



La Virgen de las rocas
un subversivo mensaje oculto
de Leonardo da Vinci



Kelly Grovier

Hay pinturas que, además de ser famosas, están llenas de misterios; contemplarlas es como sumergirse en las profundidades de un mar oscuro: nunca se sabe qué inesperada perla va a brotar sigilosamente entre los bordes del cuadro ni cuál podrá ser la clave para develar su poder y fuerza.

Es el caso de *La Virgen de las rocas*, un óleo de Leonardo da Vinci donde el Niño Jesús juega con su primo, Juan el Bautista, al interior de una umbría cueva en la rocosa entraña de los Alpes. Más aún, el misterio está en las dos versiones que Leonardo pintó entre 1483 y 1508: la que se cree es la primera, terminada hacia 1486 y exhibida hoy en el Museo de Louvre de París (en esta página) y la de la National Gallery de Londres, cuyos primeros trazos habrían sido hechos en 1495 para ser concluida trece años después (página opuesta).

A primera vista, en ambas pinturas suele no llamar la atención un pequeño detalle que transforma la escena en algo más complejo y controversial que la visión de un lugar sagrado donde juegan dos niños bajo el tierno resguardo de la Virgen María y el Arcángel Uriel. Ese detalle convierte los óleos en manifiestos subversivos desafiantes de la concepción eclesíastica de la creación del mundo. No, no me refiero al afilado dedo de Uriel que se ve en el cuadro del Louvre (ausente en la versión posterior) que llevó al sensacionalista Dan Brown, en *El código da Vinci*, a sostener que ese dedo no señala a Juan sino que degüella una figura invisible cuya cabeza fantasmal prende María, como si fuese una bola de boliche, con los dedos extendidos de la mano izquierda.

El elemento al que me refiero no forma parte de teoría conspirativa alguna; de hecho, está a la vista de todo mundo. Aparece, ligeramente distinto de una versión a otra, jus-



to por encima y detrás de la mano derecha de la Virgen: se trata de las aparentemente inocuas palmas alpinas cuyas hojas se despliegan —con notable nitidez en la versión temprana de la obra— y están dispuestas de manera que evocan con precisión el dibujo de las valvas abiertas de una vieira, esa almeja gigante, icono de los peregrinos que hacen el Camino de Santiago o que Botticelli pinta como embarcación de la diosa en su *Nacimiento de Venus* (1482-1485). Para percatarnos de cuán sorprendente y provocador es este complejo símbolo deberemos, primero, recordar el trasfondo de la visión de Leonardo cuyos pulsos vibran por sí mismos con soterrada poesía.



Aunque muy distintas en calidez y tono, las dos pinturas comparten la misma composición básica. Ubicadas en un recóndito, húmedo y frío sitio montañoso, las obras no se basan en un pasaje del Evangelio sino en una tradición popular apócrifa según la cual Jesús y Juan, niños, se habrían encontrado por azar mientras huían de la Matanza de los inocentes —el asesinato masivo de todos los niños varones, en Belén y sus alrededores, ordenada por Herodes el Grande— décadas antes de que Juan bautizara al Jesús adulto. Las cuatro figuras —Juan, María, Uriel y Jesús— se agrupan estrechamente en una disposición piramidal, contra una maraña de grandes formaciones rocosas; además, es-

tán detrás de un apacible cuerpo de agua que nos separa de ellas.

Cabe dudar de que esta rocosa representación haya sido lo que la Cofradía de la Inmaculada Concepción de Milán deseaba como retablo central de su altar mayor cuando, en 1483, se la encomendó a da Vinci. En lugar de pintar, como se esperaba, la ascensión a los cielos de Madre e Hijo rodeados de un coro de ángeles, Leonardo desgajó, hurgando en las profundidades de su imaginación, una gruta inhóspita y desaliñada.

