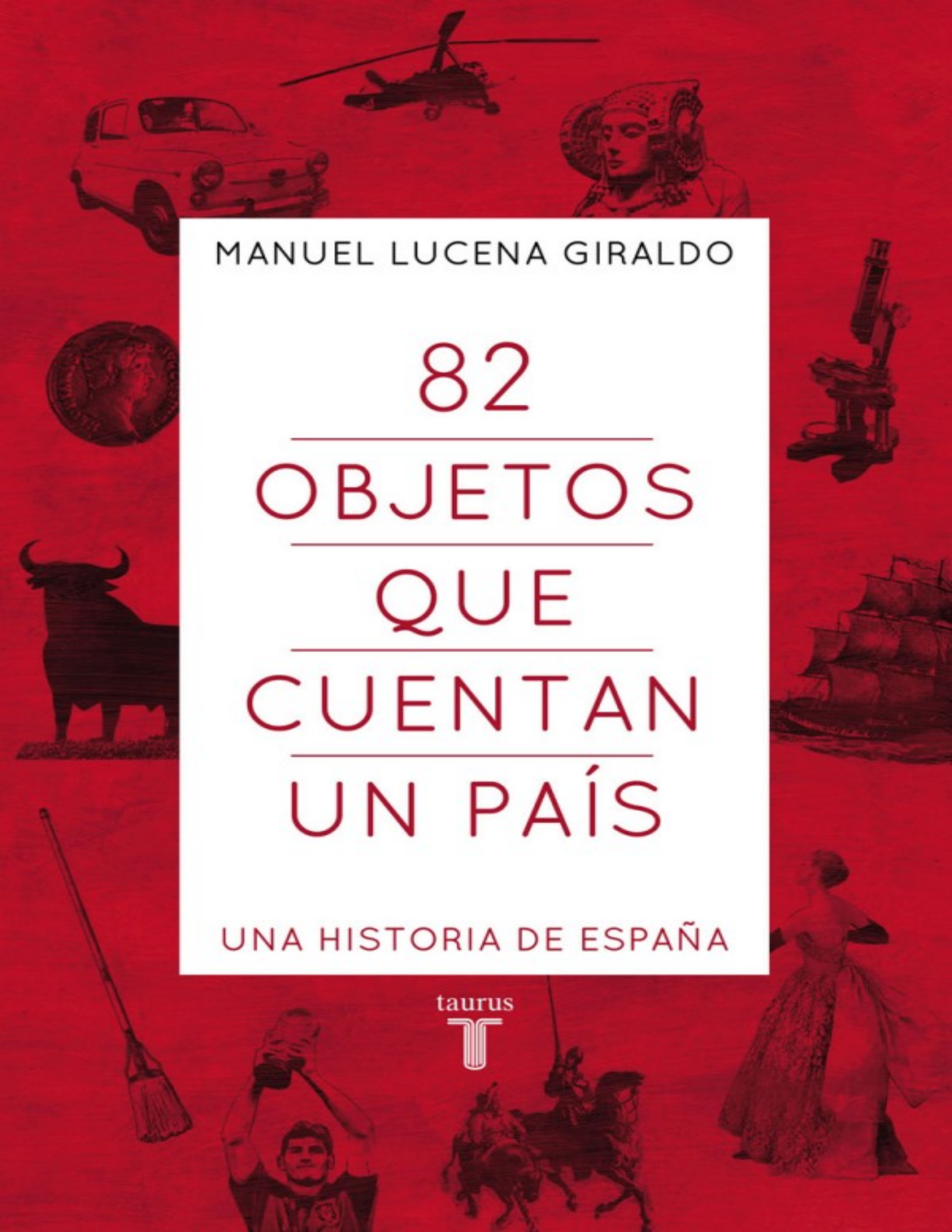




MANUEL LUCENA GIRALDO

82
—
OBJETOS
—
QUE
—
CUENTAN
—
UN PAÍS

UNA HISTORIA DE ESPAÑA

taurus



MANUEL LUCENA GIRALDO

82
—
OBJETOS
—
QUE
—
CUENTAN
—
UN PAÍS

UNA HISTORIA DE ESPAÑA



SÍGUENOS EN
megustaleer



@Ebooks



@megustaleer



@megustaleer

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

*A Felipe Fernández-Armesto,
que me enseñó a mirar más lejos*

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Las preguntas de la historia son similares en diferentes épocas, si consideramos que la gran cuestión de la que se ocupa es el cambio y sus consecuencias en las sociedades humanas. Los caminos por los que se analizan sus dinámicas son, sin embargo, diferentes. En el mundo occidental se consideró durante muchos siglos que las guerras eran lo único que valía la pena relatar. La historia consistía en una narración de acontecimientos bélicos, heroicos y sobrecogedores, bajo una perspectiva ejemplarizante. El resto de los asuntos humanos no interesaba, se consideraban no relevantes y aburridos. Tanto que, como sostuvo el académico, matemático y escritor Rafael María Baralt mediado el siglo XIX, lo que no fuera asunto de guerreros y batallas alejaba a públicos y lectores. No merecía la consideración de «materia de la historia».

TERRITORIOS DEL PASADO

El optimista enfoque ciceroniano, que la contemplaba como «maestra de la vida», había pretendido que los contemporáneos (en especial príncipes y ministros, quienes gobernaban y según la preceptiva clásica leían y estudiaban biografías e historias por doquier), evitaban errores fijándose en los probados disparates de sus antepasados. Había conductas evitables y otras aconsejadas. Todo traía consecuencias, porque en el pasado existían causas y efectos. La historia, que descifraba presuntas leyes inmutables, era clave en la enseñanza de la responsabilidad individual. Las

conductas, buenas y malas, determinaban una ejemplaridad pública[1]. Semejante fe en la naturaleza humana y su capacidad de autocorrección a partir de la experiencia chocó primero con los designios de la providencia divina y más tarde, desde 1700, con la ampliación de la esfera de la libertad, en un sentido individual y moderno. En el primer caso, por largo tiempo se asumió que la intervención de Dios habría marcado unos caminos que el pecado y extravío de los hombres negaban con caprichosa reiteración. Como resultado, existían conflictos, guerras y catástrofes, incluso naturales, terremotos y plagas. La verdadera vida no se hallaba en esta tierra, un mero tránsito, sino en el más allá. De ahí que la existencia de comunidades políticas se explicara por designio divino. No era concebible otra posibilidad. En segundo término, el uso cívico de la libertad ampliada, imperativo de la Ilustración, al ser ejercida sin limitación moral, habría producido una catástrofe: la revolución. Edmund Burke consideró demagogos peligrosos y corruptores del bien común a sus protagonistas. El conocido autor de *Reflexiones sobre la revolución de Francia* (1790), amante de la libertad moralmente disciplinada, señaló: «Todo parece fuera de la naturaleza en aquel extraño caos»[2]. El nuevo régimen republicano afirmó su historicidad como punto de partida radical, fabricó su propia «línea del tiempo». El guillotinado de Luis XVI, el 21 de enero de 1793, fue el lógico preludio de la puesta en marcha meses después de un nuevo calendario, con doce meses de nombres naturalistas —ventoso, nivoso, floreal—, divididos en tres décadas, al final de las cuales existía un día de descanso.

La posterior utilización de la historia por el nacionalismo romántico, en el marco de la configuración de mitologías de las nuevas naciones europeas y americanas aparecidas tras el final del Imperio napoleónico, o su articulación mediante aparatos académicos e institucionales, que generaron maneras «positivas» y «científicas» —con hechos y datos— de cultivar la disciplina, llegó hasta el siglo XX. Los elementos principales de aquella manera decimonónica de fabricar historia, basada en un concepto del tiempo evolutivo (las comunidades humanas procedían de la barbarie y con

la guía adecuada se encaminaban hacia la civilización), así como un sentido jerárquico del espacio, que presumió la existencia de centros y periferias a nivel global, entraron en crisis tras la Primera Guerra Mundial. No es casualidad que durante los años veinte la historia experimentara, entre otros, los impactos de obras como *La decadencia de Occidente* (1918-1922) de Oswald Spengler, iniciada en 1913, o el comienzo de la escuela francesa de los «Annales». Ya no eran materia de la historia solo acontecimientos políticos, en su doble reflejo diplomático y bélico. Procesos y estructuras condicionaban las biografías individuales y las hacían explicables. La historia marxista impuso el paradigma de la masa como agente configurador de los destinos humanos. Nuevos temas salieron a relucir y las estructuras de lo cotidiano se hicieron visibles en escenarios grandes y pequeños, que se retroalimentaban. Del mismo modo que se podía estudiar una ruta de navegación que duró tres siglos, era factible investigar la vida cortesana, una aldea rural, una creencia indígena o el arte contenido en una sola habitación de un palacio cualquiera.

El confuso, aunque estimulante, panorama de los años sesenta obligó a la redefinición del estudio de un pasado que poseía a escala global un indiscutible componente multicontinental, multioceánico y multinacional. El campo de la historia «tradicional» empezó a ser fragmentado y deconstruido por especialistas en ciencias sociales, antropología, teóricos críticos, politólogos y sociólogos, deseosos de acabar con una visión del pasado que juzgaban construida a medida de los hombres, de los blancos y de los europeos, con el resultado supuesto de la invisibilidad de todos los demás[3]. Historiadores indios llegaron a dudar incluso de que fuera posible escribir historia, por ser un «sistema global de representación» cerrado, irrecuperable, diseñado por Occidente para lograr su dominio. Otros pretendieron encontrar las voces de las gentes «sin historia» mediante el incierto aprendizaje de una sensibilidad etnográfica, subalterna o alternativa. O dieron prioridad a planteamientos teóricos procedentes de filología, filosofía, antropología o literatura poscolonial, negando la validez de la reflexión histórica clásica. Con insólita frecuencia, hay que decirlo,

fueron académicos perfectamente instalados en el tejido universitario e investigador. Según sus premisas, no se podía ser historiador sin más. No parecía haber historia «seria» y con futuro para sus cultivadores que no estuviera adjetivada: social, económica, constitucional, local, regional, de la ciencia o de las ideas. La cuestión del contexto se consideró crucial y se asumió que los textos procedentes del pasado contenían algún grado de oscuridad, complejidad y refutación de la autoridad. Por definición, había un «otro» oculto y reprimido, dispuesto a contar algo[4].

Mientras tradiciones historiográficas ajenas a las modas, dedicadas a política o historia militar, continuaban vigentes y se enriquecían con nuevas fuentes y enfoques, caso del método comparativo, la caída del muro de Berlín en 1989 y la explosión de la globalización transformaron el panorama. La necesidad de explicarla impuso la recuperación de las «grandes narrativas», únicas capaces de desentrañar la magnitud y velocidad de los cambios contemporáneos. La escala de los procesos históricos volvió a ser considerada, y Francis Fukuyama mantuvo en 1992 que el reciente triunfo de las democracias liberales suponía el final de las luchas entre ideologías. Sus contradictores reaccionaron con una hostilidad que vino a probar lo contrario. En una etapa de creciente cuestionamiento de la nación-Estado, el pasado imperial recobró interés, si bien la fragmentación fue predominante[5]. Desde entonces se ha convertido en lugar común hablar de la «aceleración del tiempo histórico», por efecto de los cambios culturales y tecnológicos acontecidos. Existe una historia global, que comienza con el primer humano sobre la tierra y acaba en nuestros días. También hay una «gran historia», que cuenta la historia de los humanos y la naturaleza al mismo tiempo[6]. El llamado «perspectivismo», que asume la posibilidad de narrar y explicar acontecimientos históricos bajo puntos de vista simultáneos y complementarios, al modo en que una batalla es vivida en el mismo instante por un general y un soldado, se ha difundido en diferentes ámbitos y temas. Lo pequeño, lo menudo y lo minoritario son más relevantes que nunca. Sin duda, existe una recuperación de la narrativa historiográfica. Hubo un tiempo no tan lejano en que la

historia fue considerada una rama de la literatura. El impacto de la cultura visual y la existencia de internet han modificado la escritura y los métodos de la historia y han creado una demanda desde otros géneros: cine, teleseries, documentales, híbridos de no ficción[7]. La historia, en fin, se halla en un buen momento, ha devenido en polifonía global sostenida por distintas voces, bajo diferentes puntos de vista[8].

HISTORIAS DE ESPAÑA

Esta evolución general de las «formas de hacer historia», en feliz expresión de Peter Burke, impactó, como no podía ser de otra manera, en la manera en que se cultivaba la historia de España. Pese al instalado relato de una supuesta anormalidad española, fabricado desde el Romanticismo, no ha habido método, corriente o punto de vista que no haya tenido su reflejo en la comunidad de historiadores dedicados a España. El elemento diferencial ha residido en la convivencia forzosa de «extranjeros», reputados sin preguntarles su opinión como «hispanistas», con historiadores españoles de diferentes tendencias y metodologías, fuera y dentro de España, como no podía ser de otra manera. A la luz de la transformación de los últimos cincuenta años, lo que resulta más llamativo es su progresiva homogeneización. Tanta que en la actualidad, si de verdad hablamos de historia, existe una factura similar entre las obras de ambos «grupos», que además, a diferencia de lo ocurrido décadas atrás, suelen ser multilingües, si bien las publicaciones en español e inglés, por su carácter de lenguas globales, marcan la pauta.

Del mismo modo que el conocimiento histórico de Portugal, Estados Unidos, Italia, Holanda, Rusia, China, Turquía o países de Iberoamérica, entre otros posibles ejemplos, se ha transformado con la aportación de historiadores españoles, ha dejado de ser asumible que un «hispanista» subido de tono enfatice las «heroicas penalidades» que le supuso entrar en un archivo español, o lo que tuvo que beber con un canónigo para convencerle de que le

permitiera consultar un manuscrito. Este proceso de normalización ha traído consigo un gigantesco salto adelante de nuestro conocimiento sobre la historia de España, desde sus orígenes hasta nuestros días. En este sentido, como ha señalado José Enrique Ruiz-Doménec, los elementos de su práctica son los que han existido siempre, pues forman parte del acervo occidental clásico. Los sucesos se ordenan a través de la narración y se buscan fechas significativas. Se acude a fuentes (es decir, se investiga en archivos y bibliotecas) y testimonios de época, cuyos autores —y protagonistas— tienen nombres y apellidos: «No he encontrado razón alguna para mantener una España apócrifa»[\[9\]](#). Su realidad histórica remite a un escenario colectivo, que se traslada a los públicos tras un exigente proceso de crítica y escritura.

Aunque resulta innegable que durante el siglo XX los debates sobre el esencialismo español, con grandes figuras como Claudio Sánchez Albornoz y Américo Castro, tendieron a enfatizar rasgos determinados y «únicos» de la historia de España, vinculados a la larga «guerra contra el Islam» o la «convivencia» de cristianos, moros y judíos, últimamente «es la falta de un concepto claro de nación y extensivamente de la herencia hispánica en América» lo predominante[\[10\]](#). La confusión de singularidad con excepcionalismo hay que ponerla en el contexto de un guerracivilismo que habría sido componente patológico de la historia contemporánea española, desde 1808 en adelante. Los historiadores debían explicar esa supuesta inclinación cultural y genética al «cainismo» y a las guerras periódicas «entre hermanos», en la presunción de que era un rasgo específico. Encontrarla en las castas medievales o los linajes bíblicos ciertamente dio mucho de sí a sus partidarios. Pero en un sentido comparado, conflictos civiles se dieron de manera similar y masiva en el siglo XIX europeo y global. No sabemos si la guerra es la «partera de la historia», pero el proceso de expansión de la nación-Estado estuvo jalonado de violencia. Por otra parte, la singularidad española vendría dada por su antigüedad, ya que constituyó una nación cultural y política desde mucho antes que el nacionalismo romántico trastornara y

empobreciera los rasgos del concepto. Como ha señalado Tomás Pérez Vejo, la España decimonónica resultó de un proceso único, la transformación de un imperio atlántico en una nación española, con mucho más éxito de lo que se ha venido manteniendo[11].

En años recientes, el impulso normalizador de la historiografía ha dado lugar a interesantes y actualizadas síntesis de historia de España. Cabe mencionar, además de la mencionada obra de José Enrique Ruiz-Doménec, entre otras, *Breve historia de España*, de Fernando García de Cortázar y José Manuel González Vesga, que arranca con la memorable frase: «¿Historia de España o historia de los españoles?»; o *España. Tres milenios de historia*, del maestro Antonio Domínguez Ortiz, cuyas primeras líneas señalan: «Solo puede hablarse de una historia de España cuando los diversos pueblos que la forman comienzan a ser percibidos desde el exterior como una unidad». También destacan *Historia de España*, de Julio Valdeón, Joseph Pérez y Santos Juliá, dividida en tres partes canónicas, medieval, moderna y contemporánea; e *Historia mínima de España*, de Juan Pablo Fusi, un amplio y preciso recorrido que sigue una cronología clásica y parte de una visión de la historia como «teatro de situaciones», pues «pretende explicar por qué hubo esta historia de España y no otra, dar razón histórica de España»[12].

REDES DE OBJETOS

Este volumen propone un camino distinto, en la medida en que articula un recorrido histórico basado en la cultura material y referencial de una comunidad emocional determinada que se llama España. La historia de los objetos ha conocido gran éxito en años recientes, como consecuencia del interés por la circulación global de mercancías, objetos, ideas, cuerpos e incluso entidades intangibles. Como ha señalado Fernando Broncano, «el campo de las humanidades es el campo de la experiencia humana y la movilidad de conceptos y artefactos es crucial». Si los primeros son «estructuras estables, objetivas, que modelan la información para

hacerla útil y convertirla en juicios intersubjetivos que, por su parte, habrán de contribuir a configurar conocimientos, a definir planes, a transformar la mente de otros, a establecer instituciones, a cambiar el mundo», los objetos son mediadores de la experiencia. En este sentido, poseen una eficacia simbólica añadida: no existen fuera de las culturas que los producen. Del mismo modo que añadimos el adjetivo «cultural» al sustantivo «paisaje» para expresar una realidad compleja, la naturaleza intervenida por el hombre, hablamos de artefactos y objetos culturales, entendidos como sinónimos, para reiterar que no existimos por separado. «Los humanos somos seres protésicos, conformados por una composición inseparable de biología y técnica. Los artefactos son más que instrumentos: son organizadores de sentido»[\[13\]](#).

Instituciones importantes, como el Museo Británico de Londres y la Smithsonian Institution de Washington, aprovecharon el interés creciente por los objetos de sus colecciones y publicaron obras dedicadas a ellos, como manera «de explorar los mundos del pasado y las vidas de los hombres y mujeres que vivieron en ellos». Si en el primer caso operó un ejercicio erudito de valoración de un catálogo imperial impresionante, no ajeno a la reivindicación de Londres como polo de globalización, en el segundo fue ostensible un programa de nacionalismo actualizado, integrador de tensiones fronterizas, étnicas y sociales, un *melting pot* estadounidense puesto al día[\[14\]](#). El primer libro, originado en un programa de radio de la BBC, comienza en una momia egipcia y termina con una lámpara solar. El segundo arranca con unos fósiles prehistóricos y finaliza con el telescopio Magallanes, que apunta al espacio desde el norte chileno. Ambos comienzan con una prudente confesión de impotencia por parte de sus autores y equipos. No están todos los objetos que son, pero sí son todos los que están. Las elecciones son razonables, pero no dejan de representar un esfuerzo basado en el sentido común. Las limitaciones son muchas y vienen impuestas, entre otras circunstancias, en que los objetos formen parte de sus colecciones.

Otros estudios recientes, como el libro dedicado por Hans Ulrich Gumbrecht al año 1926, o el de Florian Illies concerniente a 1913,

representan un subgénero interesante, porque sobre el trasfondo de un escenario de época vinculan la historia de objetos, ideas, instituciones y acontecimientos. El primero, que propone «experimentar mundos que existieron antes de nuestro nacimiento», tiene entradas dedicadas a aeroplanos, ascensores, incertidumbre, exuberancia y gomina. El segundo es un fascinante ajuste de cuentas organizado por meses, que muestra las relaciones intelectuales y personales del eje Viena-Berlín, con alusiones a cuadros, bicicletas, libros, cartas y piezas musicales[15]. La historia de las cosas es sin duda la historia de las interrelaciones, pero estas se dan en contextos concretos[16]. De ahí que las opciones metodológicas seguidas deban ser expuestas del mejor modo posible.

En la medida en que esta historia de España a través de 82 objetos pretende estar al margen de cualquier esencialismo, no ha interesado lo que los objetos «son», sino lo que representan y han representado para los españoles a través de los tiempos. Se trata de una relación identitaria, pasional, utilitaria y bidireccional. La biografía de las cosas no se cuenta desde el combate estéril sobre «lo que son», sino por el aura que contienen, el amor con que han sido fabricadas y la movilidad de contenidos simbólicos que generan y desplazan. Como en el caso del volumen de la Smithsonian, es legítimo y actual asumir que el primer objeto, un hacha bifaz de Atapuerca, arranca una red de objetos-símbolo que explica la historia de España, lo que somos a través de lo que fuimos. El último, el premiado edificio de la Terminal 4 del aeropuerto de Barajas, representa el trasiego de la globalización, tan implacable como fascinante. Otro ejemplo claro de esta bidireccionalidad de relaciones es la *Dama de Elche*, proclamada «belleza española» por antonomasia, al poco de ser desvelada ante los españoles de finales del siglo XIX. Antes de que se conociera su origen y condición, constituyó un símbolo patrio. Este tipo de construcciones culturales han sido muy tenidas en cuenta a lo largo del libro, que ha pretendido reunir en los textos dedicados a cada objeto elementos descriptivos —lo que es cada uno—, analíticos —de qué manera se

configuró su contexto— y relacionales —de qué manera fue considerado por los españoles caracterizador y distintivo, cómo adquirió para ellos una pátina o configuración determinada—. Las partes en que está dividido, España prehistórica, romana, medieval, de los Austrias, ilustrada, largo siglo XIX, corto siglo XX y España global, el tiempo presente, siguen una cronología clásica puesta al día. En cuanto al número y selección de los objetos, como en las obras anteriores mencionadas, se ha basado en un intento racional de acumulación densa y, en lo posible, en caracterizaciones canónicas procedentes de diversos ámbitos y disciplinas. Si acaso habría que resaltar que no asumen distinciones arcaicas entre «alta cultura» y «cultura popular». Tampoco materialidades concretas, sino difusas y flexibles, pues representan el ingenio de los españoles plasmado en pinturas, esculturas, monedas, edificios, libros, banderas, mapas, joyas, vestidos, instrumentos científicos, gafas, guantes, sombreros o máquinas para volar o navegar. Entre otros objetos.

