

Paul Vulliaud

*El pensamiento
esotérico de
Leonardo da Vinci*



EDICIONES OBELISCO

Si este libro le ha interesado y desea que le mantengamos informado de nuestras publicaciones, escríbanos indicándonos qué temas son de su interés (Astrología, Autoayuda, Psicología, Artes Marciales, Naturismo, Espiritualidad, Tradición...) y gustosamente le complaceremos.

Puede consultar nuestro catálogo en www.edicionesobelisco.com

Colección Estudios y Documentos

EL PENSAMIENTO ESOTÉRICO DE LEONARDO DA VINCI

Paul Vulliaud

1.ª edición: noviembre de 2021

Título original: *La Pensée ésotérique de Léonard de Vinci*

Traducción: *Juli Peradejordi*

Maquetación: *Gabriela Álvarez*

Diseño de cubierta: *Carol Briceño*

© 2021, Ediciones Obelisco, S. L.

(Reservados los derechos para la presente edición)

Edita: Ediciones Obelisco, S. L.

Collita, 23-25. Pol. Ind. Molí de la Bastida

08191 Rubí - Barcelona - España

Tel. 93 309 85 25

E-mail: info@edicionesobelisco.com

ISBN: 978-84-9111-771-1

Depósito Legal: B-10.118-2021

Impreso en los talleres gráficos de Romanyà/Valls S.A.

Verdaguer, 1 - 08786 Capellades - Barcelona

Printed in Spain

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada, transmitida o utilizada en manera alguna por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o electrográfico, sin el previo consentimiento por escrito del editor.

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	17
CAPÍTULO II	25
CAPÍTULO III.....	41
CAPÍTULO IV.....	61
CAPÍTULO V	91
APÉNDICE	99

«... Los antiguos falsificaron las estatuas de los dioses, sus atributos y ornamentos para que aquellos que habían penetrado en el secreto de sus misterios pudieran ver el mundo y sus partes, es decir, descubrir a los verdaderos dioses a través de los ojos del alma».

Varron en San Agustín, *Ciudad de Dios, l. cap. VII*:
Doctrina secreta de los paganos.

«*Pulchritudo mundi corporei umbra quaedam est ad ipsam similitudinem*».

Marsilio Ficino, In Plotino. *Enada Va, Libro 8*.

«El orden material es un emblema, un jeroglífico del mundo espiritual».

Ballanche, *Essais de Palingénésie sociale, 2.^a parte*.

INTRODUCCIÓN

El pensamiento religioso de los hombres de genio es uno de los problemas más complejos para la crítica. Conocer su *credo* siempre ha sido apasionante. Podemos pensar en un Shakespeare católico o protestante, panteísta o racionalista, incluso pagano; un Rafael, un Miguel Ángel, un Rubens también, cuyas creencias son discutidas. Muchos han buscado descender a la conciencia de Leonardo da Vinci, ese espíritu misterioso que parece, como los sabios de todos los tiempos, haber querido esconder importantes verdades bajo el velo del enigma. Desde Vasari a Michelet y escritores más recientes, todos han creído haber encontrado en él un prototipo de su propia fe o de su propia negación personal. Muchos han seguido este camino, y algunos han asumido que el autor de la *Mona Lisa* se había dejado seducir por el Paraíso del Gran Turco.

Pero dejemos de lado las exégesis de los escritores y tratemos de establecer un juicio objetivo, un juicio basado en un documento irrefutablemente cierto: la obra pictórica de Leonardo.

Ya que en este momento estamos tratando el problema de las opiniones filosóficas y religiosas, expongamos algunas de las razones por las que preferimos el examen directo de las pinturas de Leonardo a sus manuscritos, que, por otra parte, no estaban destinados a ser publicados. Ciertamente, Leo-

nardo, por motivos de orden especulativo, no tuvo la determinación de continuar su investigación científica. Un poco de sentido común: es obvio que una obra de canalización o el estudio del vuelo de las aves no tiene nada que ver con las cuestiones que atañen al dominio de la mística. Un poco más de sentido común: tampoco se puede deducir del trabajo de un ingeniero militar que, al terminar su tarea, no haya tenido preocupaciones espirituales. No es tampoco posible formarse una idea completa de la filosofía de Leonardo da Vinci estudiando sus manuscritos, como no podría deducirse de sus trabajos astronómicos que Newton era un lector apasionado de Jacob Böhme. Las clasificaciones proporcionadas por los editores y los traductores de los textos de Leonardo no dejan una impresión muy favorable de su potencial intelectual. Bajo los títulos de «Teodicea», «Filosofía», «Psicología», se han introducido muchas observaciones inútiles o, en todo caso, no relacionadas con lo que nos ocupa.

