

## IV

La pintura de Mantegna es arquitectónica, de la misma manera que podemos decir que la de Miguel Ángel es escultórica. Mantegna construye figuras y paisajes arquitectónicos pero la suya es una «arquitectura de las emociones». Hay un elemento quizá demasiado sólido en sus obras. Imágenes compactas y trazos de piedras: los rasgos son duros y rocosos.

Sin embargo, tras la primera impresión, el espectador atento descubre, paso a paso, aquella arquitectura emocional, bien manifiesta en el extraordinario estudio de los rostros. Retratista excepcional, Mantegna consigue su mejor pintura laica en sus retratos de grupo. En ellos se reflejan las nuevas pasiones de la sociedad renacentista, con sus grandezas y sus miserias.

El *Cristo yacente* ocupa un lugar singular en la pintura religiosa de Mantegna, el cual, al parecer, nunca quiso desprenderse de esta obra. El sufrimiento de las Santas Mujeres que lloran sobre el cadáver es la continuación atemperada del violento dolor expresado por ese mismo grupo femenino de *La Crucifixión*. Pocas pinturas renacentistas acogen un desespero semejante, con especial énfasis en la actitud vencida de la Virgen María.

Entre el Cristo colgado en la cruz de *La Crucifixión* y el Cristo yacente apenas hay un territorio para la santidad. Sí lo hay, en cambio, para el inconformismo y la rebeldía. El punto de vista adoptado por Mantegna es completamente invasor y casi sacrílego: Cristo ha sido reducido a su naturaleza humana. Mantegna parece insistir, además, en el hecho de que es precisamente esta reducción la que otorga una especial grandeza a su personaje.

El hombre que yace ante los ojos del espectador ha sido enfocado desde el ángulo más terrestre. El primer plano, los pies desnudos y horadados y, a partir de ellos, una abrupta perspectiva hacia el torso y la cabeza. Si el espectador se niega a jugar al juego de la perspectiva le aparecerá un hombre aplastado, deforme, hinchado, alejado por completo de la gracia de Dios. Aun aceptando el juego, es un cuerpo de difícil belleza, representado desde el ángulo menos favorecedor, en abierto contraste con la tradición estilizada occidental que culminará Velázquez.

Fijémonos en la cara, tan extraña a la terrible contorsión del Cristo de Grünewald como al *rigor mortis* del de Holbein. Mantegna nos regala a un hombre que duerme, pero no plácidamente sino tenso y descontento. No hay muestras de la serenidad que debería haber en la cara del Redentor, una vez culminado su sacrificio. De nuevo, la suya es una hermosura enormemente difícil. Como la que se ve en las salas de disección.

Mantegna debió de ser, como Miguel Ángel y tantos otros artistas de su tiempo, un perseverante estudioso de los cadáveres. El artista está muy

cerca del cirujano, sólo que provisto de un espejo que recrea, como obra nueva, lo que aparece ante su retina como músculo despellejado y nervio roto. Sin embargo, al contrario que otros, Mantegna no transfigura los cadáveres en cuerpos áureos. Únicamente muestra su arquitectónica desnudez, su abrumadora humanidad.

## V

En Nápoles hay una enigmática capilla, la *Capella Sansevero*, que también contiene un Cristo yacente. Es un edificio que perteneció a la familia de los de Sangro pero que debe su singular morfología actual casi exclusivamente a un miembro de la familia; Raimondo de Sangro, príncipe de Sansevero, un personaje tan singular como su obra, ilustrado y hermético, que en pleno siglo XVIII busca la conciliación entre fe, arte y ciencia. A este respecto la *Capella Sansevero* contiene, en el sótano, una rara colección, calificada por su creador de «museo de los descubrimientos y de las invenciones», con claras reminiscencias místicas y ocultistas. Las piezas centrales de esta meditada escenografía son los cuerpos de un hombre y una mujer de los cuales han sido eliminadas, por procedimientos todavía hoy ignorados, las partes blandas, a excepción del entero aparato circulatorio en el que se pueden apreciar las más minúsculas ramificaciones arteriales y venosas.

Los napolitanos alegan que todo forma parte de la magia excepcional del príncipe de Sansevero. Con todo, la joya de la capilla es el Cristo yacente, obra del también napolitano y contemporáneo de Raimondo, Giuseppe Sanmartino: una casi increíble escultura en la que el cuerpo inánime de Cristo aparece enteramente velado, desde la cabeza a los pies. La dificultad artística del *Cristo velado* de Sanmartino se corresponde con la mezcla de respeto y temor que produce. Según la leyenda, es humano visto desde un lado y divino desde el lado contrario.

No sé si humano y divino, pero lo cierto es que no he visto ninguna otra obra en la que se reflejara tan nítidamente una doble naturaleza, una tan explícita condición contrapuesta, un doble nudo. Desde la izquierda del *Cristo velado*, aquel cuerpo de mármol parece volar hacia la ingravidez. La descorporeización es tan acusada que en determinado momento uno cree estar ante un aura o un espectro, ante una presencia tan levemente tangible como la luz. Y tal vez sea, en efecto, una percepción de este tipo la que el hombre ha reconocido como divina.