Finalmente, es imprescindible anotar que un libro de esta naturaleza nunca hubiera sido posible sin la ayuda, orientación y juicio de muchas personas, con quienes he adquirido una deuda imposible de retribuir. Inés Vergara, editora de Taurus en 2010, fue quien me propuso un proyecto que ha pasado por muchas alternativas. Su generosidad y paciencia solo es comparable a la de Gerardo Marín, director literario de Alfaguara y Taurus Hispánica, que siempre ha tenido conmigo una palabra de ánimo en medio de la dificultad y la distancia. Carolina Reoyo ha sido una editora magnífica y experimentada, en quien siempre pude confiar. En la medida en que este libro ha implicado consultas incesantes y hallazgos periódicos, ha puesto a prueba la amistad de personas a quienes respeto y admiro. En el CSIC, he contado en especial con el apoyo y confianza de Consuelo Naranjo y Javier Moscoso. Fernando Rodríguez de la Flor, desde su cátedra salmantina, me ha regalado amistad incondicional y orientación precisa. Arantza de Areilza, decana de IE Business School/IE University, me ha brindado oportunidades inigualables y una confianza académica gracias a la

cual este libro ha llegado a su conclusión. Luis Conde-Salazar Infiesta me ha apoyado en búsquedas documentales complicadas y ha sido un lector exigente y confiable. De Fernando R. Lafuente, amigo y maestro de muchos años, solo puedo decir que espero que nuestras conversaciones sobre la imagen de España se hayan reflejado aquí. Mi esposa María me ha ayudado en cuanto ha sido necesario con la versatilidad que acostumbra, a ambas orillas del Atlántico. Dedico esta obra a mi querido amigo Felipe Fernández-Armesto, que tanto me ha enseñado desde los ya lejanos tiempos en que tuve el privilegio de conocerle en la Universidad de Oxford.

Boston-Madrid-Bogotá, marzo de 2015

ESPAÑA PREHISTÓRICA

Todo empezó en un lugar del oriente africano de cuyo nombre no queremos acordarnos. Según todas las evidencias, hace más de cuatro millones de años se inició en una cueva de Tanzania la larga andadura del ser humano. Ese viaje supone un 99 por ciento del tiempo que hemos vivido sobre la tierra, hasta el año 10.000 a. C. Lo que sucedió entonces fue que se alcanzó el mayor grado de divergencia. Los humanos habían llegado hasta el último rincón de la tierra, por lo que su expansión concluyó y dio comienzo el proceso inverso, el de la convergencia o globalización, en el que estamos inmersos.

El estudio de la prehistoria, aquella larga etapa carente de fuentes escritas, pareció en el siglo XIX, por influencia del darwinismo, una carrera por ver quién era capaz de encontrar el fósil más antiguo, que otorgaba una genealogía de mayor nobleza y propiedad. La obsesión por hallar una evidencia indiscutible produjo resultados contradictorios, disparates colosales y errores inevitables. Un siglo después, lo que sabemos es que la península Ibérica fue poblada antes de lo que se suponía, hace más de un millón de años. Atapuerca constituye una prueba de esta afirmación. También resulta indiscutible que formó parte de la prehistoria europea, pues su posición geográfica favoreció una interrelación causal que, sin caer en el determinismo, no ha dejado de estar presente. El estilo de las pinturas de Altamira, vinculado a cuevas del sur francés, ofrece abundante materia de reflexión.

El gran cambio, con la aparición de un clima parecido al actual, el desarrollo de una economía productora de alimentos, domesticación

de animales, primeros poblados y religiones organizadas, se produjo en el Neolítico, la era de la «piedra nueva» o pulimentada, unos 6.000 años a. C. Entonces se empezó a desarrollar una conexión mediterránea que hizo de la Península el extremo occidental del mundo clásico. Resulta extraordinario que hace más de dos milenios las culturas celtibéricas de la península Ibérica fueran descritas por historiadores y cronistas bajo el signo del exotismo, la riqueza en metales y la presencia de habitantes de carácter indómito e independiente. Si Estrabón, padre de la geografía, señaló que «practican una dieta simple y bárbara» a base de carne de chivo y bellotas, el también griego Filóstrato anotó que desconocían las Olimpiadas —entonces, como ahora, la gran fiesta del mundo— y Diodoro refirió que si caían prisioneros de sus enemigos se quitaban la vida, como ocurrió en Numancia, pues no sabían vivir sin libertad y preferían la muerte a la cautividad. Del cabo de Finisterre a los Pirineos, de la meridional Cádiz a la septentrional Ampurias, todo aquello que se evocaba en las narraciones y relatos de griegos, fenicios, cartagineses y romanos reforzó la idea de que se trataba de una frontera del orbe. Su condición era extrema, en la imaginación y la geografía, pues allí se resumían todos los riesgos, las mayores posibilidades de aventura y el botín nunca imaginado. No dejaría de deparar sorpresas a quienes se adentraran en ella.

1



Hacha de mano del yacimiento de Atapuerca, bifaz Excalibur, Museo de la Evolución Humana, Burgos, 500.000 a. C.

Nuestro conocimiento sobre la presencia humana temprana en la península Ibérica ha cambiado de manera radical en las últimas décadas. La explicación de esta circunstancia obedece a un nombre poderoso y concreto: Atapuerca. En realidad, un pueblo y una loma próximos al río Arlanzón, a unos quince kilómetros de Burgos, que han ofrecido titulares de periódico y hallazgos científicos de primera magnitud. El justificado sensacionalismo que acompaña a Atapuerca se debe tanto a la espectacularidad de lo que allí se ha encontrado como al hecho de que introdujo una feliz inseguridad en un ámbito temporal como el de la prehistoria, antes tan previsible. Caracterizado por etapas sacrosantas (nos han contado que terminaba una era o glaciación y al día siguiente empezaba otra), o por la exhibición de fósiles presentados como si fueran ciudadanos contemporáneos en miniatura. Bautizadas además a golpe de nacionalismo decimonónico y evolucionismo darwinista, todo muy lineal y ordenado, siempre bajo el supuesto de que todo tiempo pasado fue peor y nos aguarda un futuro resplandeciente.

En dirección contraria a semejantes tradiciones y estilos de pensamiento, Atapuerca ha impuesto la revisión de la secuencia de antigüedad humana, tanto en España como en Europa, y aun a escala global. Sin duda refleja la incertidumbre de una era global como la nuestra, pues también la prehistoria tuvo ese carácter. Hacia el año 10.000 a. C. finalizó la dispersión de las culturas humanas por todos los hábitats posibles y empezó a configurarse un mestizaje masivo, el motor de una convergencia planetaria que ha alcanzado en nuestros días su expresión definitiva. De ahí que resulte tan legítimo como fascinante preguntarse hasta qué punto los restos humanos allí hallados forman parte de nuestra genealogía como españoles.

El eminente historiador catalán Jaime Vicens Vives no dudó en señalar en su *Aproximación a la historia de España* (1952) que «ellos» forman parte de «nosotros»: «Sabemos que los pobres y

diseminados grupos de los primeros hispanos dejaron huellas de su existencia en varias partes de la Península, que vivían atosigados por la lucha concreta contra fieras poderosas, que se defendían como podían con el fuego, que atacaban si les era posible con bastones arrojadizos, que avanzaban recolectando frutos y raíces y que no se alejaban en demasía de los lugares donde se hallaban filones de sílex». Tan imaginativa descripción de los modos de vida de grupos prehistóricos resulta compatible con lo que hemos aprendido gracias al descubrimiento de Atapuerca y a su estudio por brillantes equipos multidisciplinares. En verdad, frente a la narrativa de la revolución científica, que supone mentes superdotadas y hallazgos intuitivos e individuales, donde tantas veces hay simples casualidades, ofrece un ejemplo de praxis investigadora. Atapuerca arranca con un hecho anecdótico, o mejor dicho con varios.

Entre 1886 y 1901 se construyó allí un ferrocarril minero de vía estrecha para la explotación de hierro, que debía transportarse a Bilbao. La trinchera abierta en vertical para la colocación de traviesas y rieles, en algunas ocasiones de veinte metros de profundidad, atravesó la roca caliza y mostró aberturas de cuevas rellenas de sedimentos, con fósiles procedentes de fauna extinguida. Algunas calizas fueron usadas en décadas posteriores como material de construcción en obras y monumentos cercanos. También hubo excavaciones en superficie, que sacaron a relucir artefactos de la Edad del Bronce. A partir de los años cincuenta, el grupo de espeleología Edelweiss se interesó por el sitio, y sus miembros recogieron fósiles que entregaron al museo provincial. También efectuaron los primeros levantamientos topográficos.

Pero en 1976, según refirió el paleoantropólogo Emiliano Aguirre, primero en estudiar restos humanos, el ingeniero de minas y doctorando Trinidad de Torres, que buscaba junto a otros espeleólogos fósiles de oso para su investigación de tesis, le trajo una mandíbula en dos fragmentos. Refiere Aguirre: «Lo primero que hice fue visitar el sitio. Procedían del fondo de una sima, que está casi a medio kilómetro de andar y gatear por dentro de la cueva mayor de la sierra; donde los aficionados venían desde hace decenas de años buscando colmillos de oso». Después de seis

años de excavaciones transcurridas entre 1984 y 1990, que los investigadores dedicaron a separar trozos de huesos del barro, piedras y otros residuos con los que estaban mezclados, reunieron dos centenares de fósiles humanos. En cada campaña anual, cribaban cerca de una tonelada de materiales.

Las preguntas se multiplicaban a medida que la complejidad y larga secuencia temporal del yacimiento se hicieron más evidentes. En este sentido, podríamos comparar Atapuerca con un libro, en el cual los capítulos vienen conformados por los llamados «complejos», mientras los trabajos de cada temporada supondrían la lectura de una página. El codirector del proyecto Eudald Carbonell señaló que el complejo número 1 está constituido por Cueva Mayor-Cueva del Silo, donde han intervenido en varios yacimientos: la Sima de los Huesos, la Sala de los Cíclopes, el Portalón y la Sala de las Estatuas. En el complejo número 2, Trinchera del Ferrocarril, están la excavación de Tres Simas-Galería-Zarpazos iniciada en 1978, la Cueva de la Gran Dolina (término que designa una depresión más o menos profunda y de paredes muy inclinadas, típica de los terrenos calizos) y el Penal, que se abandonó antes de la exploración de la Sima del Elefante. El complejo número 3, representado por el Mirador, se empezó a excavar posteriormente, junto a los yacimientos al aire libre del complejo número 4, constituido por Hundidero, Hotel California, Valle de las Orquídeas y Fuente Mudarra, este último estudiado desde 2012.

Más allá de los toponímicos existentes o los nombres dispuestos con romántica imaginación por algunos arqueólogos, nos encontramos ante evidencias de la mayor importancia para la posterior historia de España. La primera es geográfica. Atapuerca constituye una metáfora asombrosa del devenir peninsular, pues su especificidad se explica por ser frontera y encrucijada de caminos, es decir, de culturas y civilizaciones. Si no se tiene en cuenta esta circunstancia, la interpretación de los hallazgos resulta imposible. El corredor de la Bureba, donde se sitúa, conecta el este y el oeste, a la vez que facilita el acceso a la cordillera Cantábrica y la meseta.

La segunda cuestión resaltante es paleontológica. La Gran Dolina presenta una secuencia estratigráfica de unos dieciocho metros, con

once «paquetes», o niveles sucesivos de suelo. El superior tiene 25.000 años de antigüedad y el inferior data de hace un millón de años. En el denominado TD6 se hallaron en 1994 los restos de al menos seis homínidos. Allí estaba el *Homo antecessor*, según feliz denominación de Juan Luis Arsuaga, cuya cronología lo sitúa entre 800.000 y 1.200.000 años de antigüedad. Se trata del fósil humano más antiguo de Europa. El hallazgo en 2007, en la cercana Sima del Elefante, de fragmentos de una mandíbula asociada a útiles de sílex añadió una importante referencia. El *Homo antecessor* vendría a representar un estadio intermedio entre los géneros *Homo* procedentes de África y el *Homo heidelbergensis*. Este vivió entre 600.000 y 250.000 años a. C. y fue predecesor a su vez del hombre de Neanderthal, extinto unos 28.000 años atrás y contemporáneo en su última etapa de existencia al hombre de Cromañón, para muchos sinónimo de *Homo sapiens* en el Paleolítico.

La tercera cuestión relevante es cultural. Pues resulta asombroso que en Atapuerca hayan aparecido también las primeras evidencias de canibalismo. En el mismo nivel TD6 de la Gran Dolina se han hallado restos de fauna, caballos, rinocerontes, gamos, bisontes o jabalíes, además de vegetales y frutos. También seres humanos, que tuvieron que ser sus congéneres. A esta conclusión llegaron los investigadores por la existencia de marcas de corte o golpes no compatibles con circunstancias naturales, intencionadas y similares a las presentes en restos óseos de los animales mencionados. El hallazgo de herramientas líticas utilizadas para despedazar o descarnar argumentaría a favor del canibalismo gastronómico, que puede ser o no compatible con el cultural. En el primer caso nos encontraríamos ante una ingestión con fines exclusivamente alimentarios y de supervivencia. En el segundo, con tratamientos o disposiciones que delatarían la existencia de algún ritual, compatible o no con una ingestión posterior de otros seres humanos. Esta presunción implica la existencia de un horizonte simbólico, en la medida en que hay un manejo de los conceptos de tiempo, causa y efecto, o por lo que sabemos de lo ocurrido con posterioridad, de creencias ultraterrenas.

Sin embargo, la asociación en la Sima de los Huesos de una pieza única, esta hacha de mano bifaz hecha de cuarcita vetada de rojo y marrón y datada hace medio millón de años, denominada «Excalibur» en recuerdo de la espada mágica de las leyendas artúricas, de una calidad excepcional, sin huellas de uso, abre el camino a otras conjeturas. Este tipo de bifaces, herramientas multiuso, versátiles, que servían para cortar, tajar o raspar, denominadas por los investigadores de Atapuerca «auténticas navajas suizas de la prehistoria», implican un uso especializado. Este objeto excepcional apunta a la diferencia funcional y estética entre un hacha de corte basto y un bisturí fino y preciso. Hasta es posible que Excalibur fuera una ofrenda colocada allí de modo intencional, como parte de un ritual funerario, algo que debió ser muy frecuente, pues más del 60 por ciento de los homínidos encontrados no habían alcanzado los veinte años en el momento de su muerte.



Bisonte hembra, cuevas de Altamira, Santander, 14.500 a. C.

En 1948 el artista prusiano Mathias Goeritz, camino de su definitiva patria mexicana, recaló en la localidad cántabra de Santillana del Mar. Fue entonces cuando «descubrió» el arte rupestre de Altamira y junto a otros escritores y creadores españoles, Ricardo Gullón y Luis Felipe Vivanco entre ellos, publicó una revista de un solo número, que por supuesto se llamó *Bisonte*. «Todos los hombres, por fin hermanos, se convierten en artistas», proclamó Goeritz, superviviente de la última guerra mundial, para justificar la grandeza y el desatino de un proyecto cuyo nada modesto objetivo era la resurrección del arte de vanguardia. El grupo emergente, que sería conocido con el tiempo como «Escuela de Altamira», interpretó de manera extraordinaria el *genius loci* o espíritu del lugar. Pues todo

allí evocaba el hallazgo, décadas atrás, de la llamada «Capilla Sixtina» del arte prehistórico. La importancia de esos animales maravillosos y escrutadores pintados en piedra miles de años atrás no ofreció dudas a aquel grupo de artistas y poetas contemporáneos.

Altamira se conoció en el siglo XIX bajo el signo de polémicas estériles y mezquinas, promovidas por patriarcas académicos y mediocres varios que consideraron el sitio un montaje. A alguno la cueva no le encajó en una teoría preconcebida. No le correspondía estar allí, tan al sur de Europa. Es cierto que a finales de aquella centuria se estaba definiendo todavía el propio concepto de arte prehistórico. O que la correlación entre pinturas y restos líticos se debatía al tiempo que la identificación de los animales representados con especies extinguidas. Todo estaba por definir, pero tampoco podemos caer en anacronismos, pues se hallaba en su apogeo la llamada «polémica de la ciencia española», la discusión abierta sobre una supuesta incapacidad de los españoles para «el progreso» por una cuestión de carácter nacional equivocado, una incapacidad genética para la modernidad. Altamira no encajaba con la anomalía española y el excepcionalismo romántico, dominantes en el vasto imaginario popular y de las elites europeas. Frente al silencio espeso ante lo que podía suponer para el conocimiento del devenir humano, por sí mismo descalificador, o los planteamientos negacionistas, procedentes, en general pero no en exclusiva, de más allá de los Pirineos, el gran defensor contemporáneo de «la» tradición española, Marcelino Menéndez Pelayo, señaló con la rotunda seguridad que acostumbraba: «La verdadera revelación del arte primitivo se debe a un español modestísimo, al caballero montañés don Marcelino Sanz de Sautuola, persona muy culta y aficionada a los buenos estudios, pero que, seguramente, no pudo adivinar nunca que su nombre llegaría a hacerse inmortal en los anales de la prehistoria».

En verdad, el hallazgo de Altamira se produjo en 1868 cuando un cazador asturiano natural de Llanes, de nombre Modesto Cubiellas Pérez, vio desaparecer a su perro por una grieta de un saliente

rocoso en una colina junto a Santillana del Mar. Para liberarlo, ayudado por otros vecinos, tuvo que remover el terreno y apartar algunas piedras de la grieta, lo que le permitió vislumbrar la caverna prehistórica. El incidente fue muy comentado y llegó a oídos de un propietario de aquella comarca, Sanz de Sautuola, abogado residente en la cercana localidad de Puente de San Miguel, que además era su patrón.

Más allá de su celebrada sencillez e hidalguía de carácter, nos encontramos ante una figura sobre cuya curiosidad y preparación intelectual no caben dudas, en abierta contraposición con las versiones que sobrevaloran su aislamiento y desamparo, trasunto de la España menesterosa y decadente del siglo XIX. En la exposición de agricultura, ganadería, industria y bellas artes de Castilla la Vieja, que tuvo lugar en 1859 en Valladolid, dio a conocer productos de Santander entre los que figuraban capullos de seda y madejas, miel, cera virgen, semillas y una colección integrada por 115 moluscos. En 1863 plantó el primer ejemplar de eucalipto de la provincia, y en 1878 asistió a la Exposición Universal de París, a la que acudió con una muestra de productos del campo: judías, castañas, nueces, maíz y trigo. Además, Sanz de Sautuola, muy en el espíritu de su tiempo, mostró interés por las ciencias antropológicas, cuyo pabellón parisino le cautivó. Allí contempló numerosos fósiles y piezas de sílex.

Al regresar, ante la posibilidad de hallar vestigios similares en su provincia, inició excavaciones en las cuevas del Pendo y del Mazo en Camargo, y de Covalejos en Puente Arce. En 1879 dirigió una mayor atención a Altamira, así llamada por el nombre de un prado cercano. Gracias a la curiosidad de su hija María Justina, que tenía ocho años («¡Papá, mira, bueyes pintados...!»), encontró la sala principal con bisontes pintados en el techo. En sus propias palabras, la determinación de una posición de mirada era precondition del hallazgo: «Las de la galería primera no las descubrí hasta el año pasado, porque realmente la primera vez no examiné con tanto detenimiento su bóveda, y porque para reconocerlas hay que buscar los puntos de vista, sobre todo si hay poca luz, habiendo ocurrido

que personas que sabían que existían, no las han distinguido por colocarse a plomo de ellas».

Si Sanz de Sautuola enunció aquí con carácter pionero un elemento muy contemporáneo, la primacía necesaria del ojo del espectador, la fabricación de Altamira como lugar referencial del arte prehistórico español y mundial también se explica por la enunciación de otros dos principios. Óscar Moro y Manuel González han mencionado en su caso una «modernidad de razonamiento» que relaciona los bisontes pintados en la bóveda y los grabados realizados sobre pequeños objetos que los representaban, cuya antigüedad prehistórica había sido aceptada: «Por otra parte, si bien las condiciones no vulgares de la primera galería hacen sospechar que sean obra de época más moderna, es indudable que, por repetidos descubrimientos, que no se pueden prestar a duda, como el actual, se ha comprobado que ya el hombre, cuando no tenía más habitación que las cuevas, sabía reproducir con bastante semejanza sobre astas y colmillos de elefante, no solamente su propia figura, sino también la de los animales que veía. Además, Sanz de Sautuola aludió a los animales representados como emigrados de la región o extinguidos.

La edición en 1880 de *Breves apuntes sobre algunos objetos históricos de la provincia de Santander* supuso su aportación madura, si bien la negación o el silencio sobre Altamira prevalecieron hasta el siglo XX. Eugenio Lemus, de la Sociedad Española de Historia Natural, afirmó que «tales pinturas no tienen carácter del arte de la Edad de Piedra, ni arcaico, ni asirio, ni fenicio, y solo la expresión que daría un mediano discípulo de la escuela moderna». Además, no halla «en su dibujo ningún acento que revele el arte bárbaro». En 1881 Gabriel de Mortillet concluyó que las pinturas eran falsas y caricaturescas, y escribió a Emile Carthailac: «No te fíes, amigo, es una trampa que nos tienden los jesuitas a los prehistoriadores para reírse de nosotros». El fallecimiento de Sanz de Sautuola en 1888 como principal valedor de las pinturas, más allá de los apoyos académicos que logró, en especial el del catedrático Juan Vilanova y Piedra, dejó el asunto por resolver.

De manera paradójica, la reivindicación de la veracidad de las pinturas de Altamira tuvo mucho que ver con el arte. Desde 1880, artistas tan destacados como Gauguin, Matisse, Derain, Vlaminck o Picasso, entre otros, hicieron suyo el «arte bárbaro» y sentaron un nuevo canon estético en el que no solo hachas y herramientas, sino las propias pinturas prehistóricas, fueron incorporadas como tradición y no como farsa. Comienza con ellos el fascinante debate sobre la autoría de las pinturas —uno o varios artistas—, su espontaneidad —pintaban para ellos, para los demás, de modo programado o no— o funcionalidad.