En definitiva, los materiales que componen los manuscritos de Leonardo, los que han llegado hasta nosotros, son en su mayoría científicos, y no literarios, filosóficos o religiosos. Y creemos firmemente, y esperamos convencer al lector de ello, que este gran hombre, habiendo sido absorbido por sus diseños de ingeniería o sus experimentos como científico, recurrió al arte para expresar sus ideas místicas. Si alguien se aventurase a plantear alguna duda sobre la calidad mística de sus obras como pintor y a afirmar que sólo se propuso dedicarse a la representación de las formas más atractivas, consideradas en sí mismas, sin ninguna otra preocupación, objetaremos que un hombre universal como Leonardo no podía

ser menos que otros hombres universales de su tiempo, como L. B. Alberti y Jehan Perréal, y que ha quedado como el pintor del Misterio por excelencia. Su lenguaje como artista es simbólico y, por muy original que sea, es del mismo tipo que el de las grandes mentes eminentes de sus contemporáneos.

Su obra es innegablemente simbólica, como veremos, y el símbolo es el signo sensible por medio del cual este artista expresó su pensamiento. Si desciframos el símbolo, todo el misterio se desentrañará. Pero, admitámoslo, la dificultad sigue siendo extrema. Este hombre famoso prefirió el arte plástico al discurso para ocultar su abstracción, que puede retirarse en un santuario a menudo invencible.

Sin embargo, el reino de los cielos sufre violencia, y la belleza, para ser entendida y amada, quiere ser violada. A aquellos que se complacen en las alegrías tan puras de la Inteligencia pura para consentir el esfuerzo, que es en sí mismo una recompensa.

Dante y Leonardo da Vinci ofrecen varios puntos de similitud.

Con toda certeza, Leonardo, en lo que respecta a la dignidad del arte, está, como los platónicos florentinos, dominado por la influencia de Dante. Discutiendo, según la moda de la época, en un torneo de elocuencia sobre la excelencia de las artes, pone la pintura en primer plano. Escribió: «Nosotros, por el arte, podemos ser llamados los nietos de Dios»; y a propósito de la pintura refirió: «La podemos, pues, llamar con exactitud, nieta de la naturaleza y parienta de Dios». Esto nos recuerda al autor de la *Divina Comedia* (cap. XI), que presta las siguientes palabras a Virgilio:

La Filosofía, me dijo, enseña,
y no en una sola parte, a quien la estudia
cómo la Naturaleza procede de la inteligencia divina y de sus leyes,
y si bien atiendes a tu Física,
encontrarás, a pocas páginas que recorras,
que el arte humano sigue a aquélla en cuanto le es dable,
como el discípulo al maestro,
de suerte que viene a ser casi nieto de Dios.

Yo sostengo que Da Vinci se inspiró en Dante. De hecho, es con habilidad dialéctica como aplica la palabra *arte* a la pintura. En cualquier caso, podemos ver hasta qué punto coloca su idioma preferido. Comparte el sentimiento de L.B. Alberti, que afirmaba que «la pintura es la maestra de todas las artes o, al menos, su principal adorno». «Pintura, arte divino», dice más lejos. Y Leonardo, finalmente, proclamó entusiasmado: «La ciencia de la pintura es tan divina que lleva el espíritu del pintor a una especie de espíritu de Dios». Leonardo se transfigura cuando es pontífice del Arte: «Los sentidos son terrenales», exclama, «la razón está fuera de los sentidos cuando contempla». *I sensi sono terrestri, la ragione sta for di quelli, quando contempla.*

El poeta-teólogo, Dante, ha sido hasta ahora el tipo de pensador que está celoso de su secreto.