El trasfondo de los cuadros es tan abrumador, tan dominante, que se corre el riesgo de sentir que el tema de las pinturas es más la vetusta arquitectura del paisaje rocoso, cincelado por el tiempo, que el milagro de la llegada de Cristo y su sobrevivencia en un mundo hostil y amenazador. También ha sido motivo de confusión que el pintor evitara incluir cualquier alusión a la doctrina de la Inmaculada Concepción según la cual la Virgen María, como el mismo Cristo, habría sido concebida sin pecado; doctrina a la que debía su nombre la Cofradía patrocinadora de la obra.

Pocos historiadores del arte dudan de que la visión de Leonardo estuvo influida por su recuerdo de una excursión a la montaña en la que él, repentinamente, se vio vagando “entre rocas sombrías”; más tarde, da Vinci registraría en su cuaderno de apuntes: “llegué a la entrada de una gran caverna, enfrente de la cual me quedé pasmado un momento. Inclinandome hacia adelante y hacia atrás, trataba de ver si podía descubrir algo dentro pero la oscuridad interior me lo impedía. De repente, surgieron en mí dos emociones opuestas: miedo y deseo; miedo de las amenazas de la oscura cueva, deseo de ver si había en ella alguna maravilla”. El deseo venció al temor y la curiosidad de Leonardo se vio retribuida: dentro de la caverna descubrió el fósil de una ballena y multitud de antiguas conchas marinas de cuyas hendiduras geométricas, vestigios de su crecimiento, dejó memoria escrita en las páginas de aquellos cuadernos.

Durante los años siguientes, la desconcertante presencia de “ostras y corales y otros caracoles y conchas marinas”, en “las altas cimas de las montañas”, lejos del mar, arrebató la imaginación del artista. Para Leonardo no era aceptable la explicación de los sabios de la Iglesia de que estas conchas habían llegado ahí arrastradas por el inmenso caudal del diluvio universal descrito en el Antiguo Testamento. Estas criaturas no habían sido llevadas desde un mar distante. Habían nacido allí.

Leonardo llegó a la conclusión, y así lo confió en su diario, de que las conchas marinas en las montañas probaban



que, alguna vez, los picos de los Alpes habían sido lecho de los mares. La Tierra, entonces, no había sido hecha por la suave mano de Dios en unos cuantos días; el planeta era mucho más antiguo y mucho más caprichosamente moldeado por violentos cataclismos y trastornos sísmicos, ocurridos durante un enorme lapso, mejora lo que la Iglesia estaba dispuesta a admitir.

Fósiles y flora

Gracias a una nota en sus cuadernos, sabemos que da Vinci tenía presente el enigma de las inesperadas conchas marinas, incongruentemente ubicadas en lo alto de las montañas, justo antes de empezar a trabajar en la primera versión de *La Virgen de las rocas*, en 1483. En la nota recuerda un incidente ocurrido el año anterior, cuando diseñaba una estatua ecuestre, jamás terminada, de Ludovico el Moro, Duque de Milán; el artista escribe: “mientras hacía el gran caballo para Milán, algunos campesinos trajeron a mi taller un enorme saco lleno [de conchas]; las habían hallado en las montañas [de Parma y Piacenza] y, entre ellas, había muchas preservadas en sus estadios juveniles”.

El hecho de que Leonardo estuviera preocupado por el misterio de las conchas marinas en las montañas, en el momento exacto en que empezó a concebir *La Virgen de las rocas*, es crucial para nuestra interpretación de sus pinturas. Su fascinación con el desplazamiento de las conchas sugiere un misterioso atisbo sobre cómo su imaginación mercurial habría podido idear el doble símbolo de la palma alpina con la forma de la concha de una vieira, como la que se yergue a la izquierda de María, justo arriba de la cabeza del Bautista.

Leonardo insertaba en sus obras, con arte y sutileza, flora con un significado iconográfico elocuente: la prímula que vemos debajo de la mano que el Niño Jesús levanta para bendecir a Juan, por ejemplo, habría sido reconocida por los contemporáneos de da Vinci como un emblema de la pureza sin mancha del Salvador. Tomada en primera acepción, de manera igualmente simple, la palma podría considerarse sólo como una clara alusión a las palmas que serían puestas como alfombra al paso de Cristo a su entrada a Jerusalén el Domingo de Ramos, antes de su crucifixión.

