

**De Saturno
a la locura**



[23]

De Saturno a la locura

Ciencia en el Museo del Prado

Álvaro Martínez Camarena



menos**cuarto**
EDICIONES

Arca de Darwin

Colección dirigida por JOSÉ RAMÓN ALONSO

Esta obra ha recibido una ayuda a su creación del Ministerio de Cultura
a través de la Dirección General del Libro, del Cómic y de la Lectura



© Álvaro Martínez Camarena, 2026

© de esta edición, MENOSCUARTO EDICIONES

© Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado (págs. 21, 61, 104, 162, 172)

ISBN: 978-84-19964-47-2

Dep. Legal: P-66/2026

Diseño de cubierta: GRUPO ANTENA

Corrección de pruebas: BEATRIZ ESCUDERO

Impresión: GRÁFICAS ZAMART (PALENCIA)

Printed in Spain - Impreso en España

Edita: MENOSCUARTO EDICIONES, S. L.

C/ Italia, 49

34004 PALENCIA (España)

Tfno.: (+34) 979 70 12 50

correo@menoscuarto.es

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Este libro se ha elaborado con papeles con certificado forestal que controlan el origen de la materia prima provenientes de montes sostenibles, garantizando el respeto al medio ambiente.

«Hay arte en la ciencia y ciencia en el arte; los dos no son enemigos, sino diferentes aspectos de un todo.»

ISAAC ASIMOV. Escritor y divulgador científico.

«La diferencia entre la ciencia y el arte no es que sean diferentes lados de una misma moneda, ni tan siquiera diferentes partes de un mismo continuo; sino que son más bien manifestaciones de una misma cosa. Las artes y las ciencias son avatares de la creatividad humana.»

MAE JEMISON. Médica y astronauta de la NASA.

ÍNDICE

11	PRÓLOGO
15	INTRODUCCIÓN: Pasear el Prado
21	El baile de los malditos
21	El grabado de Gottfried
25	Bailar sin ganas
29	Sectas, tarántulas y frustraciones sexuales
34	Quintacolumnismo bioquímico
41	Raves medievales a base de LSD
50	Espray limpiacristales en el metro de Maryland
59	Tres estrellas
59	Un decorador llamado Rubens
65	Dos cartas y un mensaje encriptado
72	Rompecabezas imposibles
78	La gran estafa
85	<i>Annulo cingitur</i>
94	Estalla la revolución
101	Pinceladas de ciencia puntera
105	La piedra de la locura
105	Mi nombre es Lubbert Das
110	Lincoln, heces y una calavera incompleta
118	Cirugías craneales prehistóricas
125	Entre espíritus y mazazos
129	Altibajos

131	Sangre, flema, bilis y piedras
139	<i>Hic sunt dracones</i>
147	El triunfo de la química
155	Cuando el loco perdió su condición
163	Vestir a la española
163	La ruina y la venganza
166	Casta y pura
175	Un negocio que hace aguas
180	Un negocio con alta rentabilidad
190	Tintes americanos
199	Descubrir los entresijos de la vida
207	EPÍLOGO: Dos culturas
211	NOTAS Y AGRADECIMIENTOS
215	LECTURAS RECOMENDADAS Y PARA PROFUNDIZAR

PRÓLOGO

DANIEL TORREGROSA

Hay lugares que actúan como una puerta giratoria entre mundos. Entramos con una idea más o menos clara –a veces incluso con un prejuicio– y salimos con algo distinto, más amplio, más incómodo, más difícil de nombrar. A mí me ocurre con el Museo del Prado, y sospecho que no soy una excepción. Uno va, o cree que va, a disfrutar de una excelente colección de arte para reencontrarse con Velázquez, con Goya, con El Bosco, con Tiziano, con Rubens. Pero basta con detenerse un poco más de lo previsto para que el museo cambie de naturaleza. Sin avisar, el Prado deja de ser solo una pinacoteca y se transforma en otra cosa si se le añade la mirada de la ciencia. Se transforma en un espacio de observación minuciosa, de preguntas que se formulan solas mientras miramos un pliegue de tela, una carnación mitológica imposible, un cielo cargado de símbolos o un gesto congelado hace siglos. Y entonces se hace evidente algo fundamental: el arte y la ciencia no son territorios enfrentados, sino dos expresiones –hermanas– de una misma curiosidad humana, empeñada desde siempre en comprender y representar el mundo.

Este ensayo que tienen en sus manos nace justamente de esa idea, pero no se queda en la consigna de explicar la ciencia tras un cuadro. Viene a demostrar con unos ejemplos concretos,

con historias que se pegan a la memoria y con una invitación que, si el lector acepta, ya no tiene vuelta atrás. La de observar de otra manera. Porque mirar, cuando se hace en serio, es una actividad exigente. Y, en el fondo, profundamente científica.