El bisonte polícromo que nos contempla, con el carácter de un artefacto cultural total, suscita ante todo un enigma y desafía cualquier esencialismo. Podría ser que lo hubieran erigido en la cueva una o varias personas, en acciones —hoy diríamos intervenciones— espontáneas u organizadas según un plan premeditado, con pretensiones e intuiciones estéticas, pero también pragmáticas. Juan María Apellániz no duda en hablar de maestros, escuelas y estilos. Leslie G. Freeman apunta en *Antropología sin informantes* que fertilidad y estacionalidad se hallan vinculadas a las pinturas de las cuevas, ocupadas al final del verano y representativas del ciclo reproductivo completo del bisonte. La evocación del bisonte hembra constituye toda una invocación: hay animales en celo, gestación y parto. Figuras en movimiento, reposo, completas o incompletas, ¿vinculadas a algún culto totémico, en el cual los animales eran tutelares para determinados linajes o grupos de parentesco, que contarían con especialistas («artistas») en su seno?

Si bien persisten las dudas sobre los distintos niveles de pigmentación (que aumentarían el efecto tridimensional), sabemos en cambio que las pinturas fueron hechas bajo la luz artificial de lámparas que consumían grasas animales o tuétano, y los colores (negro, blanco, gris, violeta, rojo, rosa, marrón y amarillo) fueron fabricados con carbón vegetal (negro), óxido de manganeso, hierro, grafito, ámbar molido y sangre, con agua como disolvente.

Espectáculo total, como señaló Rafael Alberti: «Recostados sobre las grandes piedras del suelo, pudimos abarcar mejor, ya que es

baja la bóveda, aquel inmenso fresco de los maestros subterráneos de nuestro Cuaternario pictórico. Parecía que las rocas bramaban. Allí, en rojo y negro, amontonados, lustrosos por las filtraciones del agua, estaban los bisontes, enfurecidos o en reposo. Un temblor milenario estremecía la sala. Era como el primer chiquero español, abarrotado de reses bravas pugnantes por salir. Ni vaqueros ni mayores se veían por los muros. Mugían solos, barbudos y terribles bajo aquella oscuridad de siglos».



Imagen de mujer recogiendo miel, cuevas de la Araña, Bicorp, Valencia, hacia 10.000 a. C.

Una de las muchas frases atribuidas a Albert Einstein señala que «si las abejas desaparecieran del globo, al hombre solo le quedarían cuatro años de vida. Sin abejas no habría polinización, ni plantas, ni animales, ni seres humanos». Según parece, a finales de los años ochenta del siglo XX un ecologista preocupado por su desaparición a escala global «hizo» decir al premio Nobel lo que él pensaba. La supuesta afirmación del sabio pudo haber ponderado con énfasis conservacionista la milenaria convivencia entre abejas y humanos, así como la temprana domesticación del insecto, para reforzar el argumento. Precisamente una imagen icónica del arte rupestre español se vincula a esta larga convivencia amistosa. Una mujer que recoge miel, hallada en las cuevas de la Araña, a unos ocho kilómetros de Bicorp, en el interior de Valencia, datada unos diez mil años antes de Cristo.

Si la historia de la imagen, cuya potencia visual es innegable, resulta fascinante, la de su interpretación devela claves fundamentales. Como ha referido Margarita Díaz Andreu, a partir de 1900 existe en los estudios prehistóricos un «efecto Altamira», en la medida en que investigadores y estudiosos menos prejuiciados asumieron que el arte rupestre del Cantábrico español no pudo surgir de modo aislado. Había otros yacimientos por descubrir. Por otra parte, la Junta para la Ampliación de Estudios y diversas universidades españolas pusieron en marcha con pocos medios y mucho entusiasmo un proceso de institucionalización de la ciencia y una reorganización de metodologías y procedimientos que contribuyó a la llamada «edad de plata» de la cultura española vigente desde los años veinte. En ese contexto, la definición del arte rupestre levantino representó tanto un reto como una oportunidad. El turolense Juan Cabré, nacido en 1882, desempeñó un papel crucial.

Pensionado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y desde 1908 redactor para Teruel del magno catálogo monumental y artístico de España, elaborado entre 1900 y 1961, aparece como

un nuevo especialista. Un profesional alejado tanto del polígrafo decimonónico como del estudioso foráneo, este último entre paternalista y aventurero, que veía a España como una «tierra de promisión» en la que estaba todo por descubrir. Una frontera meridional, más o menos bárbara, en la cual una supuesta inexistencia de investigadores locales de valía justificaba su presencia pionera, al tiempo que facilitaba en origen la validación de su trayectoria. Mientras estos primeros «hispanistas» se conformaban como grupo, secta y —diríamos hoy— red social, el arqueólogo Cabré realizaba por su lado, en 1903, el primer descubrimiento de arte levantino reconocido como tal, en el barranco aragonés de Calapatá. Conocedor de los hallazgos que se hacían en Cataluña, a cargo entre otros del cura párroco de El Cogull Ramón Huguet y de Ceferí Rocafort, comienza una breve etapa de colaboración con Henri Breuil, terminada en 1913. Este ocupaba la cátedra de Etnografía prehistórica en el Institut de Paléontologie Humaine de París, se dedicaba como especialista al arte prehistórico y contaba con la prestigiosa revista *L'Anthropologie* para dar a conocer estudios y descubrimientos.

En 1908, Breuil y Cabré visitaron Calapatá y durante los años siguientes dedicaron su atención a las pinturas rupestres de Albarracín, antes de enemistarse por motivos personales y profesionales. Otros yacimientos fueron hallados (o redescubiertos) en Las Batuecas, Albacete, Valencia, Murcia y Andalucía, lo que acabó por definir una nueva geografía prehistórica de la Península. Como muestra de la creciente capacidad de los científicos españoles no solo para inventariar, copiar y describir, sino para configurar categorías y hacer análisis, aquel mismo año el lingüista y arqueólogo granadino Manuel Gómez Moreno, vinculado también al catálogo monumental de España, publicó un artículo sobre «Pictografías andaluzas». En él dio a conocer lo que llamó «pinturas esquemáticas» y propuso para ellas una cronología posterior a la paleolítica. En verdad, en aquella coyuntura se produjo una doble conflictividad, que podríamos denominar estilística e institucional. Las figuras humanas halladas en cuevas y abrigos mediterráneos, condensadas en lineamientos contundentes y con volúmenes

fuertes, como los de esta mujer recogiendo miel, obligaban a una correlación con Altamira y el Paleolítico que podía ser difusionista —había que ver si acaso tenían algo que ver con el resto de pinturas cantábricas—, o podían proceder de un desarrollo cultural diferenciado. En segundo término, ya no había un conjunto de supuestas casualidades heroicas en el centro de la explicación, una España sin ciencia, en el sentido decimonónico y retórico, con independencia de que nunca hubiera existido. El Institut de Paléontologie Humaine de París, principal órgano institucional francés desde el que se organizaban las expediciones para el estudio del arte prehistórico ibérico, empezó a ser visto con recelo. Con una franqueza característica, el geólogo y paleontólogo Eduardo Hernández Pacheco señaló en 1915: «De ese modo la Península quedó convertida en campo de operaciones del Instituto de París, realizándose por penetración pacífica la conquista de la España prehistórica para la ciencia francesa».

Habría que decir, en todo caso, que la presencia del Institut francés y sus miembros fue un estímulo. El acercamiento entre el brillante Hernández Pacheco y el influyente Enrique de Aguilera y Gamboa, marqués de Cerralbo, daría lugar a la Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas, encargada en adelante de las «exploraciones espeleológicas». Tras la muerte de Cerralbo en 1924, Hernández Pacheco publicó *Las pinturas prehistóricas de las cuevas de la Araña (Valencia)*. En esta obra propuso una cronología mesolítica (de transición entre el Paleolítico y el Neolítico) para el arte levantino, diferente a la aceptada hasta aquel momento. La cueva de la Araña fue lugar de definición de categorías científicas.

Según refiere al comienzo de la obra, el profesor de la escuela normal de maestros de Barcelona Jaime Poch y Garí había tenido noticia en una excursión a la montaña de Valencia de la existencia de un barranco, en el cual había «ciervos, cabras y hombres pintados en las paredes». El verano de 1920, el grupo formado por Hernández Pacheco, un dibujante, un fotógrafo (su hijo Francisco) y el propio Poch, tras tomar el tren, la diligencia, el «automóvil de línea» y cabalgaduras, llegó al emplazamiento y se dispuso a estudiarlo como merecía: «Se desembaló el material necesario para

pasar la noche; llegó esta, cenamos a la luz de las lámparas y acomodándonos los expedicionarios en las camas de campaña dormimos hasta que al amanecer del día siguiente el trueno retumbó en las alturas. La tempestad durante las primeras horas de la mañana se desarrolló con imponente aparato de violencia tronada, intensos relámpagos e impetuoso vendaval. Nos dimos cuenta de cómo vivirían allí nuestros antecesores prehistóricos, cuya morada ocupábamos al cabo de los milenios».

La observación de la vida de los campesinos contemporáneos le permitió recopilar una etnografía con elementos útiles para la interpretación de las escenas representadas: «En los días de invierno, cuando las abejas están adormecidas con el frío y no pican, acostumbran a coger los panales valiéndose de escalas y cuerdas. Esta operación, que realizarían también los hombres de las épocas prehistóricas, es la que está representada en las cuevas de la Araña». Junto a una escena de cacería de cabras montesas, la de recogida de miel es la más significativa. En la primera cueva aparecen pinturas de ciervos, un arquero con seis flechas, «hombres mosquito» y un corzo. En la segunda, arqueros en reposo, ciervos, caballos y la recogida de miel. Arriba, dos trazos transversales cruzados, que imaginamos aluden a palos unidos por el centro, sostienen una escala de cuerda con travesaños. La figura humana central recoge la rica miel del panal y la introduce en un recipiente o vasija. Abajo, otro operario sube por la escala, y alrededor unas abejas desproporcionadamente grandes refuerzan el sentido del mérito y el riesgo de la tarea a ojos de los espectadores. Si bien Hernández Pacheco no pensó que pudiera tratarse de mujeres y en cambio estuvo seguro de que iban desnudos, hoy existe un consenso suficiente sobre su abundante representación en pinturas del arte levantino del periodo. Mientras las figuras masculinas intervienen en escenas de caza o lucha, las femeninas se asocian, como en este caso, a actividades de recolección; lúdicas, con danzantes cogidas de la mano (Roca dels Moros, El Cogull), o aparecen junto a sus hijos. Senos y caderas son elementos de diferenciación sexual. También existe al menos una

representación de mujer embarazada (Abrigo de Los Chaparros, Teruel).

Para mejor comprensión del naturalismo del Paleolítico y el esquematismo de imágenes como esta, se ha argumentado que el arte levantino resulta del proceso de neolitización del oriente de la península Ibérica. Un tiempo de cazadores-recolectores que gestionaban recursos obtenidos de animales silvestres, vivían en tribus o grupos de parentesco con división del trabajo en función del sexo y desarrollaban un sentido progresivo de territorialidad. Visible en señales como las pinturas de estas cuevas, símbolo de orgullo, actividad y pertenencia.



Vaso oculado, necrópolis de Los Millares, Museo Arqueológico Nacional, 2700-1800 a. C.

No sabemos cuándo se originaron en la especie humana las ideas de trascendencia más allá de la muerte, pero la existencia de los llamados «ajuares de difuntos» manifiesta la creencia en un tránsito al que es necesario presentarse con determinados atributos y regalos. Este vaso hallado en la necrópolis (de manera literal, «ciudad de los muertos») de Los Millares, junto a la localidad almeriense de Santa Fe de Mondújar, prueba que la negociación con dioses, antepasados y seres de ultratumba viene de antiguo.

Como objeto representativo de la sofisticada cultura material de quienes habitaron hace unos cinco mil años aquella región del oriente mediterráneo español, resulta de una belleza conmovedora. La pasta cocida de la que está fabricado es de color marrón y ha sido pulimentado, lo que le otorga una apariencia semibrillante. Tantos cuidados se explican por la relevancia de los muertos a los que acompañó, el uso funerario y los signos premonitorios que lleva inscritos. En el exterior, tiene una decoración incisa de carácter simbólico, formada por soles rodeados por círculos irregulares, con una banda exterior en trazos perpendiculares, a modo de rayos. En los espacios intermedios hay incisiones, que son como puntos en el horizonte. El carácter cósmico mostraría que fue tanto una ofrenda ultraterrenal como una guía de viaje. También una invocación para la protección de los vivos.

La cultura de Los Millares representó el apogeo de la Edad del Cobre en la península Ibérica, entre 2700 y 1800 a. C. Para entonces, la domesticación de plantas y animales había culminado y, como señala Pedro Díaz del Río, su incorporación progresiva al sistema global mediterráneo determinó una evolución basada en la interacción con influencias foráneas. Aunque la dinámica marcada por el aislamiento quedó atrás, los contextos regionales y locales tuvieron periodos de expansión y crisis. Factores como el crecimiento demográfico, la asimilación de recién llegados, el comercio a larga distancia, las obras públicas, la existencia de jerarquías y la proliferación de herramientas y artefactos suntuarios (vasos, peines, ídolos, puntas, puñales) muestran que el sureste español tuvo un desarrollo notable y conectado. En esta etapa posneolítica se dio un contexto global de civilizaciones hidráulicas, presentes en Egipto, Mesopotamia, India, China y Mesoamérica. Podríamos considerar que los habitantes de Los Millares, fabricantes de este vaso, representaron en su escala espacial una de ellas. La construcción de fortificaciones, enterramientos, canalizaciones y aldeas, de los cuales existen evidencias arqueológicas, requirieron un gobierno social y técnico eficiente. En un medio ambiente difícil, por lo abrupto del terreno y la escasez e irregularidad de las precipitaciones, el emplazamiento pudo alcanzar

unos 1.500 habitantes, cifra que no superó hasta el siglo XIX. Sin duda, la cohesión social estuvo definida más por rituales y estrategias colectivas que por imposición violenta. Pero como ocurrió en otras latitudes del continente euroasiático, hacia el final del tercer milenio, los fortines de Los Millares fueron incendiados y el poblado abandonado. Durante la posterior Edad del Bronce, el sistema de organización del territorio reprodujo el modelo de la cercana cultura de El Argar, con asentamientos más homogéneos y defensivos, o enterramientos bajo las viviendas. Este paso de una fase teocrática a otra militarista no tiene nada de extraordinario, pero el excepcionalismo historiográfico español comienza con los estudios sobre prehistoria.

Así, el debate sobre la autonomía del desarrollo peninsular, o su dependencia de regiones del Oriente Próximo, que habrían aportado elementos sustanciales, dista de haber concluido. Por decirlo de otro modo, si las pinturas de Altamira resultaban demasiado bellas para ser la obra de un antepasado «primitivo», que para colmo había vivido en España, en Los Millares el nivel de complejidad social y material serían resultado del difusionismo. Esto es, se vincularía en relación de causa y efecto con otro lugar o región. El modo en que se conoció el yacimiento arqueológico explica en parte esta interpretación.

En 1887 el ingeniero de minas belga Luis Siret publicó, junto con su hermano Enrique, *Las primeras edades del metal en el sureste de España*, obra dedicada a los importantes trabajos de excavación realizados en el área ocupada por El Argar. Es posible que durante las obras de construcción de la línea de ferrocarril Almería-Linares supiera de la existencia de Los Millares, que visitó en 1891 y empezó a excavar con la ayuda de su eficiente capataz Pedro Flores. Levantamientos topográficos y croquis permitieron un riguroso análisis que mostró unos setenta túmulos funerarios. Hubo que esperar a mediados del siglo XX para que se investigaran la necrópolis y la fortificación exterior. Quedó al descubierto un tramo de muralla defendido con bastiones, junto a la puerta principal del recinto.

Hoy sabemos que el poblado tuvo tres líneas de muralla concéntricas y una cuarta, interior, configuró una ciudadela. El perímetro es de unas cinco hectáreas, cuatrocientos metros de norte a sur, del cortado del río Andarax al barranco de la rambla de Huéchar. La muralla tuvo un foso poco profundo y, a intervalos regulares, bastiones y torres huecas, de las que se conocen 17. Debió de alcanzar más de cuatro metros de altura, sumadas capas de mampostería, losas, guijarros o cascajo y barro. Dos puertas sirvieron para el acceso al exterior, donde se construyeron cabañas circulares, de 2,50 metros las pequeñas y 6,50 las grandes, dotadas de techo cónico de paja y un hueco central para la salida de humo. A menudo las viviendas estuvieron adosadas a la muralla e incluyeron pequeños recintos, almacenes o establos, definidos por muros rectos. Hacia el norte, los arqueólogos han encontrado torres que se abrían al recinto interior por una antecámara empotrada en la muralla y bastiones que, en cambio, estaban cerrados. Intramuros han aparecido cabañas de planta circular y espacios cuadrangulares y circulares utilizados para actividades metalúrgicas, con abundantes desechos de cobre. Al sur, junto a varios bastiones, una fosa debió utilizarse como cisterna para el almacenamiento de agua. En el área central de la muralla se halló la puerta principal de acceso al poblado, con una gran torre que tuvo, a intervalos regulares, aspilleras para disparar flechas con arco corto y en posición de rodillas. Al sur hubo otra entrada, también con aparato defensivo, además de cabañas circulares y pequeñas terrazas alrededor. La segunda línea de fortificación, que alcanzó diez metros de espesor, se alzó sobre una vaguada y tuvo una puerta estrecha y un pasillo flanqueado por torres huecas y un profundo foso, además de cabañas grandes. La tercera muralla cerró el área central y la ciudadela. Se caracterizó por la existencia de viviendas circulares, un silo o cisterna en forma de campana y edificios que debieron de servir para trabajar con metales. Entre ellos, hornos y talleres para la fundición de cobre, almacenes y alojamientos.

La experiencia cotidiana del sedentarismo en la cultura de Los Millares no admite dudas. Las viviendas tuvieron empedrados, bancos adosados a las paredes y lajas clavadas para colocar

vasijas junto al hogar, utilizado para calentar líquidos o cocinar. Cerdos, vacas y bueyes, ciervos, ovejas, jabalíes y cabras formaron parte de la dieta animal; trigo y cebada de la vegetal. Recientes trabajos muestran la abundancia de restos de huesos hacia el centro del poblado, lo que se explicaría por la ingestión preferencial de proteína animal por parte de las elites.

Pero no hay mejor prueba de la continuidad de la vida allí que la necrópolis, compuesta por unas ochenta sepulturas colectivas de grandes dimensiones (hasta 114 individuos inhumados en la tumba 40), dispersas en un área de trece hectáreas. La distribución espacial en pequeños grupos funerarios debió reflejar relaciones familiares, sociales y simbólicas. Frente a lo que se pensó durante buena parte del siglo XX, cuando se mantuvo que podía tratarse de sociedades igualitarias, aparecieron muchos tolos (sepulcros tubulares con corredor de acceso y falsa cúpula de piedra); cámaras circulares (entre tres y seis metros), de cubierta plana; tumbas excavadas total o parcialmente en la roca; e incluso megalitos clásicos, con arquitectura adintelada y cámaras rectangulares o trapezoidales. Estos últimos, similares en su sistema constructivo y ajuares funerarios a dólmenes cercanos, se supone que fueron destinados a gente del común o tributarios. En los ajuares de los poderosos han aparecido objetos fabricados con materias primas exóticas, como marfil o cáscara de huevo de avestruz, útiles de cobre y hueso, vasijas de cerámica con decoración simbólica o campaniforme, hachas de metal, puntas de flecha y puñales de sílex. En las tumbas de las inmediaciones, recipientes de cerámica como fuentes y cazuelas, que podrían haber servido para banquetes rituales con ofrendas de comida a los difuntos, rotos luego de manera intencionada. El estudio de estos «ajuares de prestigio» ha permitido determinar la existencia de cuatro niveles de jerarquía y riqueza, correspondientes con una tumba central de primer nivel, dos niveles de sepulturas con elementos relevantes y un cuarto grupo con escaso acompañamiento. Separados en la vida y también en la muerte, los habitantes de aquella cultura milenaria de adoradores del sol no olvidaron que este sale igual para todos. Con

alguna excepción inexplicable, todas las tumbas están orientadas al este y el sureste. Precisamente la dirección en que el astro rey aparece cada mañana.



«Candelabros» de Lebrija, cultura Tartessos, Museo Arqueológico Nacional, siglo VII a. C.

Unos novecientos años antes de Cristo la península Ibérica habría entrado en la Historia, en un sentido literal, pues de entonces datarían sus primeras fuentes escritas. En el Libro de los Reyes (I, 10-22) del Antiguo Testamento, fechado entre 961 y 922 a. C., se habla de Tarsis, que hasta los años sesenta del siglo XX se identificó frecuentemente con Tartessos, mítica ciudad-estado ubicada en el bajo Guadalquivir, Guadiana y sur de Portugal. Señala el texto bíblico: «En efecto, el rey tenía en el mar una flota de Tarsis, junto con la flota de Irma; y una vez cada tres años, llegaba la flota de Tarsis, trayendo oro, plata, marfil, monos y pavos reales». La referencia ha sido objeto de discusión porque podría tratarse de una alusión a un lugar de la India o África. En Ezequiel (27, 12), una cita datada hacia el 586 a. C., por tanto en pleno apogeo del Tartessos «orientalizante», conocido en todo el Mediterráneo, refiere que «Tarsis comerciaba contigo (la ciudad fenicia de Tiro) por tus riquezas de todo género, con plata, hierro, estaño y plomo, pagaba tus mercancías». Un salmo al menos tres siglos anterior atribuido a Salomón (72, 10) señaló: «Los monarcas de Tarsis y las islas ofrecerán regalos; los reyes de Arbai y Saba traerán presentes». Todavía no había comenzado la fase más expansiva de la colonización fenicia de la península Ibérica, iniciada unos 1.100 años antes de Cristo con la fundación de Cádiz por navegantes procedentes precisamente de Tiro. Siglos después, los griegos tuvieron conciencia de la importancia geoestratégica de Tartessos en el Occidente conocido, pues practicaron viajes «de tanteo», a fin de encontrar metales y librarse de la onerosa intermediación de los fenicios. En el libro III de su *Geografía*, el gran Estrabón, muerto en el 19 de nuestra era, conocedor de los escritos de Anacreonte (hacia 530 a. C.) y Estesícoro de Himera (600 a. C.), describió la Turdetania («fértiles sus tierras, rica en minerales») y nombró el monte Argüiros, del que manaba el Baitis (Guadalquivir): «Parece

ser que los antiguos llamaron Baitis a Tartessos. Dícese también que la ciudad estuvo edificada antiguamente en la tierra sita entre ambas, siendo llamada región Tartessis, la que ahora habitan los tourdouloi».