Vosotros, de sano entendimiento,
admirad la doctrina que se oculta
bajo el velo de versos tan extraños.

¿Qué se supone que significa eso? El que tiene un entendimiento sano, ¿será el comentarista que celebra al Alighieri por el catolicismo de su enseñanza, el crítico paradójico que lo convierte en albigense, aunque el poeta haya colocado en su paraíso al más feroz adversario de los albigenses, Foulques de Marsella, o el que lo juzga como racionalista? A pesar de los Ozanam, los Frédéric Morin y los Aroux, los Ferjus Boissard y los Rossetti, los Bergmann y los Castiglia, el significado de la *Divina Comedia* no ha sido objeto de una opinión unánime.

Leonardo también, como Goethe, que declara que el segundo Fausto está lleno de enigmas, forma parte de esta gran familia de iniciados, obligada, al parecer, a no desvelar el color de su gnosis, porque las multitudes serían incapaces de soportar el peso de la Verdad. Sin embargo, todas las cosas deben realizarse.

Una metafísica puede ser, en su expresión, tan oscura que sea difícil penetrar en ella; pero en lo que es el arte plástico, todo es lenguaje, todo es símbolo; el color es símbolo, la línea y el gesto son símbolos, los seres figurativos son símbolos, toda representación es símbolo. El estudio de una obra, en sus peculiaridades, puede ser fructífero en revelaciones. Sin valor por sí mismos, o de un valor relativo, los detalles que aparecerán en un cuadro mostrarán una voluntad guía, su concordancia testificará, en criterio, de la idea. La causa de algunas opiniones sobre las obras artísticas es que han sido demasiadas veces, y lo lamentamos, un pretexto para transposiciones literarias estériles, descripciones vanas y fútiles, cuando la atención crítica prestaba su atención a algo más que a las cualidades técnicas de estas obras.

En el arte todo es símbolo, he escrito más arriba; seguramente para los hombres de genio, el arte ha mantenido, sobre todo, su condición primitiva, la que debería haber mantenido siempre, de ser un medio de expresión, una palabra, un Verbo. En las épocas creativas, el arte por el arte no existía; las Bellas Artes eran la materialización del sentimiento o la idea. Desde aquellos tiempos afortunados, nos hemos contentado, al no poder elevarnos a las alturas, con negar este objetivo a los procesos plásticos o con imponer límites al lenguaje figurativo. Desafiar los medios artísticos para negar el derecho o la posibilidad de expresar ciertos pensamientos ha sido el triste privilegio de los períodos decadentes; hasta los días que iban a desaparecer con Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, la pintura era la traductora de conceptos teológicos o filosóficos. Hay que señalar que la decadencia estética data precisamente del abandono del proceso simbólico. Fue fatal. El simbolismo vive en correspondencia con nuestro estado psicológico hasta el punto de que podemos llamar al simbolismo el lenguaje universal, ya que no hay un solo objeto en la naturaleza cuyo nombre no pueda ser llevado a ideas de un orden diferente.

Repitamos con Jorge Paquimeres, comentarista del padre de la filosofía simbólica, san Dionisio el Areopagita: el simbolismo está en armonía con nuestra naturaleza y nuestra forma de concebir. Esta opinión fue también la de san Agustín después de haber sido la de Cicerón. El obispo de Hipona dijo: «Algo notificado por el simbolismo es ciertamente más expresivo, más sabroso, más imponente que si se declarara en términos manifiestos».

La teoría del simbolismo se inspiró en Platón, que fue también la inspiración del Renacimiento. Este mundo, declaró en el *Timeo*, no es más que la imagen de un espécimen divino. Plotino también encantó a sus seguidores declarando que es la belleza de las cosas sensibles lo que despierta la excelencia, el poder y la bondad de las esencias inteligibles y que hay una conexión eterna entre las esencias inteligibles, que existen por sí mismas, y las cosas sensibles, que mantienen eternamente el ser por participación y que imitan a la naturaleza tanto como pueden. Por eso, según san Cirilo de Alejandría, entre los padres de la Iglesia, estos grandes simbolistas, lo que hay en nosotros nos lleva a la inteligencia de lo que está por encima de nosotros; las cosas corporales tomadas a menudo como términos de comparación para elevarnos al conocimiento de materias más sutiles.