Nos han repetido tantas veces que la ciencia «explica» y el arte «emociona» que a fuerza de repetición nos ha parecido verdad. Pero es una verdad hasta cierto punto. La ciencia también emociona (si no, que se lo digan a Galileo cuando apunta al cielo y ve lo que nadie había visto o a Ramón y Cajal observando la neurona) y el arte también explica (si no, que se lo digan a un botánico, a un anatomista o a un astrónomo antes de la fotografía, cuando necesitaba dibujar para comprender). La separación es cómoda, sí, pero es reciente y, sobre todo, artificial. En las salas del Prado esa separación se deshace con facilidad. Y esto es lo que nos cuenta Álvaro Martínez Camarena con este libro.

La pintura está hecha de materia. De pigmentos, de aglutinantes, de barnices, de capas que envejecen y reaccionan con el tiempo. De decisiones técnicas que condicionan lo que vemos siglos después. Bajo la belleza hay siempre un sustrato físico: minerales triturados, metales pesados, extractos vegetales, procesos de oxidación. El arte es también una tecnología. Y el taller del pintor, durante siglos, fue un espacio donde se mezclaban intuición y empirismo, como en los primeros laboratorios.

Por eso el Prado, en este libro, no es únicamente un escenario: es un símbolo. Un lugar donde el arte se convierte en una forma de conocimiento y donde la ciencia se revela como una forma de cultura. Un lugar donde se entiende que saber no es acumular datos, sino aprender a interpretar. Y aquí aparece una idea que nos introduce de forma sublime el autor: la obra de arte como documento histórico y científico, además de estético. No porque el artista pretendiera dar lecciones de química o de medicina, sino porque, al pintar, retrata inevitablemente el

mundo que habita, con sus materiales, sus creencias, sus miedos, sus explicaciones del cuerpo y de la mente.

De ahí que este libro se adentre en territorios aparentemente alejados del museo como epidemias de baile, delirios colectivos y lobotomías, para regresar una y otra vez al mismo punto. El de cómo hemos intentado comprender lo incomprendible y cómo hemos representado en un lienzo ese dilema.

Y esto, en tiempos de ruido y de certezas instantáneas, es casi un acto de resistencia. Porque la divulgación no consiste en simplificar hasta la caricatura, sino en hacer comprensible lo complejo. En mantener la fascinación donde es necesaria, pero ofreciendo al lector un hilo del que tirar. Este libro hace exactamente eso: te da historias, te da contexto, te da ciencia, pero también te da una forma de mirar.

Ojalá, cuando terminen este libro, hagan algo tan sencillo como ir a un museo —al Prado si pueden, o a cualquier otro— y quedarse un poco más de tiempo frente a un cuadro. Saldrán con la idea de que en ese edificio también habitan la química, la medicina, la economía, la psicología colectiva, la astronomía o la historia cultural. De que un pigmento puede ser a la vez una molécula y un imperio. De que una escena de baile puede esconder una epidemia. Que una piedra de la locura es, en realidad, una metáfora. Y que la ciencia y el arte no son mundos separados, sino un mismo paisaje observado con lenguajes distintos.

INTRODUCCIÓN

Pasear el Prado

Milwaukee, Wisconsin, Estados Unidos de América; 1943.

Caso n.º 4: «Cuando la paciente tenía 43 años, su hija falleció; tras esto se tornó evidentemente depresiva y casi muda, aunque ya había mostrado algunas excentricidades antes. [...] Gradualmente desarrolló celos y delirios [...], se sintió perseguida, imaginaba que le ofrecían carne de su hija para comer, se volvió agresiva, belicosa, sucia, destruía la ropa y los muebles, se exponía al frío y una vez se congeló la nariz. [...] [Tras la operación] mostró la típica liberación inmediata de la ansiedad y se volvió progresivamente amigable, afable, feliz. [...] Todavía le cuesta un poco hablar, y sus cartas son muy incoherentes. Se arregla bien, escoge su ropa, sale a cenar a la ciudad acompañada. Su forma de tejer es muy mediocre, llena de errores, y a pesar de que lee periódicos y revistas, no puede hablar de ellos con sentido. Sin embargo, tiene la apariencia y modos apropiados a su estatus social y no muestra signo alguno de angustia emocional. Su conversación, pese a ser cortés y amable, carece casi por completo de pensamientos propios. Es cooperativa, alguien por quien sentir afecto; ya no es un molesto problema del que preocuparse».

* * *

¿Qué vemos cuando observamos una obra de arte? Pongamos por caso que entramos en el Museo del Prado por la puerta de Jerónimos, que atravesamos su vestíbulo lleno de turistas y grupos con audioguía, y que penetramos en el edificio Villanueva, el principal, el que todos conocemos de vista, el que preside la estatua de Velázquez. Pongamos que al entrar giramos inmediatamente a la derecha; nos encontraremos en la sala 55. A nuestra izquierda, en la esquina de la sala, un retrato de Felipe II nos estará mirando directamente a los ojos; pongamos, en último lugar, que nos acercamos para ponernos a su altura, para observarlo de cerca y devolverle, a su vez, la mirada. ¿Qué veremos?