Las referencias a la longevidad de sus monarcas y a la riqueza mineral se convirtieron en clásicos, extrapolados a la imagen hispana en la Antigüedad. Prefiguraron una visión de la Península, frontera del mundo conocido, como lugar de abundancia y eterna juventud: «Hallaron que en la Turdetania se usaban pesebres y grandes cántaros hechos con plata; por ello podría preguntarse si no sería por su gran felicidad por lo que estos hombres tuvieron reputación de longevos, sobre todo sus reyes». Herodoto, primer historiador de Occidente, aludió a un monarca tartésico, el feliz Argantonio, «que gobernó Tartessos durante ochenta años y vivió en total ciento veinte». Según refiere en sus *Historias*, los samios, que habían partido para Egipto, «navegaron fuera de su ruta, arrastrados por el viento del este; y, sin dejar de soplar el viento, alcanzaron las columnas de Hércules y, conducidos por un dios, llegaron a Tartessos. Este lugar de comercio estaba sin explotar en esta época, de forma que, a su vuelta, estos samios realizaron con su cargamento el mayor beneficio que haya conseguido hasta ahora ningún griego». En Samos se han hallado peines de marfil con figuras grabadas que parecen ser hechas por el mismo taller y técnica que los hallados en Carmona y Osuna, provincia de Sevilla. Semejante conjunto de evidencias, históricas y arqueológicas, lejos de facilitar el encaje de Tartessos en el devenir cultural peninsular y mediterráneo, parece haberlo dificultado. Hasta 1960, la famosa ciudad-estado fue considerada un reino autóctono, proveedor de metales (oro, plata y estaño) al extremo oriente mediterráneo, a través de mercaderes fenicios y más tarde griegos. En aquel entorno no existía el aislamiento. Por eso, habría sido víctima del ascenso de Cartago y las ciudades-estado etruscas, enemigas de los griegos de Focea, sus clientes y aliados. Sin embargo, con posterioridad, Tartessos fue considerada una emanación de las formas y estilos orientalizantes y célticos en cerámica, armas, construcciones, objetos de bronce y otros metales. Como ha

señalado Juan José Villarías, el hallazgo en 1958 del tesoro de El Carambolo junto a Sevilla marcó ese cambio interpretativo, que habría sobrevalorado el componente foráneo de aculturación, comercio y colonización. Según los nuevos planteamientos, se trataba de un reino mediterráneo y luego peninsular, en lugar de lo contrario, como había sido tradicional. Frente a quienes han llegado a afirmar que «Tartesos no existe», pues carecería de «un desarrollo evolutivo independiente y autónomo», la historia de estos llamados «candelabros de Lebrija» manifiesta por el contrario la integración mediterránea y normalizadora de las culturas protohistóricas españolas, ajenas a excepcionalismos y «originalidades» obligatorias, inventadas por el Romanticismo más de dos milenios después.

En abril de 1923, unos jornaleros hallaron en una finca llamada Higueras del Pintado, en la campiña sevillana, donde era costumbre inmemorial extraer greda para fabricar vasijas, «seis objetos de oro, metidos en un nicho a modo de sepulcro». La cavidad «estaba cubierta por ladrillos grandes», según manifestaron al secretario del ayuntamiento. El que sería conocido de inmediato como «tesoro de Lebrija» dio lugar a una polémica funcional, pues empezó a debatirse la naturaleza de los objetos hallados. ¿Eran soportes, candeleros, tubos, amuletos, copas o lampadarios? Si la cazoleta superior sirvió para quemar sustancias aromáticas, podía tratarse de timiaterios, incensarios o «quemaperfumes».

En 2003, los investigadores Alicia Perea, Ignacio Montero, Barbara Ambruster y Guy Demortier titularon un estudio exhaustivo «Tecnología atlántica para dioses mediterráneos». Bajo su punto de vista, se trataría de representaciones de la divinidad según la mitología fenicia. Esquematisaciones de un elemento vegetal, un tronco representado por la sucesión de discos paralelos que se repiten como el ciclo de la vida, fabricados en oro precisamente por pertenecer a un culto solar. El conjunto de seis objetos de oro como betilos (recuerdos de dioses) contendría una doble tríada divina. Esta interpretación se reforzaría por haber sido encontrados en un área de santuarios tartésicos, la antigua Nabrissa, un promontorio sobre la marisma en el cual los navegantes «buscaban protección o

pagaban sus tributos a la buena estrella», mientras afrontaban la desembocadura del Guadalquivir.

Se trata de objetos muy voluminosos, fabricados con la técnica de la cera perdida y uso de torno. Cada uno está constituido por un largo y estrecho vástago, al que se ha dotado de un apoyo de sustentación. El fuste es un cilindro recorrido por un número variable de discos paralelos, que presentan aristas y entrantes pronunciados. La parte superior se cierra con una plataforma plana en forma de disco que sobresale ampliamente, lo que dio lugar a pensar que sirvió para quemar sustancias de olor. La inferior se remata con otro disco de mayor amplitud, que da paso a la base. Por debajo del disco intermedio aparecen otros del mismo diámetro que los del fuste y señalan el inicio de la base.

La homogeneidad morfológica y fabricación seriada quedan evidenciadas en el estudio de pesos y medidas. Las seis piezas tienen entre 70,5 y 65 centímetros de altura, de 40 a 51 discos en el fuste, un peso de alrededor de 1.300 gramos. Están completas, aunque afectadas por roturas de lámina en las bases. Ello pudo deberse a un uso muy prolongado, o a fallos de fabricación a la hora de lograr una perfecta unión en los bordes de la placa de cera, cerrada en torno al núcleo de arcilla. El oro utilizado para rellenarla presenta una pureza de entre el 82 y el 87 por ciento, con una aleación de plata de poco más del 10 por ciento y un 0,3 por ciento de pequeñas impurezas de cobre.

El taller de fabricación fue el mismo para todas las piezas, intervinieron al menos dos artesanos indígenas, y la tecnología refleja la colaboración con orfebres fenicios, habitual en el bajo Guadalquivir hacia la primera mitad del siglo VII a. C. Al fin, si se trata de representaciones de deidades adoradas en santuarios costeros, vendría a reforzarse la imagen cosmopolita y mercantil de Tartessos. El final del periodo de utilización de los «candelabros de Lebrija» fue violento. Tanto que los ocultaron de modo que no se estropearan y permanecieran en secreto. Hacia el año 500 a. C., excavaciones cercanas muestran restos de destrucción e incendio, vinculados al final de Tartessos a manos de cartagineses, fenicios

de Cádiz o incluso de sus propios pobladores, sublevados por el empeoramiento de las condiciones de vida debido al agotamiento de las vetas de mineral y las acciones de sus poderosos enemigos.

6



Dama de Elche, Museo Arqueológico Nacional, siglos V-IV a. C.

El 4 de agosto de 1897 un muchacho de catorce años que acompañaba como aguador a los jornaleros que realizaban trabajos agrícolas en la finca que poseía el médico Manuel Campello Antón en la loma de La Alcudia, junto a Elche, hizo un extraordinario descubrimiento. Según refirió más tarde, «yo no tenía edad para ir a jornal, pero ayudaba a mi padre y hermanos en las labores agrícolas. Se estaba nivelando la ladera de levante de La Alcudia para hacer bancales, y en ellos plantar granados y alfalfa. En la fecha de referencia fui por la mañana adonde estaban los hombres trabajando, y serían las 10 cuando los hombres, para descansar y fumar un cigarro, se fueron a la sombra de una higuera allí próxima; yo, mozalbete, mientras fumaban, cogí un pico y me puse a derribar el ribazo [talud], y calcule usted mi asombro cuando tropecé con una piedra que, al apartar la tierra para sacarla, mostró el rostro de una figura». Junto a la muralla que limitaba la ciudad por el este, bajo seis losas y en el espacio justo para albergar la pieza, Manuel Campello (se llamaba igual que el dueño de la finca) encontró sepultado en arena un busto con restos de pintura roja, azul y blanca en labios, túnica, mantilla y manto. Presentaba en su espalda una cavidad casi esférica de 18 centímetros de diámetro y 16 de profundidad, lo que produjo de inmediato un debate sobre su función. Numerosos estudios han considerado que pudo tratarse de una urna funeraria, un depósito de ofrenda, un contenedor de talismán, un exvoto o una representación de diosa, sacerdotisa, noble o incluso novia que exhibió su dote en un momento trascendental: boda, ritual de paso o iniciación. En lo que no hubo duda alguna fue en la belleza que representaba y el ideal estético sublime de quienes la habían esculpido.

La noticia del hallazgo se difundió con rapidez. La expectación local fue tanta que el doctor Campello tuvo que colocar la escultura en el balcón de la fachada principal de su casa sobre un taburete, para que todos la contemplaran: «Durante siete días, hubo una larga fila de curiosos; los casinos, las tertulias de la tarde, ensalzaban la gloria del busto; en la casa, en la farmacia, en el taller, todos los

trabajadores de alpargatas, es decir, todos los ilicitanos, se ocupaban del hallazgo». Cuatro días más tarde, el archivero local Pedro Ibarra Ruiz publicó un artículo en *La Correspondencia de Alicante*. En su opinión, no se trataba de ella sino de él, pues el busto encontrado era un Apolo, temible dios de la belleza y el oráculo, olímpico y purificador.

En aquel momento se encontraba en Elche el hispanista y arqueólogo francés Pierre Paris, maestro del oportunismo y la adulación en este episodio, invitado precisamente por Ibarra para asistir a las representaciones religiosas y teatrales del misterio de Elche. Paris no dudó ni por un segundo ante lo que tenía ante sí y envió una fotografía al Museo del Louvre, con recomendación de compra inmediata de la que fue bautizada inicialmente como «reina mora». Gracias a la rápida intervención de un mecenas, el banquero Noël Bardac, se firmó el contrato de compraventa con Campello el 18 de agosto, por 4.000 pesetas. Ibarra, con un disgusto enorme, escribió: «¡Adiós al busto! Hoy se ha llevado el busto Mr. Paris. ¿Y esto no tiene remedio? ¿Y no hay una ley en España que impida esto? Campello parece que tiene prisa en aprovechar la ocasión que tan sin esperar se ha presentado para vender. ¡Pero qué lástima!». Doce días después, la escultura partió para Marsella, vía Barcelona. Identificada como la parte superior de una estatua ibérica femenina por el formidable arqueólogo madrileño José Ramón Mélida, que le dedicó aquel mismo año varios estudios a partir de fotografías, la *Dama de Elche*, como fue rebautizada en París con enorme acierto, se convirtió en materia de debate periodístico y científico. En *La Revista Moderna* y *El Liberal* Francisco Navarro Ledesma y Pedro Gascón manifestaron su indignación, pero ya era tarde. Bardac entregó la *Dama de Elche* al Louvre y quedó instalada en la sala de Palmira hasta 1904. Luego presidió la sala de cultura ibérica.

En la medida en que la escultura representaba una personificación de los orígenes de España y también reflejaba un canon femenino inmortal de belleza mediterránea, los intelectuales de las generaciones del 98 y del 14 consideraron un despojo reflejo de la decadencia nacional su «exportación» a Francia. Sin duda, el recuerdo de los saqueos napoleónicos no tanto tiempo atrás

acentuó ese sentimiento. En 1928, cuando se abrió la Casa de Velázquez como institución cultural y educativa francesa de referencia en España, se propuso que fuera depositada allí como símbolo de entendimiento mutuo, pero el Gobierno galo no lo consideró. Fue la Francia de Vichy la que devolvió la *Dama de Elche* a España, dentro de un «intercambio de obras de arte» dirigido por el marqués de Lozoya, según un convenio entre los regímenes de Franco y Pétain firmado a finales de 1940. El 8 de febrero del año siguiente llegó a Irún trasladada desde el castillo de Montauban, donde fue depositada al inicio de la guerra. Quedó ingresada en el Museo del Prado, donde una exposición de obras recuperadas incluyó también la *Inmaculada* de Murillo llamada «de Soult» por haber «pertenecido» a este mariscal de Napoleón, conocido por su rapacidad, junto a coronas del tesoro visigodo de Guarrazar, esculturas de El Salobral y del cerro de los Santos y otros objetos celtas e ibéricos, además de «legajos de Simancas». Allí permaneció hasta 1971, cuando a instancias de Martín Almagro Bosch quedó depositada en el Museo Arqueológico Nacional, del cual era director.

Resulta fácil imaginar que el carácter icónico de la *Dama de Elche*, datada entre el 450 y el 300 a. C., periodo en el que se extendió por el Mediterráneo la estética helenística, facilitó tanto su estudio científico como la inserción en tradiciones artísticas españolas contemporáneas: Dalí, Picasso o el escultor Manolo Valdés le dedicaron su atención. Como objeto de la cultura material ibérica, no existe duda sobre su originalidad y veracidad, algo no desdeñable si pensamos en los intentos de descalificarla como falsificación procedente del siglo XIX.

Con medidas naturalistas (altura de 56 centímetros, anchura de 45 y grosor de 37) y fabricada en caliza, contiene residuos de policromía. Ocre en la parte baja e interna del ánfora que pende del collar central; pigmentos rojos de cinabrio en el labio inferior; rojo translúcido de naturaleza orgánica en el borde de la vuelta del manto plegado; pigmentos de azul egipcio hechos con un componente de potasio bajo el collar superior. No hay anacronismos en la

coloración, que es consistente con la datación. En cuanto al rostro, con ligera asimetría, sobresalen la nariz delgada y recta, la boca de labios finos y los ojos rasgados que debieron tener la pupila y el iris sobrepuestos con incrustaciones de pasta de vidrio o marfil. Todo ello obedecería al gesto antiguo femenino de pudor y contención.

Si este código de actitud con «mirada baja» ha sido materia de debate, otros elementos de su aspecto ofrecen interpretaciones múltiples, por sus significados mágicos, propiciatorios y preventivos. En el tocado, artefacto de protección y advocación solar, destacan a ambos lados del rostro dos grandes rodetes, estuches que recogerían el cabello en espiral, decorados con series de cuentas y motivos florales, pero ante todo símbolos solares de fertilidad masculina, complementarios con otros femeninos. En los lados exteriores se observan varillas dispuestas en forma radial. Para sujetar el tocado, los rodetes se unen por encima de la cabeza a través de un tirante. En la cara interior de los rodetes, y junto al rostro, cuelgan adornos consistentes en dos roleos o volutas superpuestas, de los que penden varios cordones largos, rematados en sus extremos por colgantes con forma de pequeñas ánforas. La cabeza se cubre con una tiara puntiaguda, quizá montada sobre una especie de peineta, gorro rígido o mitra. En la parte superior, lleva una mantilla sobre la que se ciñe una amplia diadema o cofia, adornada con tres filas de cuentas. El vestido está compuesto por tres prendas. Una túnica fina va cerrada al cuello con una pequeña fíbula o broche en forma de anillo, de estilo ibérico. Sobre ella lleva una toga que cruza el pecho desde el hombro izquierdo y, por encima de ambas, un manto abierto en pliegues rígidos y triangulares. Así se pueden contemplar los tres collares que luce, cuya función pudo relacionarse con la producción de sonidos favorables y de buen agüero, ahuyentadores de malos espíritus y demonios, así como con la incitación sexual. Uno de ellos, de doble vuelta, tiene cuentas y colgantes en forma de ánforas, que pudieron contener perfume o incienso. Del segundo de los collares penden al menos tres medallones de tipo lengüeta, considerados tradicionalmente como portadores de amuletos. Sin duda piezas de metales ricos, como el oro, llevadas por mujeres de la aristocracia

tartésica e ibérica. La presencia de coral en ellos, según se creía, evitaba a la portadora picaduras de serpiente, ataques de fieras y menstruaciones o partos difíciles. Las joyas y el tocado constituyen elementos indicadores de posición social superior, propia de sacerdotisa u oferente. En el caso de la *Dama de Elche*, resulta fundamental la relación del atuendo con el portado por mujeres etruscas, con complejos tocados y grandes joyas, o de la periferia griega. Quizás su estilismo fue adoptado en la Península por quienes «prestaban» sus rasgos para reproducir en ritos y ceremonias imágenes de diosas relacionadas con la maternidad y la fertilidad, como la egipcia Isis, la púnica Tanit o las griegas Deméter y Artemisa. Esta cualidad explicaría que después de su uso como estatua de culto de cuerpo entero, quizá ubicada en un templo de la ciudad, pudiera ser reutilizada, una vez convertida en busto, como urna funeraria, capaz de desafiar el paso del tiempo.



Toros de Guisando, Ávila, hacia el siglo II a. C.

En el capítulo XIV de la segunda parte del *Quijote*, el caballero de la selva refiere al de la triste figura los trabajos que la bella doncella Casildea de Vandalia le exige para lograr su amor. Tras vencer a una gigante de Sevilla llamada Giralda, «que es tan valiente y fuerte como hecha de bronce», le ordena «tomar en peso las antiguas piedras de los valientes Toros de Guisando, empresa más para encomendarse a ganapanes que a caballeros». Aunque lo logra, la malvada Casildea lo mantendrá ocupado en labores aún más peligrosas e inútiles, con sus esperanzas «muertas que muertas, y sus mandamientos y desdenes, vivos que vivos». Esta referencia muestra el conocimiento popular que existía de ellos en la España

de comienzos del siglo XVII, tanta que permitió a Cervantes evocarlos ante sus lectores, así como la conciencia de conexión con una remota Antigüedad que facilitaban. Como ha señalado Jesús Álvarez-Sanchís, los Toros de Guisando fueron obra de los vetones, un grupo celtibérico de «señores del ganado y constructores de verracos».

Aunque este término designa según el *Diccionario* de la Real Academia un «cerdo padre», un semental, existe una geografía protohistórica peninsular jalonada de esculturas zoomorfas, cuya naturaleza correspondería también a toros, jabalíes, gatos, perros, rinocerontes, elefantes, hipopótamos y osos. Los vetones se radicaron en la meseta occidental, entre el Tajo y el Duero: Ávila, Salamanca, Cáceres, Zamora, Toledo y Segovia, además de las provincias portuguesas de Trás-os-Montes y Beira Alta. Quizás llegaron allí procedentes de la Europa central hacia el 400 a. C., justo cuando la crisis tartésica, el declive del comercio fenicio y el reacomodo de las rutas mercantiles griegas producían cambios sustanciales en todo el Mediterráneo y, en particular, en regiones de frontera. La transformación de prácticas agrícolas (deforestación, conversión de bosques en pastos y campos para cultivo), el aumento de la producción y la acumulación de riqueza impulsaron un crecimiento de la población y del tamaño de poblados y aldeas.

La presencia en ellas y en paisaje abierto de estos animales de cuerpo entero, labrados en granito, casi siempre de una sola pieza, se ha explicado de múltiples maneras. En 1468 el lugar donde están plantados los Toros de Guisando quedó vinculado a la vida de Isabel la Católica, porque allí la reconoció su hermanastro Enrique IV de Castilla como heredera y sucesora. Poco después su cronista y capellán, Diego Rodríguez de Almela, afirmó que un capitán romano de nombre Guisando había acabado con una rebelión «y por memoria de esta victoria hizo cuatro estatuas de piedra en figura de toros, do agora dicen los Toros de Guisando». La explicación romanista tuvo éxito en el siglo XVI, lo que parece lógico en una etapa de recuperación del mundo clásico. La existencia de inscripciones latinas en dos de ellos fomentó esta interpretación. Un

toro situado en un puente de Salamanca fue reconocido como símbolo de victorias romanas.

Pero aparecieron otras explicaciones. Las esculturas zoomorfas serían ofrendas a Hércules (considerado fundador mítico de muchas ciudades españolas), víctimas de sacrificios, deidades orientales o simples «curiosidades». El padre Mariana pensó que eran de origen fenicio, pero talladas por españoles antiguos. En el siglo XVIII, el viajero Antonio Ponz recogió una leyenda según la cual los Toros de Guisando recordaban la derrota de los hijos de Pompeyo a cargo de las tropas de Julio César. Estas, «para celebrar tan gran triunfo, hicieron a los dioses un sacrificio llamado hecatombe, a causa del número de toros que allí se inmolaban; y por medio de estos toros de piedra que allí dejaron, fue perpetuado el acontecimiento». No faltó quien señaló que el príncipe moro Aben-Juza «los había traído desde Andalucía sobre carros, a fin de mostrar su poder y los instaló donde ahora se encuentran».

Por fin, a mediados del siglo XIX, el polígrafo Aureliano Fernández Guerra planteó que se trataba de «piedras terminales de territorios o regiones». Su situación en las fronteras de los vetones con carpetanos, vacceos y arévacos reforzó esta idea, pero poco después el erudito Vicente Paredes Guillén mantuvo que indicaban caminos de ganados trashumantes: «No podemos señalar la situación de una de estas figuras de piedra que esté lejos de las cañadas. Si no están en cañada, marcan la dirección de la más próxima y han de estar muy cerca de ella, lo que nos ha convencido de que fueron hechas y colocadas para la hitación de caminos pastoriles». No descartó tampoco que fueran objetos de culto para la protección de la ganadería. Con la generalización de su estudio, la interpretación dominante mantuvo que se trataba de monumentos sepulcrales. Entre 1903 y 1905, Manuel Gómez Moreno examinó los «verracos» en Zamora y otros lugares. Concluyó que estaban relacionados con castros o poblados fortificados y, en «angostura, tamaño y modo de tallar las patas», mostraban elementos comunes, aunque representaran animales distintos, fabricados en etapas diferentes. Cabía la posibilidad de que fueran la obra de artesanos

que dispusieron de talleres descentralizados, o incluso ambulantes. Sus clientes procederían de una elite cohesionada, capaz de compartir una misma simbología.