Escuchemos de nuevo a Ozanam, que llamó al simbolismo proceso filosófico, y meditémoslo: «El simbolismo es al mismo tiempo una ley de la naturaleza y una ley del espíritu humano. Es una ley de la naturaleza: después de todo, ¿qué es la creación sino un magnífico lenguaje que nos deleita noche y día? (...) Así, Dios habla por medio de señales, y el hombre, a su vez, cuando habla con Dios, agota toda la gama de signos que su inteligencia tiene a su disposición». Finalmente, escuchando a Marsilio Ficino, Leonardo se fijó atentamente en la estética del platonismo, que decía, comentando a Plotino: «*Ars imitatur naturam, natura Deum*». Nosotros adquiriríamos más tarde la convicción de los informes que unen a Da Vinci con la teoría platónica de lo bello.

Si Leonardo leyó las obras de Ficino directamente o no, no importa: quiero decir que su arte estaba imbuido de la estética que fue el esplendor del siglo en que vivió.

En resumen, ¿cuáles son los principios fundamentales de un arte completo? El espíritu y forma que Cyprien Robert llamó los dos sexos de la Belleza. El espíritu manifestado por la más bella de las formas. La forma vivificada por el espíritu más elevado convierte el Arte en Revelación, en la Revelación de un pensamiento eterno, magnificado por el esplendor de una forma arquetípica. Ahora bien, Pico della Mirandola nos enseña: «*Ars nulla circa falsum constituitur*»; a Leonardo da Vinci le pertenece la gloria imperecedera de haber reunido, en una síntesis difícil de superar, lo verdadero y lo bello, en una palabra, de haber realizado en el más alto grado la verdad moral y la verdad artística en una grandiosa armonía.

El arte es un símbolo, es decir, la representación de lo invisible por una cosa visible, un Verbo; el simbolismo es una ley del espíritu humano. ¿Qué más es el simbolismo? Es un capítulo o mejor dicho una forma de teología, ya que los objetos de la creación representan los atributos divinos, pues los modos sensibles demuestran las esferas invisibles. El simbolismo es la ciencia de las relaciones, por lo que Filón el judío pensó que los «seres inteligentes» aman el lenguaje simbólico.

A pesar del encanto de la especulación intelectual, ¿cómo no preferir, en cierto sentido, la teología figurativa de los artistas hieráticos que llamamos primitivos, y cuya cúspide es Leonardo, a la aridez de los silogismos escolásticos? ¿Qué nos importa quién *demuestre* la existencia del Cielo ante el

artista que nos *muestra* el Cielo? Y Fra Angélico lo vio; lo vio, en verdad, ya que lo pintó; es el lenguaje de Miguel Ángel. La agudeza de esta visión celestial es en este punto tan aguda que las fórmulas de admiración mueren en nuestros labios; sucumbimos bajo el peso de la embriaguez contemplativa ante las imágenes sagradas, llevados en éxtasis sobre las alas de aquellos inspirados divinamente, de aquellos familiarizados con la Divinidad que pintaron a Cristo, a la Virgen, exteriorizando el ideal que tenían en ellos.

De todos modos, si los pintores místicos hicieron que el Cielo descendiera a la Tierra, es más exacto decir que Leonardo llevó el elemento humano sublimado hasta el punto divino.

Mi proyecto actual no incluye una historia del simbolismo para la cual me proporcionarían ejemplos concluyentes las obras de arte; tampoco quiero marcar las diferentes fases de su evolución. Sin embargo, antes de situarme en el centro de mi tema, *el pensamiento religioso de Leonardo da Vinci*, debo aportar referencias a las propuestas que he expuesto. De esta manera, mi teoría se hará más clara y no será necesario advertir que si este escrito es de alguna manera una especie de tesis, la imaginación no ocupa ningún lugar en él.