Las respuestas a esta pregunta serán tan variadas como numerosa la gente que haga este mismo recorrido. Habrá quien no vea en el óleo nada más que el retrato de un rey, uno más de los que hay en el museo, quien lo mire por cinco segundos y continúe la visita; y habrá quien se pare a observarlo en detalle y admire la habilidad con la que la artista retrató al monarca, la sobriedad que logró imprimir en su mirada y en su vestimenta, la autoridad que estampó en su porte. Habrá quien se fije en la técnica empleada, en la pincelada sutil, difusa, casi invisible; en la iluminación que conduce nuestros ojos directamente a los del personaje retratado.

Habrá, por contra, quien no se fije en la calidad artística del óleo sino en el contexto en el que fue creado. Estarán el historiador y el aficionado a quienes la vestimenta de negro pulcro les haga pensar en el papel del retratado en los conflictos religiosos del siglo XVI, y estará el «nostálgico» al que se le pongan los pelos de punta al pensar en ese imperio en el que nunca se ponía el sol sobre el que gobernó el monarca. Habrá, por último, quien piense en la autora del retrato, en cuán importante fue y cuán desconocida es Sofonisba Anguissola (1535-1625), la lombarda que vino a la península para cambiar la historia de la pintura, un referente en su época en cuanto al retrato se refiere; una

mujer que superó mil impedimentos y que abrió la puerta a que aquellas excluidas de la pintura, la academia y los gremios por su mera condición de mujer encontrasen quien valorase su trabajo en las cortes europeas de los siglos XVI a XVIII.

Serán muy pocos, sin embargo, los que vean en este cuadro un subtexto científico, los que se den cuenta de la biología y la química que esconde esta imagen. Y, sin embargo, lo hay; el retrato de Felipe II rezuma ciencia por sus cuatro costados. Dejando de lado los pigmentos con que se pintó, profundizar en las pinceladas de Anguissola nos permite entender que una de las patas en que se sustentaba el poder cultural y económico de la corte felipina en Europa radicaba en los avances en química y biología hechos en tierra americana siglos atrás (en un momento en el que ni la química ni la biología recibían tal nombre). Y que fueron estos mismos avances los que dieron lugar, tiempo después de que el sol se pusiese todos los días en las tierras de los herederos de Felipe II, a uno de los métodos para detectar el cáncer; uno empleado en la actualidad en los hospitales de todo el mundo en citologías e histologías.

Lo mismo sucederá si salimos de la sala 55 por la puerta enfrentada al retrato del Austria y atravesamos la siguiente estancia para salir por la puerta a la izquierda, llegando así a la sala 56A, aquella dedicada al Bosco. Si rodeamos el tumulto de admiradores del famoso tríptico de *El jardín de las delicias* y, de espaldas a él, observamos el pequeño cuadro titulado *La extracción de la piedra de la locura*, seremos muchos los que veremos un nuevo ejemplo de la virtuosa imaginación del Bosco, fantasía pura. Serán muy pocos, por contra, quienes se darán cuenta de que esta es una obra atemporal que de igual forma nos invita a viajar hasta la prehistoria para ser testigos de cirugías craneales imposibles, como nos permite ir al siglo XX para encontrarle sentido a las palabras de los doctores Josef A. Kindwall y David Cleveland que encabezan

este capítulo. Si sabemos escuchar, ese pequeño óleo del Bosco nos explica por qué la frase con la que acaban su descripción, ese «ya no es un molesto problema del que preocuparse», es mucho más siniestra incluso de lo que podemos suponer. Tan solo es necesario prestarle atención a las pinceladas del Bosco.

Y es que un óleo es un compendio de ciencia, como lo es una acuarela y un fresco. Cualquier obra artística lo es, en realidad, pero en una pintura esta característica se exalta. Sea cual sea su temática, el periodo en el que se realizase o el movimiento artístico que la enmarcase; si sabemos leerla, una pintura nos puede enseñar mucha ciencia. La pintura y el dibujo en general han sido fundamentales en áreas como la botánica y la zoología; la representación científica es un mundo en sí mismo que ha facilitado la transferencia del conocimiento científico y la representación de ideas complejas. Famosas son, en este sentido, las acuarelas de Galileo acerca de la observación de la Luna, los dibujos que realizó Darwin para comparar características entre especies, o los de Ramón y Cajal sobre las redes neuronales. Más allá de lo meramente representativo tenemos los pigmentos, los aceites y los barnices que componen las pinturas. Estos son pura química: cómo se sintetizan, cómo se descubrieron, cómo conservan su color con el tiempo o por qué lo pierden son todos ellos aspectos que atañen directamente a la ciencia de las transformaciones, la química. La composición de las obras sigue con frecuencia patrones, unas veces buscados y otras fortuitos, ahí tenemos la sucesión de Fibonacci y la proporción áurea; puras matemáticas. Quién participa en los cuadros, quién falta, quién está presente y, sobre todo, cómo está representado; mujeres, pobres, inmigrantes o ancianos; todo ello nos habla de la sociedad que vio nacer las obras, de aquellos que las pintaron y de los que las encargaron; todo ello forma parte, por tanto, de la sociología y de la antropología.