La simultánea caracterización de las esculturas zoomorfas como «toscas, incipientes e indígenas», en comparación con finas piezas de orfebrería fenicias, griegas o ibéricas, reprodujo la polémica tradicional en España entre esencialismo «bárbaro» e influencia foránea «virtuosa». Para el prehistoriador Pere Bosch Gimpera, los verracos mesetarios eran una posible degeneración de los leones ibéricos, que reflejaban la influencia civilizadora de los griegos, más intensa en las costas mediterráneas. A partir de los años treinta del siglo XX, las excavaciones ofrecieron nuevos datos, no necesariamente asimilables por las teorías en vigor. En el poblado fortificado abulense de Las Cogotas aparecieron tres estatuas, donde la inexistencia de viviendas suponía que encerraban el ganado. La justificación serían los ritos de protección y reproducción de vacuno y porcino. El culto a los muertos fue otra explicación plausible, porque algunas de las esculturas zoomórficas presentaban huecos o nichos para la colocación de cenizas de difuntos. La aparición regular de epitafios romanos en ellas se explicaría por ese uso, o por cultos indígenas todavía practicados en Hispania.

En etapa reciente, se ha recuperado la idea de marcación de territorio. De los 400 verracos que hoy se conocen, casi 140 serían toros y cien cerdos, machos que exhiben sus atributos sexuales, situados en un 80 por ciento en descampados, y el resto en antiguos poblados fortificados. Que hayan aparecido en puertas y recintos, o en emplazamientos estratégicos, como referencias visuales orientadoras de parcelaciones y divisiones, sostiene esta argumentación. Álvarez-Sanchís ha indicado que fijaron el límite de áreas de pastos de invierno, de excelente calidad, junto a ríos y en alturas de entre 350 y 1.300 metros. Para comunidades de economía pastoril, las esculturas funcionarían como hitos en el paisaje, dentro de un programa de ordenación del territorio gestionado por las elites.

El proceso de fabricación ha sido investigado de manera fehaciente. En los lugares elegidos se dispondrían trozos de granito, de entre dos y ocho toneladas, para ser labrados por equipos de artesanos durante un periodo largo de tiempo. En Las Cogotas aparecieron evidencias de herramientas como cinceles, gubias para tallar superficies curvas, martillo y barrena. El esculpido de los Toros de Guisando requirió la selección de granito adecuado en berrocales o peñascos elevados. Tras el transporte y preparación de un bloque en forma de prisma cuadrado o rectangular, se redondearían las futuras líneas de cara, cuello y torso. Acto seguido, se completaría el contorno del animal, sobre los segmentos anterior y posterior. Luego se esculpiría el espacio entre el pedestal y la parte interior del vientre y extremidades, con acabados lisos o rugosos. La necesidad de mejorar la estabilidad aconsejó a veces el reforzamiento de las patas, en otras ocasiones labraron un espacio redondeado o rectangular. La última fase pudo ser la ejecución de rasgos corporales, con la selección de atributos exclusivos de cada especie. Cara, testuz, papada, sexo, rabo, cuernos y ojos aparecen en concordancia con la postura erguida y de pie, con patas paralelas (en algún caso el animal aparece en actitud de acometer) y sin que la cabeza efectuara giro alguno. Es posible que en el desbastado final se utilizaran gubias y cinceles de diferentes filos para lograr mayor precisión, y hasta lijas o abrasivos para pulimentar la superficie.

Resulta plausible que en el devenir de los tiempos la función señalizadora de los Toros de Guisando, con su tamaño naturalista (promedio de 2,70 metros de largo, 0,80 de ancho y 1,50 de alto), haya justificado su permanencia donde fueron situados. Ciertamente se trata de esculturas de un tamaño y peso considerables, lo que a diferencia de otras impidió su traslado. En palacios y casas señoriales de Ávila se conserva una treintena de verracos celtibéricos, a modo de blasón de nobleza y recordatorio de poderío. Se trata por lo general de marquesados medievales, poseedores de dehesas y campos, necesitados de demarcaciones definidas. Como las otorgadas por estas figuras telúricas, según señaló Federico

García Lorca en su memorable «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»:

[...] y los Toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.



Fíbula hallada en el yacimiento de Numancia, Museo Numantino de Soria, siglo II a. C.

Adolf Schulten fue un alemán de rica y poderosa familia que pretendió haber encontrado en la España de comienzos del siglo XX su destino soñado como arqueólogo. De carácter difícil, prepotente y paternalista, a los 24 años obtuvo una beca del instituto arqueológico del Imperio alemán gracias a la cual conoció Grecia, Italia y África del norte. Deslumbrado sin duda por los descubrimientos de las ruinas de Troya y Micenas a cargo de Heinrich Schliemann, seguidos por los de Arthur Evans en Creta, fue por primera vez a España en 1899. Según señaló Antonio García y Bellido, se trató de «un viaje sin propósito alguno especial, pero

hecho con la ilusión de un romántico. Schulten vino a España porque le atraía. Simplemente». Durante el medio siglo siguiente no solo ejerció un considerable poder académico, sino que se interesó por las ruinas de Numancia y Tartessos o los orígenes de Hispania, entre otras materias. Si la publicación posterior junto a diferentes colaboradores de colecciones de fuentes dedicadas a la Hispania antigua lo convirtió en referencia en la disciplina, su falta de perspectiva respecto al país que encontró, en el que tuvo apoyo y acogida, llamó la atención desde el principio. El interés por Numancia distaba de ser nuevo, aunque el hallazgo de la *Dama de Elche* en 1897, la derrota ante los estadounidenses en Cuba, Puerto Rico y Filipinas o la emergencia de la generación del 98 abrieron un debate sobre los orígenes de España, en el cual el iberismo ocupó un lugar destacado. La aparición de Schulten como un invitado repentino a quien no se esperaba y que además se consideraba dotado de juicio infalible ignoró la realidad cultural española y puso en marcha reacciones adversas.

Como en otros contextos cuajados de colonialismo, la primacía vendría determinada por la posesión del relato culto y popular, además del control y propiedad de las evidencias. Schulten se apoderó de todo. En Numancia, nada más iniciar «sus» excavaciones (apoyadas por el káiser Guillermo I) en 1905, se presentó como descubridor: «Después de pocas horas aparecieron cosas notables: tan pronto como las zanjas llegaron por debajo de la negra capa de humus con restos romanos, apareció una tierra rojiza, que no era otra cosa que desechos de adobes que un intenso fuego había convertido en polvo y teñido de rojo, y en este detrito había fragmentos de aquellos vasos ibéricos. No había duda, bajo la ciudad romana yacía una ciudad más antigua ibérica destruida por el fuego: ¡habíamos encontrado a Numancia! La hasta entonces en vano buscada ciudad ibérica de Numancia había sido hallada». Como ha señalado Fernando Wulff, la repercusión de Schulten en la investigación internacional se debió a que dio a conocer sus escritos en publicaciones de referencia, alemanas, inglesas y francesas. Además, en la conocida «Historia de Numancia» hizo el resumen

divulgador correspondiente, con la eficacia literaria que se puede observar.

Por otra parte, cuando le reclamaron que depositara los materiales encontrados en la diputación de Soria, facturó para Alemania las cajas que los contenían. «Indignados cuantos españoles tuvieron noticia de su incalificable proceder, solicitaron que se hicieran las excavaciones en Numancia por españoles». Según la versión de Schulten, «tenían a mal que unos extranjeros hubieran descubierto el lugar célebre». En una sesión celebrada en la Real Academia de la Historia para exponer sus hallazgos, impulsada por el ingeniero tarraconense Eduardo Saavedra, que hacía medio siglo conocía Numancia, mantuvo contra su parecer y contra toda evidencia que «el objeto de sus excavaciones fue descubrir la ciudad celtibérica, que está debajo de la romana y no adyacente, como hasta ahora se había creído».

En realidad, desde la Edad Media se había perdido incluso la conciencia del emplazamiento donde había estado, de modo que sobrevivió solo en la tradición textual, como referencia de resistencia desesperada y defensa de la libertad frente a conquistadores venidos de fuera. Hasta tal punto fue así que a partir del siglo VII los reyes de León, cuya capital estaba en Zamora, pretendieron que esta correspondía con la antigua Numancia, cuya aureola mítica reclamaron. En el siglo XVI fue dibujada como urbe con calles en cuadrícula, cercada por la doble muralla concéntrica con espacios para campamentos y asentamiento de los legionarios mandados por el general romano Escipión el Africano. En 1803 se iniciaron las primeras excavaciones, cuando el vascófilo Juan Bautista Erro buscaba inscripciones que permitieran relacionar la lengua de los antiguos numantinos con la vasca. La interpretación de una de las cerámicas halladas con caracteres ibéricos le llevó a la conclusión de que Numancia «perteneía a una de las glorias de la nación bascongada, pues la lengua bascongada era la general de aquellos héroes». Durante la guerra de Independencia contra la invasión napoleónica, la evocación de Numancia como ejemplo de resistencia fue reiterado. A su terminación en 1814 fue motivo

recurrente en pinturas, grabados y obras teatrales. Por fin, en 1853 Saavedra inició las excavaciones y dio comienzo al estudio científico. Gracias a su iniciativa, la Real Academia de la Historia organizó en 1861 la primera comisión dedicada a la arqueología numantina, que perduraría largo tiempo.

El hallazgo de esta fíbula, imperdible o broche de bronce de carácter zoomorfo, pues se trata de un caballo con su jinete, permite valorar aspectos de la vida numantina anterior a la ocupación romana. En este y en otros casos debieron poseer un carácter mágico, vinculado a una divinidad solar y de la guerra. A veces portaron una palma o lanza. Las fíbulas de caballito y sus variantes eran talismanes protectores que no solo pertenecieron a guerreros, sino a devotos de su culto y a mujeres. En la necrópolis de Numancia aparecieron en su mayoría vinculadas a ajuares femeninos.

La tipología obedeció a una producción característica del valle del Duero. El puente de la pieza se sustituyó por el cuerpo del animal y la prolongación del pie se fabricó a través de las patas delanteras del animal y su acercamiento o fusión con el morro. De ese modo, el espacio que quedaba entre el pie, su prolongación y el puente quedó cerrado. Las partes de la fíbula (aguja, cabecera con resorte, puente o arco y pie) y sus decoraciones establecieron unos tipos que se corresponden con secuencias temporales. Las más sencillas se elaboraron a partir de un alambre, aunque la técnica común fue la fundición, con decoración por incisión, punzones, troqueles, soldaduras y hasta incrustaciones.

Sabemos que los habitantes de Numancia, habitada en esta etapa por arévacos, tuvieron en gran consideración su atuendo personal. La prenda masculina principal era el sago, un manto o capa de origen celta o galo de forma rectangular, sin mangas, que podía alcanzar dos metros de longitud y cubría el cuerpo desde el cuello o la cabeza (en modelos con capucha) hasta los tobillos. Sobre el hombro derecho o el pecho, el sago quedaba sujeto con una fíbula. Era de considerable tamaño y peso, pero permitía una buena movilidad al usuario. Apto para una vida guerrera y pastoril, se fabricaba con lana en tonos oscuros, negros y lisos, a diferencia de los sagos galos, que tenían cuadros de colores vivos. Fueron tan

apreciados que se usaban para el pago de tributo: termantinos y numantinos entregaron nueve mil al general Pompeyo, además de tres mil pieles de buey y ochocientos caballos. El vestido habitual constaba también de túnica corta con o sin mangas, de lana o lino, en colores claros. Se ceñían con un cinturón y a veces con correas de cuero cruzadas sobre el pecho y la espalda que permitían sujetar armas y herramientas. Lisas o estampadas, individualizadas con emblemas religiosos, familiares o étnicos, adornadas con pectorales, discos, corazas, botones o apliques de cuero o bronce, se complementaban con pantalones de tela o cuero, además de botas o sandalias, quizás de esparto.

Es posible que la vestimenta femenina fuera una túnica larga con mangas, ceñida por un cinturón. El geógrafo Estrabón indicó que las mujeres llevaban adornos florales y juegos de colores, que se han interpretado como bordados. Iban ceñidas en el talle por un cinturón. Mantos, velos y tocados, según las ocasiones, completaban la indumentaria. El control de la metalurgia permitió la fabricación de portatiaras, collares de hierro, toquillas, mitras y caperuzas, mientras los hombres se engalanaban con colgantes, cadenas, prendedores y torques (collares circulares), en bronce, plata y oro.

En sepulturas masculinas de notable riqueza aparecieron instrumentos de higiene personal, como pinzas de depilar, navajas de afeitar y tijeras de pequeño tamaño. Hábitos como el afeitado, el peinado, teñido y depilación de cabellos, barbas y bigotes, el arreglo de uñas y manos o el maquillaje y tatuaje de distintas partes del cuerpo parecen haber sido comunes en Numancia, al menos en grupos sociales e individuos que aparecen en cerámicas sin barba y rasurados. Esta imagen arqueológica de sofisticación material y simbólica contrasta de manera absoluta con la descalificadora narración romana posterior a la toma brutal de la ciudad, en 133 a. C., tras quince meses de asedio concluido con la rendición por hambre y el posible exterminio de buena parte de sus cuatro mil habitantes. Y es que Roma había llegado para quedarse.

ESPAÑA ROMANA

El mundo ibérico estuvo instalado desde el primer milenio en la dinámica del Mediterráneo. Cuando había pasado la hora más gloriosa de fenicios y griegos, que dejaron ciudades, cultos y modas en el variado mosaico peninsular, los romanos emprendieron su conquista por motivos estratégicos, económicos y políticos. Aunque las campañas militares contra los cartagineses se solaparon con las guerras civiles romanas que terminaron con la república, en su expresión clásica, representada en Hispania, trajo consigo la unificación de pueblos y confederaciones dispersas en la Península bajo una estructura común. El orden institucional y administrativo romano hizo del latín una herramienta para gobernar. Es decir, cobrar impuestos, fundar ciudades y defender fronteras.

Donde en principio solo hubo campamentos volantes de soldados y mercenarios, surgieron asentamientos de veteranos, que establecieron pueblos y aldeas llamados a perdurar. Pero el carácter de frontera no se perdió. La Península dividida en dos provincias romanas fue retaguardia del imperio y punto de partida de exploraciones que cruzaron las columnas de Hércules para llegar más allá, *plus ultra*, donde nadie se había aventurado antes. Las costas peninsulares sirvieron como base y refugio de quienes avanzaron sobre el Atlántico tenebroso, quizás protegidos del desastre por seguras señales, como las del faro de la torre de Hércules en La Coruña. Para asombro de quienes navegaban el Mediterráneo, existían otros territorios más allá del final de Europa, costas y cabos como el de las Tormentas o Bojador en el norte

africano, donde la propia naturaleza señalaba con signos siniestros un límite que debía ser respetado.

Tras el comienzo de nuestra era, en la Hispania lejana la continuidad romana dejó su impronta. Ciudades como Segovia tuvieron su portentoso acueducto, de Itálica salieron emperadores, y Las Médulas, la mayor mina de oro a cielo abierto que tuvo Roma, estuvo a pleno rendimiento. En ella trabajaban veinte mil hombres, que extraían unas veinte mil libras al año. Escribió Plinio el Viejo, que fue administrador en su juventud: «Es menos temerario buscar perlas y púrpura en el fondo del mar que sacar oro de estas tierras. No hay en ninguna parte un ejemplo de este tipo de fecundidad, seguido durante tantos siglos». La imagen de Hispania se nutrió con buenos motivos de estos elementos de riqueza, abundancia y anomalía, pero lo perdurable y nuevo fue determinante. Como en el resto de Occidente, del que formaba parte, en ella la colonización romana marcó grandes trazos, pero sobre todo hizo previsible la vida, pues enseñó a quienes vivían bajo sus leyes y normas que tras un día vendría otro, si los dioses lo querían y los oráculos leídos con afán en las entrañas de las aves no habían mostrado lo contrario.



Ofrenda de Orestes y Píldes, Museo Nacional del Prado, hacia 10 a. C.

Resulta significativo que el Imperio romano desplegara, tras campañas militares y de conquista, estrategias políticas y culturales de asimilación. El relativo trato «de favor» hacia algunos vencidos en la península Ibérica (los numantinos que quedaron vivos fueron reasentados en condiciones favorables), o la conformación de una elite imperial que otorgaba oportunidades a linajes e individuos «de provincias», garantizaron su permanencia y estabilidad. La incorporación de reclutas nativos a las legiones, en las cuales, tras 25 años de servicio (si vivían para contarlo), se licenciaban como ciudadanos con compensaciones en metálico y tierras, puso a los más díscolos al servicio del imperio. Roma no pagaba a traidores. Además, contó con un proyecto político estable y a largo plazo. Del primer emperador Augusto (27 a. C.-14) en adelante, se habló de una «paz augustea», término equivalente a la «paz romana» vigente hasta el año 200, basada en un sistema de ventajas relativas y recompensas que justificaron formar parte del Imperio romano. Por eso duró tanto. Su decadencia y, en última instancia, desaparición fue, con los matices del caso, un proceso endógeno. Como suele suceder con los imperios, sus peores enemigos se hallaban dentro. De 238 a 285 hubo 19 emperadores. Ciertamente, las rebeliones, como ocurrió con la de los judíos en el año 70, eran liquidadas sin miramientos. Con extrema crueldad, dominio militar incontestable y represalias para las siguientes generaciones. Las víctimas en este caso pudieron aproximarse al millón de personas. Jerusalén fue arrasada y el templo de Salomón incendiado. El cronista converso Flavio Josefo escribió: «Dios, que hace pasar el imperio de una nación a otra, está ahora con Roma».

Lo que ocurría en las fronteras obedeció a una lógica diferente. Allí se mantuvo una guerra secular de baja intensidad, cuyo balance se rompió desde finales del siglo III por la presión que los grupos nómadas procedentes de la estepa asiática, con Atila como figura carismática, ejercieron sobre los bárbaros germanos, acomodados

desde hacía mucho tiempo en las fronteras de Roma. Hispania, en el confín del mundo conocido, tuvo para los romanos un carácter indómito, pero al mismo tiempo fue segura retaguardia de civilización. Para los griegos, navegantes y comerciantes, como ha señalado Francisco Javier Gómez Espelosín, la península Ibérica representó el extremo occidente antes de las columnas de Hércules, una combinación fascinante de riqueza y barbarie donde todo era posible. Para los romanos, que se vieron obligados a poner pie en ella a causa de su enfrentamiento con Cartago, fue sucesivamente escenario bélico, campamento para veteranos y colonia modélica. Lo fundamental, ha señalado Juan Pablo Fusi, es que «sin Roma no habría habido España. La presencia romana en Hispania, un territorio que los romanos conocían mal y sobre el que en principio no tenían proyecto alguno, surgió, pues, como una mera intervención militar. Derivó enseguida en conquista y esta en la romanización de la Península, en la plena integración en el sistema romano, hasta el final de este ya en el siglo V de la era cristiana».

Ya es casualidad que este conocido grupo escultórico del Museo del Prado, procedente del palacio de La Granja de San Ildefonso en Segovia, esté datado hacia el año 10 a. C. Por tanto, al final del gobierno de Augusto, representante como pocos de la grandeza de Roma. Podría ser visto como una escenificación gloriosa del «poder blando», pues recoge la leyenda de Orestes y Pílates, modelo legendario de amistad, valor supremo de humanidad, celebración de una relación pacificadora y civilizadora. La escultura, en mármol de Carrara, tiene 161 centímetros de altura, 106 de anchura y 56 de fondo. Pesa 496 kilos. Ambos jóvenes ofrecen un sacrificio tras regresar de la Táuride y congraciarse con los dioses. El carácter heroico de la empresa viene subrayado por el escenario del que retornan. La tierra de los escitas, la península de Crimea, estaba habitada según el griego Herodoto por bárbaros dedicados al saqueo y la guerra, caníbales que sacrificaban a los marinos que tenían la desgracia de naufragar por allí en el altar de una diosa virgen. Con la cabeza laureada, Orestes y Pílates practican un sacrificio. Uno de ellos sostiene en la mano una antorcha con la que

prende fuego. Otro realiza un acto sagrado con la pátera (cuenco de poco fondo), que sostiene en la mano derecha. A su lado, una figurita femenina de estilo arcaizante, la divinidad a la que están dedicando la ceremonia.

La interpretación ha sido objeto de discusión. En descripciones antiguas aparecen como los gemelos Cástor y Pólux, que ofrecen una donación a Perséfone, momentos antes de su separación. Los hijos de Zeus y Tíndaro, a la muerte de Cástor, se alternaban cada día, por ruego de Pólux a su padre, entre el inframundo (Hades) y la tierra. Desde el siglo XVIII, cuando la escultura, próxima al círculo de Praxíteles, ya se encontraba en España, se les identificó con Orestes y Pílates en el acto de brindar un sacrificio a la diosa Artemisa. Populares en Roma como símbolo de entrega abnegada al prójimo y la patria, representaron un ideal de belleza juvenil, con musculatura poco pronunciada y formas desvaídas. José María Luzón señaló que el joven que sostiene la antorcha sobre el altar es una versión rejuvenecida del *Doríforo* de Policeto. Su compañero, que le coloca el brazo por encima del hombro, está inspirado en el *Apolo Sauróctono*, aquel que aparece a punto de herir un lagarto que trepa por el tronco de un árbol. La cabeza laureada de Antínoo del joven que sostiene la pátera podría ser un añadido moderno, o una modificación en origen.

