantes en la pintura de Leonardo, al igual que lo está suscitando ese otro personaje, actualmente revalorizado, que es María Magdalena.

Una obra de arte lo es en la medida en que deja de estar circunscrita al tiempo para pasar a ser de toda la historia en cualquiera de sus momentos. Esta dimensión la adquiere cuando es capaz de interpelar a los contempladores de otras épocas involucrándolos en un diálogo que no siempre obtiene respuestas definitivas. Es el carácter de la obra abierta. Así es como no pocas obras han llegado a nosotros seduciéndonos con sus enigmas e involucrándonos en su desciframiento. En este proceso, el rigor y la fantasía no siempre van de acuerdo.

¹⁷ F. LEEMAN, J. ELFFERS, M SCHUYT, *Hidden Images. Games of Perception. Anamorphic Art*, New York, 1976. p. 9 ss.