Desde el lado opuesto, la luz se hace opaca pese a la extrema delicadeza del cincel de Sanmartino. La gravedad se cierne pesadamente sobre aquel pobre cuerpo y los propios pliegues del velo, alas antes, se transforman en ataduras que arrastran la figura hacia la tierra. El rostro dulce de Cristo se crispa levemente, como abandonado al vacío, y la huella de un dolor invencible desciende hacia el pecho y los brazos. La carne se hunde entre olas de mármol, las costillas se elevan como cuchillos, los dedos se clavan en el lecho de piedra, acaso en el último esfuerzo contra la muerte.

Situados en el mirador mortal del yacente, la capilla del Príncipe de Sansevero es despojada de sus ropajes simbólicos y aparece tan desnuda como el espacio del cuadro de Mantegna, tan turbia y amarillenta como aquella sala de disección en la que debía enfrentarme a mi primer cadáver. Sólo carne sin vida, sólo piedra, sólo pigmento.

Aunque, simétricamente, también podemos trasladarnos al otro lado de la desolación y ver los espectrales dobles agazapados en los cuerpos yacentes. No hay nada de sobrenatural en ello sino, al contrario, un homenaje extremo a la vida y a su memoria.

En el acto fundador de la conciencia debió de haber un ser humano ante un cadáver querido: allí nacieron la compasión y la rebeldía. El alma no es sino el instinto que se reconoce como conciencia.

## VI

Unos meses después de que yo viera el Cristo de Mantegna en la sala de disección del hospital, los periódicos publicaron una foto en la que se veía el cuerpo sin vida del revolucionario Ernesto Che Guevara. Las noticias de su captura y muerte en Bolivia eran muy confusas pero la fotografía recordaba asombrosamente la pintura de Mantegna; así, si no confundo la memoria con la fantasía, se constató en alguna parte.

Fue una fotografía poco difundida. La propaganda revolucionaria, idéntica a la religiosa como es bien sabido, prefirió la efigie heroica de Guevara que, por otra coincidencia magnífica, se aproxima a la tradición apologética moderna iniciada en los autorretratos mayestáticos de Durero. Esa mirada frontal y desafiante se consideró probablemente, el mejor reclamo para la «nueva era» que se iniciaba.

Ahora constatamos, no obstante, lo equivocado de la elección. De la misma manera que lo mejor del cristianismo nace de unas pocas horas de derrota, y no de los delirios en torno a Cristo Rey, la principal religión del siglo XX, el comunismo, estaba sentenciada desde el momento en que pre-

firió los totalitarios iconos del culto a la personalidad en lugar de las solitarias y humildes imágenes de la rebeldía y la compasión. Como ha comprendido perfectamente el arte, la grandeza de Cristo está en su Pasión: en la Crucifixión, en el Descendimiento, en la Piedad, en el dolor y amor de las Santas Mujeres. En el silencio.

Entre dos ruidos, el de su revelación y el de su resurrección, el silencio del Cristo yacente es su mejor pronunciamiento. No es distinto en el caso de otros sacrificados. De ahí la carga simbólica de la última fotografía de Guevara. Hay algo de grotesco, a estas alturas, en el icono triunfal del revolucionario: anuncia el cortejo fúnebre de la revolución. No es un caso aislado: hay algo de grotesco en todos los iconos triunfales de todas las épocas, pues siempre encabezan declives imparables.

Pero la última fotografía de Guevara tiene un magnetismo extraordinario: expresa el silencio. El único silencio realmente compartido. Más allá de esa imagen clandestina de un hombre abatido, o asesinado, en una aldea perdida de Bolivia, surgen el mismo misterio y la misma complicidad que ante el Cristo yacente de Mantegna. En uno y otro caso algo se ha detenido pero, a su vez, algo se ha engendrado: un doble, al igual que ocurre en la estatua velada de Nápoles, que es luz, aura, espectro o, simplemente, memoria. Ninguna imagen de exaltación o victoria tiene un poder semejante.

Creo que vagamente intuí esto aquella fría mañana en que a los diecisiete años me enfrenté por vez primera al cadáver de un hombre. Tal vez externamente disimulé, como los otros aprendices de médico, mis compañeros de entonces, y grité y reí con ellos. Pero en mi interior reconocí un respeto inesperado por una parcela culminante de la vida de la que acostumbramos a huir por temor o por vergüenza. Nunca he sabido, por supuesto, quién fue aquel hombre en la sociedad. Allí tendido, era todos nosotros. No es un recuerdo angustioso. Es, por el contrario, un buen recuerdo, con más luz que oscuridad.

Quizá los ángeles no sean más que recuerdos de esta naturaleza.