Las primeras noticias sobre el también llamado «Grupo de San Ildefonso» datan de 1623, cuando apareció en los jardines romanos de Porta Pinciana, entrada de la muralla Aureliana. Es posible que fuera el escultor Ippolito Buzio, poco después de su hallazgo, quien colocó unos hierros para sujetar las partes más frágiles y añadió la cabeza del bello Antínoo. Durante esta etapa, en la que perteneció a la colección Ludovisi, tuvo un pedestal que se ha conservado hasta la actualidad. En su frente aparece un relieve con escenas de lucha pertenecientes a un sarcófago, descrito en los inventarios reales como «Batalla entre romanos y bárbaros». La obra causaba tal sensación que en 1624 la dibujó el pintor francés Nicolas Poussin. Fue adquirida por el cardenal Camilo Massimi, protector de Velázquez, y a su muerte por la reina Cristina de Suecia, entonces

residente en Roma. En 1678 se hallaba en el palacio Riario, donde tenía su corte, junto al *Diadúmeno*, el *Fauno del cabrito* y un puteal (brocal o protector elevado que impedía la caída en pozos), del que se decía que había sido urna cineraria del terrible Calígula. La colección pasó luego a manos del cardenal Dezio Azzolino y del duque Livio Odescalchi, que la instaló en el palacio Chigi, en la plaza de los Santos Apóstoles. En 1725 fue adquirida por orden de la pamesana Isabel de Farnesio, reina de España y esposa de Felipe V. La compra de esculturas antiguas para el palacio de San Ildefonso era una prioridad, pues quiso tener allí la mejor galería que se pudiera lograr. Aunque la propaganda de la amistad (y de la negociación política) no estuviera entre los objetivos de la reina, belicosa y difícil, la escultura estuvo instalada en la galería baja. En 1764 el escultor Tomaso Solari hizo una copia en mármol para la Reggia o palacio de Caserta, que se encuentra en la Villa del Comune de Nápoles. Catalina II de Rusia encargó otra copia en mármol, que se halla en el Museo del Hermitage de San Petersburgo. Entre los modelos de yeso que se hicieron, destaca el que tuvo Goethe en el vestíbulo de su casa. Como era de esperar, hizo su propia interpretación. Para él se trataba de Hipno y Tánatos, dioses del sueño y la muerte dulce.

La yuxtaposición entre estas imágenes culturales fabricadas en el siglo XVIII alrededor de la *Ofrenda de Orestes y Pílates* y el desarrollo colonizador de Roma en Hispania ofrecen una correlación que tuvo obvias resonancias cuando Borbones españoles y napolitanos ejercieron labores de gobierno. Aunque la polémica era permanente (algunos ilustrados de reinos y señoríos italianos del norte acusaron a antiguos hispanos como Séneca de ser culpables de la corrupción del latín clásico y por tanto de la decadencia de Roma), lo cierto es que la provincialización de Hispania fue tan rápida y eficaz que el efecto también operó al contrario. Hubo emperadores y senadores hispanos en el crucial y brillante siglo II, previo al declive imperial. Extensión del latín, organización administrativa con provincias (dos en 197 a. C., Ulterior y Citerior, seis en 288, Tarraconense, Cartaginense, Gallecia, Lusitania,

Bética, más Mauritania Tingitana en el norte de África), gobernadores (pretore, cónsules, procónsules, propretore, legados) y fundación de municipios romanos e indígenas, pueblos y aldeas, transformaron para siempre el mosaico celtibérico. También fueron determinantes la extensión de la red viaria, infraestructuras, toponimia y onomástica, religión y ciudadanía. No es de extrañar que la España ilustrada, tan necesitada de evocaciones positivas, volcada en la fabricación de emociones políticas colectivas y pragmáticas, encontrara en el gesto entrañable de Orestes y Pílates, mano sobre el hombro, un espejo al que mirarse.



Moneda con la efigie del emperador Adriano, denario de plata, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, siglo II

Aunque se suele mencionar a los «emperadores romanos» como si fueran un conjunto, no lo fueron. La personalidad de cada uno tuvo influencia, para bien y para mal. La fuente tradicional para conocer buen número de ellos ha sido un chismoso profesional como Suetonio, autor de *Vida de los doce césares*, que recogió anecdotario y manías, de Julio César a Domiciano. Desde un punto de vista histórico, esta obra ofrece un balance paradójico, pues mostró que más allá de sus delirios de grandeza, asesinatos, incestos, vicios y errores, lo fundamental de Roma fue impermeable a quienes la regían. Mientras su maquinaria legal, institucional y administrativa funcionó, fue capaz de sobrevivir a lo que ocurría en la cúspide de su sistema de poder. Antonio Blanco Freijeiro señaló que el nuevo régimen imperial no se cimentó en una política de terror, sino en la ausencia de otros escenarios: «La estabilidad del gobierno de Augusto se debió a que la crisis republicana fue una crisis sin alternativa, sin la posibilidad de ofertar otras soluciones en el marco de su vieja constitución: no cabía mejor remedio que recorrer los inseguros caminos del poder personal, habida cuenta de las catástrofes recientemente vividas». La visión práctica de Augusto quitó a los senadores poder político, pero les otorgó influencia social y capacidad de patronazgo. La nueva aristocracia imperial, que no procedía de las grandes familias republicanas, fue intermediaria entre el poder central y las ciudades del imperio. En este sentido, el paso en Roma de la república al imperio, con la emergencia de un poder personal en la cúspide, trajo consigo la internacionalización de su clase dirigente, que dejó de ser esencialmente itálica para convertirse en mediterránea e incluso atlántica.

La imperialización de los linajes provinciales explica que, en lenguaje de nuestros días, con independencia de lo que ocurriera en el orden político, por cuatro siglos la Administración y la burocracia romanas aplicaran el derecho, cobraran impuestos y protegieran las

fronteras. Tanto itálicos como provinciales sabían que era en Roma donde, a cambio de diluir vinculaciones y compromisos con el lugar de origen, se participaba del servicio del emperador y del Gobierno. Que Hispania fuera el lugar de procedencia de tres emperadores romanos —Trajano (98-117), nacido en Itálica, cerca de Sevilla, igual que su sucesor Adriano (117-138), y Teodosio (379-395), que vino al mundo en Coca, junto a Segovia— se relaciona con esta realidad política. No procedieron de familias celtíberas mestizadas o asimiladas, sino de auténticos linajes hispanorromanos. Entre ellos la figura de Adriano, cuya efigie aparece en este denario de plata de 1,75 centímetros de diámetro, destaca por su capacidad y logros. Entre los años 134 y 136 publicó una autobiografía (*Vita Hadriani*) bajo el nombre de un liberto. Comenzó la historia de los césares precisamente con su vida. Su familia había fijado su residencia en Itálica en tiempos de los Escipiones, por lo que figuró entre las fundadoras de Hispania. Su padre Elio Adriano fue primo del emperador Trajano, que moriría sin descendencia. Su madre fue la gaditana Domicia Paulina. Se ha debatido si Adriano nació en verdad en Hispania. Investigaciones recientes dejan pocas dudas respecto a que fue así. Algo tan fundamental en el mundo antiguo como su horóscopo así lo prueba, además de evidencias arqueológicas y literarias. Entre ellas, ha destacado con gran perspicacia Alicia Canto, que al comienzo de su carrera provocaba risas entre los senadores por la rudeza de su pronunciación, típica de la Bética, resultado de haber transcurrido en ella su infancia y primera juventud. Cuando nació en el año 76, Itálica era urbe modélica, productora de cereales y olivos, un buen lugar para que su padre, antiguo general, viviera un merecido retiro de años de privaciones y penurias. No fue así, pues murió en el año 86, de modo que Adriano quedó a cargo de Trajano y de otro caballero amigo de la familia. En las clases del gramático donde asistió le pusieron por sobrenombre «el grieguito», por su interés desmedido en los autores de esa procedencia. De inmediato comenzó su carrera militar y manifestó una pasión por la caza que, según parece, fue rasgo compartido por los hispanos. Trajano lo llamó en el año 90 y fue destinado a Aquincum (Budapest) como tribuno de la

segunda legión. Se acostumbró a la disciplina militar y al trato con los soldados, a los que tuvo especial consideración. Su superior Serviano, esposo de su hermana, lo acusó de malgastar dinero de la legión y contraer deudas. Entonces, en una reacción defensiva, se fraguó su matrimonio con Sabina, nieta de la hermana de Trajano, que acababa de ser nombrado emperador. Cuestor, pretor, tribuno de la plebe y miembro del séquito imperial, Adriano tomó luego parte en las campañas de Dacia (Rumanía) y tuvo cargos en Etruria, Nápoles, Atenas y Siria. En Roma corrían rumores de que había seducido a los libertos del emperador (que contaba con un círculo de efebos) para enemistarlo con él, pero no le retiró su confianza. Muerto Trajano sin designar sucesor, fue nombrado emperador poco después de cumplir cuarenta años, en cumplimiento de diversos oráculos: «Reinará otro hombre de plateada cabeza, dedicará templos en todas las ciudades mientras vaya observando el mundo con su pie, reunirá dones y proporcionará a muchos oro y ámbar abundante. Se producirá una larga paz cuando exista este rey, sucumbirá cuando le llegue el descanso que le traerá su destino».

Los oráculos *a posteriori* siempre aciertan, pues la fama de Adriano se cimentó en su actitud opuesta a las guerras, quizás por haberlas vivido de cerca en su juventud, así como en una curiosidad insaciable por el mundo que le rodeaba, resultado de una educación griega. Su genialidad política radicó en la renuncia a las conquistas e incluso el abandono de territorios, como Mesopotamia, Asiria y Armenia. Fortificó las fronteras (el muro de Adriano protegió Britania de ataques de los pictos que habitaban Escocia) y reorganizó las legiones con tropas auxiliares. Los cambios sustanciales fueron institucionales. Roma había gobernado su imperio como si se tratara de los bienes patrimoniales de una ciudad. Adriano desmontó lo que Virgilio Bejarano ha calificado como estado federativo, para sustituirlo por una entidad política unificada e igualitaria. Las provincias tuvieron mayor participación en la distribución de la riqueza pública y la corrupción de los funcionarios imperiales fue combatida. En Atenas, prohibió la exportación de aceite para no perjudicar a las clases populares y en Egipto estableció la propiedad agrícola privada mediante el reparto de tierras. La sofisticación de

una nueva forma de principado se hizo patente incluso para quienes denostaban las tendencias monárquicas. El príncipe pasó a ser centro del Estado, vínculo con los dominios, mando militar y fuente de derecho: «No se veía obligado a apoyarse alternativamente en las tropas o en el senado, porque se apoyaba en sí mismo, en la pirámide de las autoridades y de las funciones públicas que de él dependían, en la indispensabilidad de los objetivos que se había atribuido de manera exclusiva».

Resulta tentador argumentar que la perdurable arquitectura política levantada por Adriano se debió tanto a su moral estoica y religiosidad tolerante como a lo que hoy llamaríamos un sentido cosmopolita del mundo. La *expeditio augusta* o conjunto de largos viajes que realizó por el imperio incluyeron una visita en 120 y 121 a las Galias y Germania renana; en 122 y 123 a las Hispanias y en Asia, a la Tróade, la Propóntide y Siria; en 125 y 126 a Grecia, tomando como punto de partida Atenas; en 127 estuvo en Sicilia y, brevemente, en Roma; en 128 visitó provincias africanas, pasó por Roma y retornó a Atenas; en 129 recorrió Asia Menor (Caria, Cilicia, Capadocia) y llegó hasta Siria; en 130 y 131 recorrió Egipto. Allí murió ahogado en el Nilo su amante favorito Antínoo, a quien convirtió en dios. Fueron viajes de inspección y reforma, con comitivas que incluyeron ingenieros y arquitectos, a quienes encargaba la reconstrucción de templos o edificios públicos, o la fundación de ciudades. No carecieron de peligro. Subió al volcán Etna en Sicilia y en Tarragona estuvo a punto de perder la vida cuando le atacó, espada en mano, un esclavo demente.

Una de las expresiones perdurables del interés que tuvo Adriano por la administración de las provincias del imperio fue la moneda. En este campo Roma se comportó con su acostumbrado pragmatismo. Durante la etapa republicana Hispania, como otras provincias, tuvo libertad para la fabricación de moneda local y la utilización de sistemas propios de correspondencia entre distintas denominaciones. Los valores acuñados procedieron de modelos indígenas, si bien fue característica de la moneda fabricada en Hispania durante largo tiempo la presencia de la plata como patrón, a diferencia de otros territorios, en los cuales su diferencial con el

cobre y sobre todo el bronce era mayor. La causa de ello residió en la abundancia de plata. El historiador Apiano señaló con asombro que entre los vacceos, celtíberos radicados en la cuenca del Duero, ni siquiera se daba valor al oro y la plata. Si pensamos que en Roma el patrón metálico era el bronce, podemos imaginar que la imagen de riqueza hispana contenida en monedas como esta, resaltada además por la efigie de un emperador nativo, suscitó tanto pavor como envidia.



Torre de Hércules, La Coruña, segunda mitad del siglo I

En 1792 el ilustrado coruñés José Cornide publicó sus *Investigaciones sobre la fundación de la torre llamada de Hércules, situada a la entrada del puerto de La Coruña*. La obra, culminada con espléndidos planos de perfil, planta y alzado en diferentes etapas, constituye a la vez tratado erudito, apología de la obra pública y muestra de patriotismo local. En sus propias palabras, «no habrá acaso en España monumento de la Antigüedad que, al mismo tiempo que ha dado extenso campo a las fábulas, interese más la curiosidad del público: una torre fabricada por Hércules, Híspalo o Brigo; reparada por César; adornada con un maravilloso espejo que descubría las naves enemigas, a más de cien leguas de distancia; erigida, según unos, en obsequio de una imaginaria beldad, y según otros, para conservar la memoria de la derrota de tres poderosos reyes y para servir de panteón a sus cenizas». La relación entre los mitos y la historia produce una suma de alteración y perplejidad. Por eso, el razonamiento historiográfico de Cornide, que exhumó autores y textos para descifrar un pasado urbano convertido en presente que debía ponerse en valor, puede considerarse el punto de partida de la consideración moderna de la torre. De hecho, fue coincidente con las obras de reparación que el consulado de la ciudad acometió con carácter urgente. Uno de los elementos que sorprende es la fabricación del nombre en el siglo XVII. El monumento fue conocido hasta entonces como «castillo viejo», de modo que tanto la calificación tipológica del edificio como su atribución al héroe griego pudieron aparecer cuando contaba con 1.600 años.

A partir del Renacimiento existió un interés por el mundo clásico que en el caso de las ciudades españolas impulsó un debate sobre los orígenes. Así aparecieron o se recuperaron leyendas que hicieron de Hércules, hijo de Zeus y la mortal Alcmena, un personaje ubicuo en la geografía peninsular. En el caso de Sevilla, había referido la *Primera crónica general* de Alfonso X el Sabio que hacia 600 a. C., en una de sus incursiones por el curso superior del río Betis, Hércules indicó dónde se situaría la urbe al erigir un dolmen con

seis columnas gigantescas, que delimitaron su perímetro. En cada una escribió un principio virtuoso que debía gobernarla: amor, impulso, armonía, gracia, sabiduría y belleza. En esta última reprodujo su propia imagen, a fin de ser recordado por quienes la habitaran. Los fenicios rindieron culto a Hércules, pero los romanos, más ingratos, lo olvidaron hasta que en el año 45 Julio César refundó Sevilla con el nombre de «Julia Romula Hispalis». Como la historia a veces es justa, en 1578, reinando Felipe II, el conde de Barajas abrió la alameda de Hércules para entretenimiento de sus vecinos y dispuso en sus extremos sendas estatuas de Julio César el restaurador y del propio Hércules, fundador.

Toledo no se quedó atrás. Al principio de los tiempos Hércules habría decidido en un descanso de sus trabajos en la península Ibérica establecerse en un lugar paradisiaco, no lejos del mítico país de los Hiperbóreos, en el interior de la Carpetania, allí donde siete colinas unidas en un único promontorio eran circundadas por un hermoso río. El lugar le pareció de tal belleza que quiso fundar una ciudad y plantó en las orillas del río Tajo cientos de álamos consagrados a su nombre. La llamó Toledo, que proviene de la raíz latina *tulatu*, «alegría de sus habitantes». Hércules construyó en ella un maravilloso palacio para guardar las enormes riquezas que había atesorado a lo largo de su esforzada vida. Aquel recinto fue clausurado a orden suya con un enorme candado. También mandó que cada uno de sus descendientes fuera añadiendo uno nuevo, sin que nadie osase entrar jamás: «Había en España una casa cerrada con muchos cerrojos y cada rey le aumentaba uno».

Barcelona comparte esta genealogía. Hércules y Pirene, una gentil doncella hija del rey Túbal, nieto de Noé, que reinaba en las montañas, tuvieron en el transcurso de los doce trabajos del héroe en Iberia una historia de amor. Esta se vio interrumpida por el fallecimiento inexplicable y repentino de la princesa. Enloquecido de dolor, Hércules hizo chocar unas montañas contra otras por encima de los despojos de su amada, hasta formar una tumba inmensa, que constituyó la cordillera de los Pirineos. Más tarde, agotado por la labor, decidió acercarse al mar a refrescarse y descansar. Así llegó a la montaña de Montjuich. Maravillado por la feracidad y belleza del

valle que se abrió ante sus ojos, decidió erigir allí una ciudad, cuando le sobrara un poco de tiempo. Después de abrir el jardín de las Hespérides, plantar las columnas que llevan su nombre en el estrecho de Gibraltar y separar Europa de África, recuperó la idea. Nueve naves llenas de gente escogida surcaron el Mediterráneo desde el oriente con destino a la planicie que había divisado tiempo atrás. Los temporales dispersaron los barcos y aunque una nave se perdió y otra recaló en Marsella, llegaron a su destino. Encontraron a sus compañeros perdidos, muy ocupados en el levantamiento de la urbe. Feliz por el acontecimiento, Hércules decidió llamar a la nueva ciudad «Barca-nona», pues la novena barca era la que se había extraviado en el camino.

La Coruña fue fundada por Hércules, como proclama su escudo, cuando llegó por mar a las cercanías, llamado por los súbditos de Gerión, rey de Brigantium, hartos de penalidades por su comportamiento y exacciones, ya que les obligaba a entregar la mitad de sus bienes e hijos. Vencerlo no fue tarea fácil, pues Gerión era un gigante alado formado por tres cuerpos completos unidos por la cintura. Para derrotarlo, Hércules le disparó desde su escondite una flecha envenenada con sangre de la Hidra. Luego le cortó la cabeza, la enterró y edificó en aquel mismo lugar la torre que celebra su hazaña. Fue tanto su amor por la ciudad que hizo venir hombres y mujeres a poblarla. En la torre colocó un espejo mágico, que permitía divisar las naves que se acercaban a gran distancia.

En el mito, como en la historia, según podemos observar, llámese castillo o torre según las épocas, esta función de ayuda y orientación a la navegación atlántica ha sido determinante. De acuerdo con los últimos estudios, que confirman una antigüedad anterior al reinado de Trajano (98-117), habría servido como faro para guiar las naves de las legiones que se dirigían a la conquista de Britania. El arqueólogo José María Bello ha señalado que Julio César, Augusto y el propio Trajano fueron considerados promotores en periodos en que fueron modelos políticos a imitar. Lo que no dependió de las modas fue el tráfico mercantil. No lejos del *Finis terrae*, por allí pasaban naves cargadas de aceite, vino, armas y esclavos para suministro de los colonos del norte. Nerón o

Vespasiano pudieron decidir su construcción, que llevó entre quince y veinte años. El esfuerzo fue tal que el arquitecto lusitano Gaio Sevio Lupo, lleno de orgullo, dejó esculpido su nombre en la edificación, tan elevada que ha sido definida como «un auténtico rascacielos romano».

Cuando la ciudad fue refundada en 1208 por iniciativa del rey Alfonso IX de León, algunos pobladores desmontaron el muro exterior que rodeaba el faro para levantar con sus sillares iglesias y fortificaciones. En 1550 presentaba un aspecto deteriorado, y con el ataque inglés de 1589 (la «Contraarmada») siete soldados se refugiaron en ella huyendo del invasor. Alimentados de cuervos y otras aves durante siete días, acabaron rindiéndose por hambre. En 1684, durante el gobierno del duque de Uceda, se realizaron obras consistentes en la construcción de una escalera de madera interior, división en pisos y colocación de faroles, que fallaron al poco: «Aumentándose la incuria, desmoronóse finalmente la escalera, volviendo el edificio a ser una ruina». Poco antes había aparecido una curiosa leyenda compartida con Irlanda, según la cual el rey Breogán de Brigantia había edificado una torre de vigilancia desde la que se contemplaban las tierras del norte. La llegada contemporánea a La Coruña de irlandeses derrotados por los ingleses contribuyó a su difusión, pues esbozó una genealogía común, una hermandad en la desgracia.

El aspecto actual de la torre de Hércules corresponde con la cuidadosa restauración neoclásica que se hizo en la época de Cornide, concluida en 1789. Costó cuarenta mil duros y fue dirigida por el ingeniero militar Ricardo Giannini. Durante el siglo XIX se instaló un fanal de vidrio sobre la cubierta de la antigua linterna y se remató la plataforma con un edificio para viviendas de fareros. La última intervención, en los años noventa, facilitó que en 2009 la UNESCO la declarara patrimonio de la humanidad. En sus características actuales, tiene 55 metros de altura y se levanta sobre una roca de 57. Lo importante es el reconocimiento efectivo de su función y la permanencia del cuerpo original: «Es el único faro de la Antigüedad grecorromana que ha conservado en cierta medida su

integridad estructural y que sigue desempeñando la misma función». Como lo debió concebir Gaio Sevio Lupo, aparece el núcleo central de forma cuadrada y 9,8 metros de lado, formado por cuatro recintos, también cuadrados, de 2,65 metros de lado, cubiertos con bóvedas de cañón que ocupan las esquinas, separados por dos muros en cruz y otros perimetrales de 1,5 metros de espesor. Esta estructura se repite en tres niveles, con distintas alturas de bóvedas, hasta alcanzar una altura «original» de 34,38 metros. La rampa de desarrollo helicoidal, desde la que se accedía a la parte superior del faro y recintos interiores, que serían utilizados como residencia o almacenes, también data de sus inicios. No cabe duda de que Hércules hizo un buen trabajo.



Acueducto de Segovia, hacia el año 50

Entre las muchas obras del extraordinario Ramón Gómez de la Serna figura una novela que se titula *El secreto del acueducto*, publicada en 1922. Alrededor de una bizarra «trama erótico-sexual», sin hilo conductor ni argumento, se vislumbra su relación con Segovia, «sombra y luz de la realidad castellana». Ramón se plantó a observar el acueducto y suponemos que a pensar en los límites del lenguaje, como siempre hizo. La apología de la ciudad aparece en frases enrevesadas: «No te lo digo, que me da vergüenza decirte estas cosas delante del campo». Es en la ciudad donde está permitido conversar, estar vivo. Su mirada hacia el acueducto registra la presencia de la Antigüedad. Cuando piensa en las tejas de las casas, señala que «el tiempo se las come como galletas tiernas para sus formidables dientes de anciano». Cuando quiso contar una historia, fue al acueducto y alrededor dispuso todo lo demás. No fue el primero en percibir su centralidad.