Tal vez se descubra, ya que nuestro siglo se limita al reconocimiento del único papel decorativo del arte, que doy demasiada importancia a la inteligencia; tal vez se juzgue que presto a los artistas del pasado una estética que no conocían, pero no me olvidaré de tratar esta cuestión en estas páginas. Digamos en esta ocasión que Leonardo a menudo intrigaba a sus admiradores por el lado esotérico de las obras. Rio comentó: «La tendencia filosófica de su mente, combinada con el

giro grácil de su imaginación, le sugirió la creación de un género aparte que podría llamarse el *género simbólico*, y en el que esparció suficientes encantos para compensar las oscuridades inseparables del mismo». Estas oscuridades siempre han chocado incluso a las mentes incultas; se trata de desentrañar su misterio, o al menos mi intento está justificado.

Antes de intentarlo, apoyémonos de nuevo en Charles Blanc. Este crítico, en una página que destaca por la delicadeza de sus consideraciones, señala que Leonardo tenía «un gusto muy pronunciado por los emblemas». Lo atribuye a una «ligera dosis de ideal germánico» que descubre en su alma. Escribe que «había en él algo de las grandes mentes de la Edad Media y no sé qué matiz de poesía mística, mitad italiana, mitad alemana, similar a la que velaba las concepciones de Dante y que a veces coloreaba la oscura imaginación de Alberto Durer». No tenemos que discutir sobre el origen de esta inclinación simbólica. El crítico se contradice a sí mismo. Continúa diciendo: «Deseando reconciliar la realidad y lo ideal, la ciencia y el arte, la vida que palpita y la vida que piensa, Leonardo da Vinci tuvo que mantener esta tendencia al simbolismo que caracterizó a los pintores anteriores, desde Giotto a Fra Angelico y Botticelli».

CAPÍTULO I

Leonardo da Vinci nos enseña que la pintura considera el espíritu a través de los movimientos del cuerpo.

Echemos un vistazo a esta galería ideal compuesta por las pinturas de todo el mundo y preguntemos a los teóricos del arte por el arte, a los del naturalismo, en fin, los doctrinarios que no ven en la expresión estética más que una meta y no como un medio, ¿por qué en sus piadosos «nacimientos» los pintores, de diferentes escuelas, han representado a menudo al Niño Jesús con el dedo en los labios y generalmente mirando a su santa Madre? La repetición constante de esta particularidad, ¿no es una pista de una idea común? Aunque este tema, predilecto de muchos artistas, ha sido interpretado, tomado al azar, por Luini (Louvre), Lorenzo di Credi (Dresde, Carlsruhe), Filippo Lippi (Louvre) o incluso también Spagnuolo (Louvre), Ghirlandao (Florencia), el Pietro Perugino (Galería Pitti), Botticini (Estrasburgo), y podríamos citar a muchos más, el divino infante mantiene el tradicional gesto del dedo en la boca. ¿No hay aquí una razón, un esoterismo? Obviamente, un hábito similar de representación no domina a los artistas hasta el punto de suprimir en ellos toda libertad de inspiración. Pero aún menos nos parece que no estemos en presencia de un modo ritual, se podría decir, de figuración como resultado del gran número de «Natividades»

en las que el dedo del Niño Jesús está colocado de forma idéntica. También veremos que lo mismo ocurre con ciertos símbolos. El jilguero, por ejemplo, se encuentra hasta nueve veces sólo en la galería de Siena. Que los pintores se han transmitido tradiciones entre ellos parece algo innegable.

En cuanto a las «Natividades», el significado del lenguaje gestual de Jesús respecto a su madre se encuentra en esta cita: «Deja que mi vida permanezca oculta por un tiempo; no reveles mi Divinidad hasta que lleguen los días de mi vida pública».

Es posible una interpretación más profunda. A menudo, la teología de los pintores enseña que los misterios de los cristianos eran en realidad misterios gentiles. Los artistas se revelan como iniciados. Como tal, las «Natividades», se constituyen en una sesión de iniciación.