Pero Leonardo nunca trabaja en un nivel simple y directo. Quien analiza sus cuadernos es testigo, una y otra vez, de cómo una imagen se transforma fácilmente en otra como



lo hace la espiral de un nautilo enredada en el peinado de una mujer (página 60). Él no habría dejado de advertir que las palmas abiertas en abanico son idénticas a los radios de la concha de la vieira que van de la bisagra entre las dos valvas al borde de la concha y que es un símbolo asociado no nada más con la Virgen sino, específicamente, con la doctrina de su Inmaculada Concepción.

Un cuadro del maestro italiano Piero della Francesca, contemporáneo de Leonardo, pintado una década antes de que da Vinci empezara a trabajar en *La Virgen de las rocas*, muestra la bien conocida relación entre María y la concha de la vieira. En la obra llamada *Conversación sagrada*, un domo con esa forma se cierne protectoramente sobre la Virgen y una perla, con la forma de un huevo que pende sobre su cabeza, completa la iconografía y sugiere que la fertilidad de María es un milagro como el de la mística fabricación de las perlas que crecían, según la creencia de la época, de manera sobrenatural a partir de una gota del más puro rocío (abajo).



Pero, si la palma es realmente un doble signo que lleva consigo el simbolismo de la concha de la vieira portadora de una perla, ¿dónde, podría uno preguntarse con razón, está la perla en *La Virgen de las rocas*? Y la respuesta es que Leonardo no pintó una sino veinte: precisamente, del centro de ambas pinturas, ignorados durante quinientos años, brotan los destellos de un broche que evita que el manto de la Virgen resbale desde los hombros. La piedra central de ese prendedor está engastada en un resplandeciente anillo de veinte perlas. Pero, si cupiese alguna duda sobre el vínculo entre este halo perlífero y las palmas-vieiras que están a un brazo de distancia, sígase el dobladillo del manto extendido de la Virgen que conduce nuestra mirada directamente desde la constelación de perlas a la palma abierta como las valvas de la vieira.

Llegado el momento en que Leonardo habría de revisar el tema para pintar la segunda versión (quizá debido a una disputa con la Cofradía respecto de sus honorarios, lo que habría llevado al artista a vender, más cara, la primera pintura a otro comprador), cada una de las plantas inicialmente incluidas en el cuadro que se conserva en París fue sustituida por otra excepto la palma alpina. Aunque las simplifica y estiliza más en la segunda pintura, las hojas de la palma semejan aún más las hendidas ranuras que radian desde la bisagra de la vieira. La decisión de poner entre las manos del Bautista una cruz (tomada por Leonardo mismo o por un artista posterior, como creen algunos estudiosos), sólo da realce al perfil de la palma como parte de la narrativa del cuadro de la National Gallery. El choque frontal de la cruz inclinada con la enhiesta palma, sobre la que da la impresión de apoyarse, parece un presagio del vuelco brutal que

habrían de dar las palmas sobre las que pasaría el mismo Cristo, convertidas en la cruz de su martirio.

¿Qué significa todo esto en relación con la lectura de las obras maestras que son las dos versiones de *La Virgen de las Rocas*? Sostener solamente que Leonardo era capaz de engarzar en sus obras un símbolo complejo y ambiguo con significados que se prestan ya a una interpretación, ya a otra, revela muy poco. La suya era una imaginación incorregiblemente unificadora que percibía correspondencias de forma donde otros sólo verían diferencia y desacuerdo. Pero identificar una palma con una concha de vieira en una gruta perdida en las alturas de una montaña es mucho más ries-

goso por sus implicaciones religiosas, que mezclar la concha de un nautilo en las volutas de un peinado. Encriptar en sus pinturas una alusión a la opinión herética de que las conchas marinas halladas en rocosos parajes montañosos evidencian que las enseñanzas de la Iglesia respecto de la creación de la Tierra están mal encaminadas y son supersticiones, hacía a Leonardo y sus obras vulnerables ante las acusaciones de herejía (cuando el inventor francés Bernard Palissy hizo observaciones semejantes un siglo después, fue violentamente denunciado).