Sin embargo, contra lo que podría pensarse, la presencia imponente del monumento, como si se tratara de una persona, ha sido detectada en unas épocas, en otras no. El viajero ilustrado Antonio Ponz señaló en 1781: «La construcción no puede desmentir su edad». Sebastián Miñano recordó en 1827: «La antigüedad no se

puede fijar entre las investigaciones de los tiempos». Andrés Gómez de Somorrostro no dudó en afirmar en 1861, cuando distaba de encontrarse en su mejor momento: «Promete durar hasta el fin del mundo, pero contra tan heroica bravura son muchos los enemigos que están empeñados en su ruina, y que tarde o temprano vendrán a dar con él en tierra: cerbatanas (tuberías parásitas), casas adyacentes, tiendas, bodegas, atajadizos para habitaciones de gente pobre y en ellos parras, puestos de carbón y otras cosas».

La historia del acueducto como formidable artefacto cultural romano, vestigio clave de su presencia en España, debe tener en cuenta la interrogación sobre el paso del tiempo que plantea su presencia ciclópea. La emoción que ha producido a tantos observadores recuerda la famosa frase que se cree pronunció Napoleón ante sus soldados en Egipto: «Desde lo alto de estas pirámides, cuarenta siglos de historia nos contemplan». Cabría pensar que, como en su caso, lo importante es que siempre ha estado allí. Otra cosa es que haya sido visto, como las propias pirámides en ciertas etapas, o clasificado como procedente de tiempo inmemorial, por definición carente de memoria y registro. El acueducto tuvo épocas en que fue invisible. Como máquina de suministrar agua a los habitantes de la urbe cumplió con la función encomendada, pero la verificación de su existencia es otra cuestión. El estudioso de acueductos romanos Carlos Fernández Casado recordó que geógrafos y viajeros romanos y árabes compartieron el silencio sobre el acueducto. Plinio el Viejo estuvo de viaje por Hispania, pero no dejó referencia alguna. Tito Livio señaló que Secovia, ciudad de los vacceos, prefirió que sus rehenes en manos de Viriato fueran sacrificados antes que romper su alianza con Roma. Lápidas con inscripciones situadas en el propio acueducto recuerdan su construcción hacia el siglo I, durante la dinastía de los Flavios. Esta fue entronizada del año 69 en adelante, tras la muerte de Nerón sin descendencia y la extinción de la dinastía Julio-Claudia. En 527 Segovia fue designada sede episcopal, pero quizás por no haber sido colonia romana ni capital, permaneció al margen de la destrucción que se apoderó de tantos lugares de la Península. En 1071 la incursión armada de Alimenón,

último rey de Toledo, dejó como legado la ruina de 36 arcos. Hasta entonces, a casi un milenio de construido, había permanecido indemne.

La primera noticia histórica del acueducto data del siglo XIII, cuando el cronista Rodrigo Jiménez de Rada señaló que el mítico rey Hispan, sobrino de Hércules, «fabricó un acueducto que con formidable arquitectura sirve para conducir el agua a la ciudad». Semejante ignorancia sobre la factura romana de la obra causó risa a historiadores de etapa posterior. Existe constancia de que el rey Alfonso VI de Castilla, que acababa de conquistar Toledo, comenzó su repoblación en 1088. Es posible que para levantar murallas y defensas utilizaran sillares del acueducto. La primera restauración data del reinado de los Reyes Católicos. Segovia proclamó con prontitud reina de Castilla a Isabel I, que no lo olvidó y la tuvo siempre en alta consideración. El fraile cántabro Juan de Escovedo, estudioso de matemáticas y de padre carpintero, fue el maestro de obras, que duraron cinco años. Se supone que repararon los daños y sustituyeron con piedras algunas maderas colocadas en tramos de paso de agua averiados. Durante la edad moderna, cronistas, viajeros y curiosos ponderaron el acueducto segoviano, que al carecer de argamasa pareció esconder un misterio cabalístico. En 1721 el duque de San Simón quedó fascinado ante su vista: «Parece de una sola piedra, no aparece señal de ninguna clase de enlace». La fábrica sin cal ni mortero, «únicamente puestas las unas junto a las otras», también llamó la atención a Isidoro Bosarte, que en 1802 ponderó su simplicidad, elegancia y grandiosidad: «Ha resistido por muchos siglos a todos los rigores de las estaciones y violencias atmosféricas, y al mismo tiempo a todo el furor de los conquistadores y los bárbaros». El acueducto comenzó el siglo XIX en funcionamiento, pero «asfixiado por las casas, que le robaban su aire, su gallardía».

Bosarte temió que un incendio lo aniquilara, pues los fumadores tenían la costumbre de hacer fuego contra las piedras, cuando lo cruzaban en ambas direcciones. En 1806 el coche de la esposa del embajador de Suecia volcó junto al acueducto y abortó a

consecuencia del accidente. El comisario de caminos Francisco van Baumberghen recibió entonces la orden de reordenar el espacio, lo que implicaba derribar casas, tiendas y tenderetes de los alrededores. La guerra de la Independencia detuvo el saneamiento, de modo que en décadas posteriores sufrió atentados como la construcción en lo alto de un fortín de observación militar, la colocación de un madero con el escudo de la ciudad o el clavado de novedosos cables de electricidad, tuberías y cordones. Las imágenes del acueducto en grabados de esa época son por definición «pintorescas», adjetivo del que se abusó en el Romanticismo. Designa aquello digno de ser pintado. Invadido por andamiajes, telas y escalas, convertido en mercado permanente en su parte baja, aparece carente de grandeza en litografías que claramente evocaron por el aspecto de las gentes retratadas latitudes españolas más meridionales.

Padeció además el cruce en su parte baja de vehículos cada vez más pesados y dañosos para su estabilidad por vibración y polución. Los sillares de piedra, *opus quadrata*, que lo componían, empezaron a mostrar franco deterioro. De ahí que en proyectos de restauración practicados en el siglo XX, la eliminación de casas próximas y la reordenación del tráfico rodado fueran determinantes. Inventario del estado de materiales, reconstrucción de cornisas y pilares, estudio de las cargas de compresión, revalorización del significado de la obra pública fueron tenidos en cuenta de modo que en 1985 el acueducto fue elemento principal de la declaración de Segovia como patrimonio de la humanidad por la UNESCO; un siglo antes había sido declarado monumento histórico español.

En su configuración original, se emplearon más de 20.000 sillares de granito, unos 7.500 metros cúbicos, y pudo servir agua a una población de cinco mil personas. Tuvo casi dieciocho kilómetros desde la toma de agua en el río Frío, con una caja o sendero de conducción de 30 por 30 centímetros, un caudal que pudo acercarse a cincuenta litros por minuto y una pendiente media de entre 0,3 y 1 por ciento, variable según los tramos, pues en alguno sobrepasó el 5 por ciento. Desde allí descendía durante nueve kilómetros hasta

llegar al pinar de Balsaín, La Granja de San Ildefonso y el valle del río Clamores. Canales, depósitos, compuertas y arquerías acercaban agua al centro urbano, mediante una estructura monumental de 813 metros de largo, formada por cuatro segmentos exentos y dos conjuntos de arcadas, sostenidas por 128 pilares. En el punto más bajo del valle, el acueducto por antonomasia, el agua circulaba a 28,5 metros de altura. Con anterioridad, tras 141,5 metros de conducción elevada a través de un muro de 1,4 metros de ancho y altura desde 1,4 hasta 3,5 metros, llegaba al segundo *castellum aquae*. Esta caseta de decantación (desarenador) tenía 8,90 por 7,50 metros, con un foso interior y abovedado de 4,25 metros de largo, 2,18 de ancho y 2,90 de profundidad. Allí empezaban una alineación de seis arcos, otra de 25 y la tercera de 44, hasta llegar a la pila 75, donde se producía el cambio de alineación y comenzaban los famosos 43 arcos dobles del segmento central. En las pilas 107, 108 y 109 aparece una cartela con inscripciones de letras que pudieron ser de bronce, engastadas con plomo en el granito. La pila 108 presenta un grueso mayor en su zona superior y dos hornacinas, donde lucieron esculturas. Más allá, la muralla sigue la conducción mediante un muro y tres arcos, un cambio de alineación casi en ángulo recto y otro muro de 43,7 metros. Vuelve a enterrarse bajo las calles hasta llegar al Alcázar, en un recorrido de canales de piedra subterráneos de más de un kilómetro. Más allá, extramuros, la ciudad dejaba de ser ella misma.



Muñeca romana, Museo de Albacete, siglo IV

Los romanos afrontaron la colonización del sureste de España como consecuencia de la segunda guerra púnica, que ganaron a los cartagineses y supuso la eliminación como competidora de la potencia norteafricana. En 218 a. C., estos cayeron en la trampa que les habían tendido y destruyeron Sagunto, aliada romana. Diecisiete años después, el occidente mediterráneo había sido escenario de batallas, invasiones, sitios y revueltas de esclavos, pero Roma había triunfado. Una de las lecciones que aprendieron sus generales tuvo que ver con la invasión por Aníbal, acompañado de sus tropas y elefantes, de la propia península Itálica. En su itinerario cruzó los helados Alpes, se presentó a las puertas de la capital y llegó hasta Capua y Tarento, en el sur. No bastaba el dominio de delgadas líneas de costa o emplazamientos estratégicos. Tampoco cabía depositar confianza hasta más allá de lo razonable en aliados nativos, que podían cambiar de bando ante cualquier situación comprometida. Era preciso lograr un control suficiente del interior continental, incluso en aquellas regiones donde no parecía existir esa necesidad. En rigor, la romanización de la península Ibérica fue una consecuencia inevitable de esta doctrina militar, con la trasposición hacia lo cultural e institucional de un principio de supervivencia que nadie podía suponer que iba a convertir una sobria república en un imperio nunca antes conocido. El reconocimiento de este hecho facilita la crítica a una acepción de la romanización según la cual la imposición de modelos, usos y costumbres romanos habría supuesto la rápida desaparición de culturas locales celtibéricas, o la integración veloz de aquellas vinculadas a modelos colonizadores griegos, fenicios y cartagineses, implantados desde hacía tiempo en el oriente y sur peninsulares. El geógrafo Estrabón dio carta de naturaleza a esta versión al escribir a propósito de los turdetanos, habitantes de la provincia Bética: «Sobre todo los que viven en las riberas del Betis, han adquirido enteramente la manera de vivir de los romanos, hasta el punto de haber olvidado su idioma propio; además, la mayoría se han convertido en latinos, han recibido colonos romanos, y falta

poco para que todos se hagan también romanos». Como ha señalado Manuel Bendala, el sentido de esta afirmación se circunscribió a una determinada esfera jurídica ligada a la ciudadanía romana, de modo que requiere de matización. Ni las culturas prerromanas se vieron confinadas a rasgos «menores» en hábitos, creencias religiosas y ciertas costumbres, como si estas fueran menos relevantes, ni la romanización fue instantánea. Por el contrario, en sus propias palabras, abarcó «un complejo proceso de interacción cultural, de cambios y validaciones de tradiciones o realidades previas, que, aunque evidentemente empujado por el motor principal de la potencia dominante, iba dando por resultado realidades híbridas, fenómenos de convergencia, adaptación, con múltiples raíces y protagonistas».

De este modo se pone en tela de juicio una visión decimonónica y mecanicista de la Roma imperial, muy centrada en acontecimientos políticos y militares, que por definición desconoció lo acontecido con las estructuras de continuidad. Fueron estas, urbe, linaje, redes sociales, ritos, objetos, entre otras, las que determinaron la vida cotidiana y permiten explicar la duración de la colonización romana, así como su efecto perdurable en la península Ibérica.

La ciudad fue pieza clave en su implementación, lo que permitió esa garantía de continuidad. Por una parte, facilitó la asimilación de elementos locales. Por otra, permitió a los colonos que llegaban desde otros lugares reproducir con seguridad su modo de vida. Ese afán por reproducir Roma en Hispania se manifestó en casos extremos, como el gaditano Lucio Cornelio Balbo el Menor, que dotó a su ciudad natal de una nueva infraestructura urbana, una «neapolis», con puerto, acueducto y teatro. Exhibió que era, por así decirlo, «más romano que los romanos». En espera de adecuada compensación, que en efecto le llegó en forma de *ovatio* y reconocimiento público.

La casa fue el centro de la existencia de estos linajes hispanorromanos. Lejos de las incomodidades de alojamientos masivos o *insulae*, una perteneciente a patricios como los Balbo, hecha de ladrillo, podía comenzar con un atrio, pequeño patio abierto que ordenaba el acceso a todas las dependencias. El

tablinium, al fondo, era espacio de trabajo del *pater familias* y archivo familiar. El comedor, *triclinium*, una de las habitaciones principales, donde se reunía la familia, servía para comer y cenar, quizás con clientes o allegados, agradecidos al *patronus*. El peristilo, de influencia helenística, era un patio con jardín rodeado por un pórtico de columnas y recinto de descanso.

Los altares dedicados a Lares, ancestros deificados, no se situaban en el atrio, donde se exponían las máscaras de antepasados famosos, con rostro y nombre, sino cerca de la cocina. La causa era su vinculación con el fuego sagrado del hogar, que preparaba el alimento de toda la familia. Las imágenes que se colocaban en los altares domésticos estaban relacionadas con el culto a la diosa doméstica Vesta, Lares y Penates. Todos vigilaban el bienestar y la nutrición de la familia y, por lo tanto, la sucesión entre generaciones. Los Lares eran dioses de los límites y cambios de estado. Así, ha señalado Alicia Jiménez Díez, los niños depositaban en el larario familiar la *bullā*, el amuleto que les había acompañado durante toda la infancia, el día que tomaban la *toga virilis*. A las niñas les entregaban, entre otros objetos, una muñeca o una moneda el día de su boda. También los Penates, divinidades domésticas a las que se ofrecía una ofrenda en las comidas, se adoraban allí. Los objetos de valor se depositaban en esa estancia. Los dormitorios eran habitaciones de tamaños variables y mobiliario reducido. La cocina consistía en una pequeña dependencia presidida por el hogar, con estantes para recipientes y utensilios para preparar, servir y almacenar alimentos.

En correspondencia con el poder social y económico de la familia, podemos imaginar que servidores y esclavos atenderían a sus miembros, en especial una nutrida descendencia. Las nodrizas tuvieron un papel destacado. Entre ellas, las espartanas recibieron especial consideración, debido a la fama de rectitud y disciplina de aquella región griega. Plutarco describió con admiración apenas disimulada el trato que otorgaban a sus pupilos, que hoy consideraríamos brutal: «No fajaban a los niños y les dejaban libres los miembros y el rostro. Además, pensaban que les hacían felices enseñándoles a prescindir de golosinas en sus comidas, a no tener

miedo ni a la oscuridad ni a la soledad y haciéndoles despreciables las rabietas y los lloriqueos».

Esta muñeca o *pupae*, tallada en hueso, articulada en brazos y piernas por un sistema de espiga y muesca, tiene una altura de 21,5 cm. Fue hallada en 1946 en una necrópolis de Ontur (Albacete). En la serie de cinco muñecas de la que forma parte, la más pequeña de 16,5 centímetros y la más grande de 25,5, cuatro son de hueso y una de ámbar, por lo que posee un característico color oscuro. Los peinados también las distinguen, pues los hay recogidos o con reticulado e incisiones, que imitan trenzas y mechones. La única completa tiene unas botas o escaarpines. Al aparecer junto a otros juguetes, vasijas en miniatura, al frente de un sarcófago de mármol, se podría pensar que nos hallamos ante piezas de acompañamiento de su propietaria en el más allá. Serían en esta hipótesis objetos poseídos y utilizados en vida por su dueña, pero la aparición en un enterramiento abre otra posible interpretación. Las imágenes allí localizadas pueden ser dobles o figuraciones de los vivos, de quienes serían intermediarias ante el mundo de los muertos. Una imagen de piedra, cera o madera puede representar las sombras (muertos que han perdido la memoria individual al ser integrados en la comunidad de los antepasados), cuando se requiere su presencia para que puedan beneficiarse de banquetes que les son ofrecidos por otros. También se pensaba que eran útiles para fijar las almas intranquilas y obligarlas a quedarse allí, en el «más allá», sin que pudieran causar molestias e inconvenientes a los vivos. Las muñecas pudieron formar parte de un sistema ritual ordenado en el espacio y el tiempo. La tumba aparecida en la necrópolis estaría conectada con altares domésticos y templos. Las ceremonias realizadas en vida de su propietaria la habrían vinculado al culto a los ancestros, que estarían esperándola, en amor y compañía, para hacer más placentero y familiar el sueño eterno.

ESPAÑA MEDIEVAL

Todas las naciones cuentan con singularidades en su historia, de modo que el excepcionalismo siempre corre el riesgo de no explicar nada. Todas han conocido batallas, guerras e invasiones, a todas les han ocurrido eventos particulares, pero también hay secuencias comunes, hechos nada diferenciales. No obstante, es preciso reconocer que la historia de España presenta en el contexto europeo la particularidad de la presencia musulmana, que al vincularse durante la Edad Media con la de judíos y cristianos conformó una cultura particular, abierta y fronteriza. La dinámica que impuso esta vecindad afectó al modelo de relaciones sociales y políticas, así como a la rica cultura material.

No era tan fácil negar al otro y por eso mediaciones y articulaciones fueron durante muchos siglos norma y no excepción. El sustrato urbano hispanorromano actuaba como gran elemento articulador y la curiosidad geográfica fue rasgo distintivo, en Asturias, León o Al-Ándalus. Alrededor del año mil, una fecha mesiánica, la imagen de lo español empezó a hacerse más reconocible, a raíz de los procesos de creación de un poder monárquico cristiano menos disperso y del comienzo del largo declive hispanomusulmán, que duró hasta 1492. El Camino de Santiago se convirtió en vía de comunicación entre los distintos reinos europeos y la península Ibérica, mientras filósofos como el mallorquín Ramón Llull y embajadores como el madrileño Ruy González de Clavijo alcanzaron Argel y Samarcanda. No es menos asombroso que el ceutí Muhammad Al-Idrisi llegara a Turquía, o que el hispanojudío Benjamín de Tudela tropezara con Bagdad en un itinerario que

quizás lo llevó hasta la misma China. La conmoción radical que trajeron las cruzadas, más el impacto en la guerra fronteriza de almorávides y almohades, transformaron los modelos tradicionales de la guerra y de la paz. La dinámica de la agregación se puso en marcha y por eso, del siglo XIII en adelante, la fiebre por ir más allá de lo conocido se apoderó en especial de portugueses y castellanos. Como el Mediterráneo ya no parecía caber dentro de sí, atlas y portulanos surgieron para orientar al navegante y verificar la posibilidad de un conocimiento previsible de la tierra y del mar. Tiempo mucho más de luz que de sombras, la Edad Media española terminaría como había empezado, solo que al revés. Con los estandartes y banderas de los cristianos logrando una victoria en Granada que, si se había resistido tanto, fue porque en realidad nadie la deseaba demasiado.

Etimologías, san Isidoro de Sevilla (615-621), código toledano del siglo IX, Biblioteca Nacional, Madrid, primera edición impresa en Augsburgo, 1472

Una enciclopedia constituye, por encima de cualquier otra consideración, una confesión de impotencia. Hecha esta salvedad, también representa una empresa de valientes, pues supone un acto de ordenación de la realidad del mundo, que se escapa por multitud de rendijas. Un insulto reiterado de ciertos ignorantes, que acusan a quien quieren ofender de ser «vendedor de enciclopedias», debería constar más bien en una lista de alabanzas, pues las merece con todo fundamento. Las enciclopedias son obras propias de épocas convulsas, ávidas de pensamiento depurado y clarificación de los conceptos. Once siglos antes de que Diderot y D'Alembert emprendieran en 1751 la publicación de la clásica *Enciclopedia metódica, o Diccionario razonado de ciencias, artes y oficios*, las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla, de cuyo código podemos contemplar una página al vuelo (26v.), abrieron en el mundo occidental la posibilidad de un conocimiento total.

Al igual que el siglo XVIII, el tiempo que le correspondió vivir al erudito hispanogodo Isidoro de Sevilla, llamado el polímata (de conocimientos diversos) y futuro santo, de 560 a 636, estuvo lleno de incertidumbre. El Imperio romano había sido presa de la inestabilidad. Hispania perdió importancia. La autonomía y dinamismo de las ciudades desaparecieron. Diocleciano (284-305) la reorganizó en cinco provincias y los gobiernos posteriores de Constantino y el hispano Teodosio, que en 380 declaró el cristianismo religión oficial del imperio, poco pudieron hacer para enfrentar una era de decadencia y disolución. En 476 se produjo la caída del Imperio romano de Occidente y el Mediterráneo dejó de ser *Mare nostrum*. Un conglomerado caótico e inestable de reinos, tribus en movimiento y enclaves territoriales desconectados sustituyó la anterior realidad unitaria. Distintos grupos germánicos lucharon por territorio y rutas comerciales. Vándalos dominaron en

África, ostrogodos y lombardos en Italia, francos en la Galia y visigodos en Hispania. En el oriente, sin embargo, el emperador bizantino Justiniano asumió que el Imperio romano debía continuar y logró el control durante el siglo VI de partes de la península Italiana, norte de África, franja costera del sureste de la península Ibérica de Cádiz a Cartagena e islas del Mediterráneo occidental. Tras sucesivas pérdidas territoriales, Bizancio perduró hasta la toma de su capital Constantinopla por los otomanos, en 1453.

Mucho antes, en 507, los visigodos empezaron a organizar un reino propio al sur de los Pirineos. Contra todo pronóstico, en franco contraste con otras zonas de Europa que no superaron la fragmentación, tuvieron éxito. Se ha insistido demasiado en que levantaron una estructura política frágil y poco duradera. Los términos de comparación son importantes. Pocos lograron algo equivalente en aquella Europa posromana. El llamado «goticismo», u origen godo de la monarquía española, fue reivindicado desde la Edad Media en adelante, tanto por el componente europeizante de los visigodos, a fin de cuentas procedentes del norte, como por el catolicismo que se convirtió en religión oficial desde la conversión de Recaredo en 589. Los visigodos no levantaron un estado fallido.