Los étnicos individualizaron este momento de la teofanía, que llamamos «Natividad», con el símbolo de Harpócrates. Se sabe, por otra parte, que los antiguos dibujaban este símbolo bajo el disfraz de un niño con la boca cerrada con un dedo. Los griegos lo llamaron Sigalión. Harpócrates es, en efecto, el dios del silencio, pero también es el dios-sol.¹

Solar representa la estrella matutina en su nacimiento; dios del silencio, es también el dios de la justicia. Así, Plutarco lo designa como el símbolo de la revelación divina. Las analogías entre las dos concepciones, la étnica y la cristiana, son perceptibles: el Niño Jesús es el Sol de la justicia en su

1. Harpócrates está simbolizado por el melocotonero. Este árbol tiene frutos que se parecen al corazón y hojas que recuerdan a la lengua; de este modo, nos dice la tradición, la lengua no ha de hablar antes de que el corazón lo haya decidido.

nacimiento; es también el símbolo de la génesis de todas las cosas y su renacimiento; las antiguas teosofías lo llamaban Harpócrates.

Pero recordemos la declaración del filósofo de Queronea: Harpócrates, dice, es el símbolo del lenguaje que los hombres deben obtener de los dioses. Gruter reveló una inscripción en latín en la que se le llama Fósforo, es decir, portador de luz o luz naciente. Este apodo se ajusta perfectamente al Niño Jesús. El dedo en la boca invita al silencio, al respeto debido a la divinidad y recomendado en los misterios. Cerrar los labios, callar, traduce el griego *muo*; la raíz de este verbo engendra *mustes*, iniciado en los pequeños misterios.

Iniciador como Dios, el dedo en los labios de Jesús corresponde a la famosa fórmula *Konx Om Pax*² de Eleusis; en tanto que hombre, ¿no debía Cristo crecer en sabiduría hasta los días de la gnosis revelada, es decir, hasta el momento de la predicación seguida del drama epóptico, el drama de la cruz?

En el cuadro de Rafael, conocido como *La bella jardinera* (Louvre), el pensamiento interior del pintor se presenta inmediatamente lúcido. Basta con notar que Jesús deja su pie izquierdo sobre el de la Virgen, recordando el proverbio: «Quien camina de niño sobre el pie de su madre luego lo hará sobre su corazón». ¿No se suponía que María tenía que tener su corazón atravesado por una espada?, ¿no se suponía que era la Madre de los Siete Dolores?

2. Fórmula mística usada en los misterios de Eleusis que imitaría a antiguos términos egipcios empleados en otro tiempo en las ceremonias secretas del culto de Isis (*N. de T.*).

En tiempos de la belleza, a los artistas les gustaba hablar con un lenguaje simbólico, porque en esos tiempos de armonía, los sentidos eran como mensajeros del conocimiento y nuestra reina la inteligencia, por usar las expresiones de Plotino. Los artistas tradujeron esos jeroglíficos por medio de los cuales todos los espíritus se comunican entre sí y con el Espíritu Infinito; por lo tanto, los filósofos eran poetas, los poetas metafísicos, y los pintores cantaban como poetas o revelaban el misterio como profundos pensadores; todos ellos estaban unidos en la unidad de un mismo ideal cuya forma expresiva es múltiple.

Botticelli se inspiró en Martianus Capella, el autor del famoso libro *Las nupcias de Mercurio con Filología*, en su fresco de las artes liberales en la Villa Lemmi, conservado actualmente en el Museo del Louvre en una serie de dibujos, falsamente llamados, algunos dicen, baraja de tarot. Atribuidos por algunos a Botticelli, a Mantegna por otros, en ellos se halla todo el misterio enciclopédico de Dante. Y en el caso de Mantegna, no sólo en su alegoría *La sabiduría expulsando a los vicios*, donde incluso el menos clarividente puede leer, sino también en su maravillosa obra *El Parnaso*, dirige su pensamiento bajo las leyes del simbolismo.

El pensamiento de Botticelli se descifrará a sí mismo en las pinturas conocidas como *La Virgen del Magnificat* (Louvre) y *La Virgen de la granada* (Florencia) si el espectador recuerda que la granada es el fruto que simboliza a la Iglesia.

Muy a menudo, he notado, la Virgen sostiene de rodillas al *bambino* acariciando a un pájaro. ¿Este pájaro es el ruiseñor, el pinzón o el gorrión tan caro a san Francisco de Asís? No, es

el jilguero. ¿Por qué? La razón es muy sencilla: este pájaro es el emblema de la Pasión. Siendo el cardo el símbolo del sufrimiento y de las pruebas, la idea de la Pasión estaba unida al pájaro al que le gusta comer semillas de cardo.