La determinación de Leonardo de crear un símbolo tan subversivo (no sólo una, sino dos veces), sugiere lo impor-



tante que era para él dar testimonio — así fuese con sutil precaución o de algún modo escondido en sus pinturas— de la hermosamente blasfema verdad de la naturaleza. La comúnmente ignorada palma-concha de vieira, inocentemente agazapada en los sombreados márgenes de los cuadros,

transforma sus obras maestras en meditaciones subversivas sobre la evolución geológica, sobre la historia de nuestra Tierra, un páramo oscuro y helado en el que todos anhelamos con vehemencia y desesperamos un milagro para la salvación de nuestras almas. ✍



Kelly Grovier

Poeta y crítico de arte.

NOTA

Texto tomado de BBC Cultura (www.bbc.com) 19 de julio 2019.

TRADUCCIÓN

José Luis Gutiérrez Sánchez

IMÁGENES

P. 56-57: La Virgen de las rocas (detalle), Museo del Louvre, 1483-1484. P. 58: La Virgen de las rocas, Museo

del Louvre, 1483-1484. P. 59: La virgen de las rocas, National Gallery (Londres), 1495-1499. P. 60: Cabeza de Leda, Castillo de Windsor, 1505-1510. P. 61: La Virgen de las rocas (detalle), Museo del Louvre, 1483-1484. P. 62: La Virgen de las rocas (detalle), Museo del Louvre, 1483-1484; Piero della Francesca, Conversación sagrada, Pinacoteca de Brera, 1472. P. 64: La virgen de las rocas (detalle), Museo del Louvre, 1483-1484.

THE VIRGIN OF THE ROCKS: A HIDDEN SUBVERSIVE MESSAGE BY LEONARDO DA VINCI

Palabras clave. Virgen de las rocas, concha, vieira, palma, Inmaculada Concepción, fósil.

Key words. The Virgin of the Rocks, Seashells, Scallops, Ferns, Immaculate Conception, Fossils.

Resumen. *La Virgen de las Rocas* es una obra que Leonardo pintó en dos versiones entre 1483 y 1508, donde se representa al Niño Jesús que juega con su primo, Juan el Bautista, dentro de una cueva bajo el resguardo de la Virgen María y el Arcángel Uriel. Leonardo no incluyó una alusión explícita de la Inmaculada Concepción de la Virgen, sin embargo, una interpretación más compleja da lugar a este símbolo dentro de la pintura: las palmas alpinas retratadas evocan a las valvas abiertas de una concha de vieira. Otros pintores ya habían hecho referencia a la Inmaculada Concepción por medio de este elemento, ya que la mística fabricación de las perlas en las conchas alude a la fertilidad de María como milagrosa y pura. Por otro lado, la introducción de este signo no se limita a lo religioso, ya que el establecer que existen conchas en una gruta da soporte a las aseveraciones de Leonardo sobre el hecho de que esas montañas habían sido en algún momento lecho marino, y con esto, transforma su obra maestra en meditaciones subversivas sobre la evolución geológica de la Tierra.

Abstract. *The Virgin of the Rocks* is a work that Leonardo painted twice, in 1483 and 1508, which depicts the Christ child playing in a cave with his cousin, John the Baptist, under the watchful gaze of the Virgin Mary and the Archangel Uriel. Leonardo did not include an explicit allusion to the Immaculate Conception, but a more complex interpretation of these paintings reveals a hidden symbol: the alpine ferns evoke open scallop shells. Other painters had already referenced the Immaculate Conception using this symbol, as the mystical creation of pearls within seashells alludes to Mary's pure, miraculous fertility. On the other hand, the meaning of this sign is not limited to the religious, as the existence of seashells within a cavern supports Leonardo's arguments that the mountains had once been part of the seabed. This symbolism transforms his masterwork into a subversive meditation on the Earth's geological evolution.

Kelly Grovier es un escritor destacado de *BBC Culture*, y sus críticas culturales aparecen regularmente en revistas como *The Sunday Times* y *The Independent*. También ha publicado sus poemas en *Poetry London* y *Poetry Review*.