Pero a partir de estos datos, echemos una mirada escrutadora sobre la tan profundamente mística «Natividad» de Philipppo Lippi que se encuentra en el Louvre. El niño, su madre, san José, un asno, un pastor que vigila pacíficamente los rebaños, ángeles que cantan *hosanna*. Son los elementos legendarios del tema, completados con lagartijas en las ruinas y, de nuevo, el jilguero. Estos elementos complementarios son las claves reveladoras del pensamiento devoto del artista: en oposición al viejo mundo en ruinas donde se divierten las lagartijas, se levanta un nuevo mundo regenerado, el mundo de la paz emblemático del pastor que toca la flauta. Pero este Misterio de la redención, el jilguero nos lo revela, sólo se producirá a través de la dolorosa Pasión del niño divino.

He aquí otro ejemplo muy significativo. La Galería Uffizi posee una obra de Rafael donde se simboliza doblemente la idea interior, mística, del pintor. El Niño Jesús está pisando el pie de su madre mientras acaricia un jilguero que le presenta san Juan, el precursor. Arqueólogos como el conde Grimouard de Saint-Laurent, por nombrar uno, desconociendo los motivos secretos que guiaron a los artistas y, sin embargo, asombrados por la frecuencia de los detalles simbólicos, los atribuyen a la rutina.

El lector entenderá perfectamente bien que la casualidad, o la rutina, a la que se atribuyen tantas cosas, no es la autora

de coincidencias tan llamativas. Debemos, pues, aceptar la realidad de un sentido íntimo, un esoterismo, en estos grandes hombres que han dejado tan preciosas muestras de su tierna fe, escondidas en los emblemas conservados por la tradición. Debe ser aceptado de la misma manera que hemos de admitir la realidad de su intención de representar a la Virgen cantada bajo el nombre de Estrella del Mar (*Stella Maris*) en las letanías, cuando dibujan una estrella dorada en el manto, generalmente de color azul marino, de la Reina del Cielo, para representar a la madre del Salvador como la nueva Eva, cuando ponen una manzana en sus manos, como, por ejemplo, Verrochio (Louvre)...

¿Es necesario insistir en las ventajas intelectuales y morales inherentes a esta forma de ver un cuadro? Mediador entre lo invisible y lo visible, el artista revela lo invisible por medio de lo visible, encarna a lo divino en una forma por medio de un símbolo a través del que habla, se comunica con la multitud para llevarla, a través de la contemplación y el éxtasis, de lo finito a lo infinito.

El descubrimiento del significado simbólico de los objetos representados por el artista lleva nuestra mente al centro objetivo de su pensamiento; sin duda lo conocemos y es entonces cuando podemos dar, con toda certeza, libre curso a nuestras meditaciones personales, dejando que las efusiones de nuestro corazón se desborden, sin entregarnos a las fantasías de nuestra imaginación, en una palabra, sin prestar nuestra idea a los maestros de las formas.

El artista, a través de la meditación de los símbolos, se convierte realmente en un consejero espiritual, un conduc-

tor de almas. Todos los misterios se aclaran, y ascendiendo por los grados de la contemplación, avistamos el horizonte teosófico; y también, a su vez, el encanto de una sonrisa nos cautiva hasta el punto de compartir la santa alegría de esta Virgen que mira tiernamente a su hijo, la melancolía de una mirada nos gana hasta enternecernos por una madre que conoce el dolor de las agonías redentoras.

El misterio se aclara aún más; el ritmo de los gestos, tan amorosamente protectores, se revela significativo. Nos explicamos entonces por qué el pintor dibujó los brazos de María, como un cinturón defensivo, alrededor de este Jesús que acaricia a un pájaro, el jilguero. Lo acaricia y escuchamos el lenguaje de los ojos divinos que parecen decir: soy el enviado de mi Padre para la salvación de todo el universo.

Poco a poco, la admiración se escapa de nuestros labios en forma de palabras... En palabras de oración; y así, al ir a mirar un cuadro, nos transformamos en devotos por el mistagogo que se oculta bajo el pintor; el museo profano se ha convertido en el Templo.

Sólo queda aplicar nuestro método a las obras de Leonardo.