Por el contrario, el unitarismo visigodo tuvo que hacer frente al reino suevo del noroeste, la colonia bizantina del sureste y la belicosidad de los vascones, pero consiguió un control suficiente del territorio. La capital se estableció en Toledo, otro hecho fundamental porque antes no existía como tal. Convertida en corte y sede de una burocracia palatina, de mejor o peor grado nobles, generales y obispos tuvieron que acudir a ella. Una serie de delegados territoriales, *duces* y *comites*, representaron al poder central y aplicaron el ejemplar *Liber iudiciorum*, promulgado por Recesvinto en 654, de cumplimiento obligatorio en todo el reino. En las ciudades aparecieron catedrales, basílicas y episcopios, que tuvieron una liturgia propia, denominada «hispana». Las capas bajas de la sociedad, campesinos, artesanos, siervos y esclavos, de seguro percibieron, más allá del obvio cambio que supuso la extensión del cristianismo, numerosos signos de continuidad. Los

visigodos eran pocos en número, de modo que fundaron su reino, pero también se apoyaron en la continuidad de la sociedad hispanorromana. San Isidoro provino precisamente de un antiguo linaje del que solo se sabe que el padre, natural de Cartagena, se llamó Severiano. Fue el menor de cuatro hermanos. Esta conjetura se reafirma por la buena educación que tuvo y por pertenecer a una familia episcopal. Es decir, aquella que tuvo posición económica y nobleza, por lo que acaparó cargos eclesiásticos. Su hermano mayor, san Leandro, fue obispo de Écija. Nacido hacia 562, posiblemente en Sevilla, debió de tener una educación monástica y ascética, vinculada a la tradición de escuelas municipales romanas. La curiosidad por la lengua en su caso fue paralela al interés por datos científicos, históricos, morales y filosóficos, como mostró en las *Etimologías*. Cabe pensar que fue diácono y presbítero. También se interesó por la educación de los prelados, o ejerció como maestro.

Sevilla, la antigua Híspalis, debió de tener obispos desde finales del siglo III y había sido lugar de martirio de cristianos, por lo que contaba con una tradición establecida cuando, poco después de 600, san Isidoro fue designado para ocupar su sede episcopal. Consta que tuvo buenas relaciones con los reyes, a los que visitaba en Toledo, con excepción de Viterico, al que acusó de anticlerical. El impulso que otorgó a concilios realizados en Sevilla y en 633 en la propia Toledo, con 66 obispos de Hispania y Galia reunidos, da idea de su labor organizadora. En ellos sobresalió por su capacidad oratoria. Quizás como un ejercicio de preparación, algunas partes de las *Etimologías* fueron antes homilías o sermones. En 636 tuvo un enfriamiento y, según señalan las crónicas, una fatal combinación de «estómago inseguro» y fiebre le produjeron la muerte.

No es posible deslindar el culto posterior de su aportación cultural. En 1063 unos enviados del rey de León Fernando I hallaron sus restos, según mantuvieron por su directa intercesión desde los cielos, pues deseaba reposar en la capital leonesa. El rey taifa de Sevilla, tributario suyo, regaló un tapiz de seda para envolverlos y, tras erigirse un templo que sería destino de futuras peregrinaciones,

quedó depositado en la basílica y real colegiata que lleva su nombre. Fue proclamado santo en 1598 y doctor de la Iglesia en 1722. El reconocimiento por lo que supusieron las *Etimologías* nunca desapareció. No existe un testimonio fehaciente sobre la manera en que decidió organizar los campos del saber antiguo mediante la justificación de los términos que los designan. Hace catorce siglos, mantuvo que la explicación de lo existente se hallaba en la forma e historia de las palabras. En 615 ya estaba ocupado en la redacción, de modo que el objetivo docente fue indudable. La expectación fue enorme. Braulio, obispo de Zaragoza, le escribió: «Te suplico y ruego con todo interés y encarecimiento que hagas llegar a este siervo tuyo el libro de las *Etimologías* que, según hemos oído, con la ayuda de Dios ha quedado ultimado. Muéstrate pues generoso conmigo el primero, para así sentirte feliz». Como no satisfizo su demanda, fue perentorio: «La rueda del tiempo hace llegar, si no me engaño, ya el año séptimo desde que te pedí, y lo recuerdo bien, los libros compuestos por ti. Con varias y diversas evasivas esquivaste el tema cuando estuvimos juntos. Los libros de *Etimologías* andan en manos de muchos». San Isidoro le remitió poco después los códices y se justificó por motivos de salud.

Por la correspondencia sabemos que hacia 621 la obra debía estar terminada. En su versión final, los diferentes libros, del uno al veinte, se ocuparon de los siguientes asuntos: gramática; retórica; matemática; medicina; derecho; sagradas escrituras; Dios, ángeles y santos padres; iglesias, sinagogas y herejes; lenguas; origen de nombres; el hombre y sus partes; animales; mares, ríos y diluvios; geografía; ciudades; mineralogía; guerras, espectáculos y juegos; naves; comida, bebida e instrumentos. Además, llevó índices: general, de nombres, geográfico, botánico y zoológico. Hay otro libro de medicina y variaciones diversas, lo que permite pensar que en realidad hubo tres divisiones: ciencias profanas; ley humana y ley divina; nombres de personas. San Isidoro tuvo «un deseo irreprimible de dividir la enciclopedia en veinte partes». De ahí que en algunas de ellas, visto con ojos modernos, haya una acumulación de información deslavazada. No en el caso de dos asuntos tan contemporáneos como el sexo y los deportes. El primero constituiría

un vicio al que se está expuesto en la juventud, pero curable con madurez y continencia. Fuente de pecado en clérigos y seglares, apuntó que pecado y prostitución compartían raíz etimológica. Las palabras siempre otorgan explicación: «Es hijo espurio el que nace de madre noble y padre plebeyo. Se les aplica también el nombre de favonios, porque se creía que algunos animales quedaban preñados por el soplo ardiente del viento favonio». Lanzamiento, fuerza, lucha y carrera destacan en juegos gimnásticos. De esta última señala: «Debe su denominación a la agilidad de los pies (*crura*). Así pues, la carrera consiste en la agilidad de los pies». La lucha es «la acción de trabarse los costados». En cuanto a los espectáculos, así «se denominan en su sentido más general a los placeres que por sí mismos no manchan, pero que pueden hacerlo por lo que allí se desarrolla. Se les llama *spectacula* porque están abiertos a la expectación de los hombres». Condenó circo, teatro y juegos de mesa: «El engaño, la mentira y el perjurio y, en definitiva, el odio y la ruina, no están nunca ausentes de la práctica de juego. Debido a estos depravados aspectos, el juego estuvo prohibido por las leyes durante determinadas épocas». Los dados le preocuparon sobremanera: «Los tres dados del juego, que son los tres momentos de la vida: pasado, presente y futuro, ninguno de estos permanece quieto, sino que corren».

15



Corona de Recesvinto, Museo Arqueológico Nacional, 649-672

Entre los días 15 y 26 de agosto de 1858 lluvias torrenciales produjeron un desplazamiento de sedimentos en un paraje de Fuente del Guarrazar, provincia de Toledo. Cierta tarde pasaron por allí dos habitantes del cercano pueblo de Guadamur, Francisco Morales y su esposa. Ambos debieron avistar una serie de brillos o destellos y esa misma noche volvieron al lugar con un farol y herramientas. De entre el fango extrajeron una serie de piezas que lavaron en una fuente cercana. Fue tanto su afán y avaricia que dejaron esparcidos por las tierras de cultivo restos pertenecientes al que sería conocido como «Tesoro de Guarrazar», compuesto por cruces y coronas votivas, cadenas y letras colgantes, de origen visigodo. Poco después, Morales entró en contacto con el general francés Adolfo Hérouart, que trabajaba en el cercano colegio de infantería como profesor. Juntos debieron acudir al diamantista José Navarro, conocedor de orfebrería antigua. Según parece, entre octubre y diciembre de ese año, tanto Morales como Hérouart, acompañados por jornaleros, realizaron una serie de excavaciones. Las idas y venidas a Toledo y el interés de Hérouart por los terrenos donde se radicaba el hallazgo llamaron la atención. Los acontecimientos se precipitaron a causa de la aparición de Navarro en enero del año siguiente en París, convertido en «consultor orfebre» de Morales y Hérouart. En su maleta de viaje había sacado de España piezas del tesoro, con el fin de venderlas. La validación científica del hallazgo corrió en paralelo al sórdido pero exitoso intento por lucrarse de su existencia, que incluyó fundido de piezas y desmontaje de piedras preciosas. Mientras, se desarrollaba un intento de la diplomacia española, encabezada por el embajador Alejandro Mon, por oponerse a lo que parecía a todas luces un saqueo de bienes pertenecientes a la nación.

En una publicación aparecida poco después, el arqueólogo y conservador Adrien de Longpérier situó el hallazgo en la Fuente de Guarrazar, aludió a las grandes lluvias caídas y señaló que unos campesinos habían descubierto lo que parecía «una tumba que guardaba ocho coronas de oro y tres brazos de una gran cruz». Bajo

su punto de vista, Navarro era primer propietario de los objetos que, «reunidos con loable persistencia, llevó a París». Responsables del Ministerio de Estado francés adquirieron de inmediato el tesoro, calificado como «el más amplio y bello conjunto conservado de orfebrería altomedieval». También comenzó un proceso de apropiación simbólica e intelectual. De una parte, con razón o sin ella, dado lo prematuro de cualquier conclusión a la que se pudiera llegar, Longpérier sostuvo que incrustaciones en vidrio rojo de la corona de mayor tamaño recordaban por «similitudes de estilo» ciertos ornamentos encontrados en la tumba del rey de los francos Childerico, o pertenecientes a los lombardos Agilulfo y Teodolinda, en este caso su evangelario. Concluyó su escrito minimizando el papel jugado por el monarca Recesvinto, cuya corona era la pieza fundamental del tesoro de Guarrazar, en el gobierno de territorios hispanos, frente a su importancia para el mediodía francés: «Las joyas que le pertenecieron también poseen para nosotros un interés nacional». Su razonamiento no dejó de lado el papel fundamental jugado por estadistas franceses a la hora de salvar de la barbarie española un tesoro, más que encontrado, de acuerdo con las trazas de su descripción, «arrojado sobre el barro». Puesto a disposición de la humanidad no como resultado de una investigación sistemática, sino de un designio de la naturaleza, oportunamente aprovechado por gentes ilustradas y científicas. El saqueo se representaba como un acto de filantropía. Este punto resulta fundamental, porque permite explicar, al menos en parte, el fracaso de las loables iniciativas del embajador Mon dirigidas a la recuperación de las piezas. Lo acontecido se vio reflejado enseguida en periódicos españoles, entre ellos *La España*, *La Época* o *La Correspondencia Autógrafa*.

El historiador y secretario de la comisión general de monumentos José Amador de los Ríos publicó en la *Gazeta de Madrid* nuevos datos e informó de los estudios a realizar, así como del hallazgo de piezas perdidas, como un «pequeño zafiro» perteneciente a las coronas. También negó la filiación septentrional del tesoro, que defendió como máximo exponente del «arte latino-bizantino», con recuerdos de la plástica griega oriental, sustrato «hispanorromano»

y deudas con el «fasto de las cortes bizantinas y la antigua majestad romana». A pesar de que el lugar del hallazgo permanecía bajo vigilancia de la Guardia Civil, las «cajas de fábrica» que habían contenido el tesoro presentaban un alto grado de destrucción. El embajador Mon había emprendido acciones ante el Gobierno francés que evitaron mayores pérdidas en el futuro: «Si no se demuestra grande interés y anhelo por parte del Estado en adquirir y conservar los objetos históricos, fácil será el que volvamos a deplorar que museos extranjeros sean los que con ellos se enriquezcan y los ostenten». Aunque languideció esperando una comunicación sobre la propiedad del tesoro, depositado mientras tanto en el Museo de Cluny, Mon consideraba que era patrimonio nacional español: «El mismo rey Recesvinto, a quien primitivamente pertenecieron esas coronas, sancionó una ley del Fuero Juzgo, en que se declara que todo lo adquirido por los monarcas durante su reinado perteneciera de derecho a los reyes, sus sucesores». Sin una sentencia judicial condenatoria en Francia que privara a Navarro de un patrimonio espurio poco se podía hacer, pero para disgusto de Mon la batalla política estaba perdida. El viajero romántico Prosper Mérimée, amigo del emperador de los franceses Napoleón III y su esposa española Eugenia de Montijo, tuvo mucho que ver en ello. Según testimonió el embajador Mon, Mérimée se opuso a su reclamación desde una institución tan poderosa como la Academia francesa, lo que resultó decisivo. Contra lo que podría parecer, fue un acto de coherencia por su parte. Al autor de *Carmen*, que describió como «enloquecedoramente independiente —una criatura promiscua e indomable—», le interesaba una España arcaica, congelada en el tiempo, que facilitara la contraimagen que la Europa burguesa, sus lectores, le exigían. No una nación protectora de su patrimonio, cultura y museos.

Constituye una paradoja que Mon, primer ministro en 1864, no llegaría a conocer, ya que falleció en 1882, que la corona de Recesvinto retornara a España en 1941, dentro del lote que la Francia de Vichy intercambió con el gobierno de Franco por piezas consideradas menores. Nunca hubo duda sobre el extraordinario valor que representaba. Con una altura máxima de 80 centímetros,

longitud de cadena de 10 centímetros de altura, 20,60 de diámetro y 0,90 de grosor, fue obra del taller real de Toledo. La diadema está formada por doble chapa de oro en forma de dos semicírculos articulados por herrajes. La parte interior es lisa y la exterior fue trabajada en repujado y decorada con pequeñas hojas que tuvieron granates incrustados, casi todos perdidos. Grandes zafiros y perlas forman una red que cubre la diadema. Los eslabones de cadena en forma de hoja de peral se juntan en la base de una azucena, planta coronada por un pequeño capitel de cristal de roca. De este eje pende una cadena con la cruz. De la zona inferior de la diadema penden las 23 letras que componen la dedicatoria real, el famoso (R)ECCE SVINTHUS REX OFFERET. La suntuosidad de la corona, que combina el amarillo del oro con el azul de los zafiros, el rojo de los granates, el blanco de las perlas y el verde de las esmeraldas, obedeció a un propósito de donación regia a la Iglesia, con vocación de inmortalidad, de influencia bizantina. No se trató de una corona personal, para ser ceñida por el monarca, sino de una donación regia, que definió un determinado espacio simbólico en el complicado ceremonial cortesano hispanogodo. La liturgia visigoda incluyó oraciones con ocasión de la ofrenda de coronas. En el caso de Recesvinto, es posible que fuera entregada a la catedral de Toledo con ocasión del VIII concilio. Este definió la dignidad regia como fuente de responsabilidades y no solo de privilegios. Con idéntico sentido providencial, su sucesor Wamba mandó colocar una inscripción a las puertas de Toledo, donde se podía leer: «Vosotros, santos, cuya presencia brilla aquí, proteged esta ciudad y a su pueblo con vuestra acostumbrada benevolencia».



Cruz de los Ángeles, catedral de Oviedo, 808

En 1639 Sebastián Bernardo de Quirós, canónigo de la catedral de Oviedo, escribió una descripción de las reliquias que atesoraba. Además de quejarse por la falta de renta causada por las guerras y de la obligatoriedad de tener el patrimonio empeñado en juros, títulos de deuda pública, señaló que guardaban un arca de los apóstoles, un pedazo del *Lignum Crucis* (la cruz de Jesucristo), «un gran pedazo del pellejo de san Bartolomé, una navaja de las de la rueda de santa Catalina, un trozo de la capa del profeta Elías, huesos de los santos inocentes, un pedazo de la vara de Moisés, una suela del zapato de san Pedro y reliquias de santa Eulalia de Barcelona». No olvidó consignar que allí se encontraba también «la Cruz de los Ángeles, que milagrosamente en tiempo del rey don Alfonso el Casto hicieron dos ángeles en la capilla donde oía misa, hecha de oro y piedras preciosas, que les dio para fabricarla». Con ser extraordinaria la constatación de una geografía española de la reliquia, un mapa en el cual los templos competían y se relacionaban alrededor de objetos de contenido denso y memoria proverbial, la especificidad de la cruz ovetense resulta notable. La propia leyenda que contiene es tan rotunda como amenazante: «Permanezca esto recibido benignamente para honra de Dios / Ofrécelo Alfonso, humilde siervo de Cristo / Quien se atreviere a quitármelo / perezca con rayo del cielo / sino que este don de mi libre voluntad lo diere / Esta obra se acabó en el año 846 de la era». Como la fecha corresponde a la era hispánica, cuyo cómputo se iniciaba en el año 38 a. C., cuando concluyó la conquista romana de la Península, la donación fue hecha en el año 808.

La cruz, de oro y pedrería, con brazos casi idénticos (lo habitual en cruces griegas), de 46,5 centímetros de alto y 45,7 de ancho, dotada de un alma constituida por dos maderos de cedro unidos en el centro a un disco redondo, es de una extraordinaria belleza. Carece de enganches, por lo que no pudo estar suspendida. No debió de estar al principio en el altar, salvo en ceremonias de Viernes Santo. Todo indica que excepto en ocasiones solemnes, cuando sería trasladada en procesión sostenida por el extremo inferior,

permaneció depositada en el tesoro catedralicio. Más tarde fue incorporada al altar.

Tras el año mil las costumbres litúrgicas cambiaron, y una cruz enjoyada dejó de causar asombro a quienes asistían a misas y otras ceremonias. La ofrenda de la cruz a la catedral por parte del monarca Alfonso el Casto se completó con dos ángeles orfebres, que quedaron situados a los lados. Todo indica que esas transformaciones funcionales y de sentido alrededor del objeto litúrgico fueron idea del obispo Pelayo (1101-1153), brillante promotor de un relato de santidad que, en lo fundamental, permanece en nuestros días. La puesta en valor del ajuar catedralicio, señala Raquel Alonso Álvarez, tuvo fines prácticos: «Al frente de una diócesis cada vez más alejada de los centros de poder, el obispo supo actualizar su antiguo patrimonio dotándolo de un nuevo significado e incorporándolo a un renovado discurso mediante el que resistió la pérdida de protagonismo de la antigua sede regia». Cruces como esta ofrecían una conexión con la genealogía del martirio de Jesucristo, pues proceden en último término de la que presidía el Gólgota, si bien con posterioridad fueron desprovistas de sencillez, recubiertas de oro y joyas preciosas. El añadido de los ángeles constituye un elemento clave, porque apunta tipologías y permite una periodización. Las figuras celestiales pueden aparecer de pie o arrodilladas, en una relación simbiótica con la cruz empedrada que aporta mensajes distintos. El recubrimiento de pedrería facilitaba su uso como relicario específico o estauroteca, que guardaba fragmentos del *Lignum Crucis*, gracias a las pequeñas cajitas con tapas de corredera dispuestas en extremos de brazos y parte superior.

Resulta muy significativo que la Cruz de la Victoria, compañera en la catedral ovetense de esta de los ángeles, esté fechada un siglo más tarde, en 908, según un diploma de discutida veracidad. El monarca asturiano Alfonso III la entregó enjoyada a la iglesia de Oviedo. Fabricada en el castillo de Gauzón, en el concejo de Castrillón, su denominación alude a la leyenda según la cual el alma de madera de la pieza habría sido la cruz enarbolada por el príncipe Pelayo en la batalla de Covadonga, que marcó el inicio de la insurrección

cristiana contra los invasores musulmanes. Una copia de fines del siglo XII del *Corpus pelagianum* narra la victoria de los resistentes asturianos e incluye una estampa en la que Pelayo sostiene una cruz en la mano izquierda muy similar, desprovista de suntuosidades, como mandaba la ocasión.

El final de la monarquía visigoda fue narrado en la *Crónica albeldense*, de fines del siglo IX, en estos términos: «Rodrigo reinó tres años. En su tiempo, llamados por los enredos del país, los sarracenos ocupan España y se apoderan del reino de los godos». La misma crónica (de orientación visigotista, como es habitual en ellas, varios siglos posteriores a los acontecimientos narrados) recuerda que en Asturias los musulmanes fueron derrotados en Covadonga y se alumbró un nuevo reino, «por la divina providencia surge el reino de los astures». En paralelo, quizás vinculada con ella, aparecen una serie de leyendas, como esta de Ormesinda y Muruza (o Munuza). A comienzos del siglo VIII de nuestra era, poco después de la invasión árabe de España, el guerrero musulmán Muruza, gobernador de Gijón, amaba con pasión a Ormesinda, bella hermana de don Pelayo y prometida de don Alonso, un buen caballero cristiano. Ante el desprecio que ella le manifestaba, Muruza decidió raptarla por medio de su favorito Karim, quien en efecto burló la vigilancia que la protegía. Don Alonso trató de impedirlo, pero fue vencido por la superioridad numérica de los musulmanes y hecho prisionero. Muruza dio entonces a elegir a Ormesinda entre la vida de su prometido o casarse con él. Ormesinda aceptó contraer matrimonio con Muruza, pues sabía del valor de la vida de don Alonso para la causa cristiana. Cuando los esponsales iban a celebrarse, apareció don Pelayo, decidido a matarla para evitarle el deshonor de casarse con un infiel. A fin de no errar el golpe, pidió abrazar a su hermana, pero antes de que pudiera lograr su propósito ella ingirió un veneno y falleció. Don Pelayo y don Alonso, desolados, mataron a Muruza y junto a los demás cristianos se retiraron a Covadonga, donde organizaron desde aquel día feroz resistencia a los invasores. Versión arquetípica repetida hasta la saciedad, lo importante es que crónica

y leyenda apuntan a un mismo sustrato cultural y político, que contextualiza mucho después la Cruz de los Ángeles, la hace comprensible. La triple realidad política, étnica y religiosa, astur, goda y cristiana, la fabrica y explica. También permite diferenciar hechos de armas de estructuras sociales, o de cultura material, portadora de objetos cuya función, significado y fin se pueden entrever.

Los visigodos fueron pocos frente a los hispanorromanos; los musulmanes recién llegados fueron pocos frente a los hispanogodos. El dominio de Asturias por los musulmanes se realizó por el único sistema posible: pequeñas guarniciones que se situaban en viejas ciudades, cuya comunicación estaba asegurada por la red viaria romana: «Por todas las provincias de España pusieron gobernadores». La resistencia, por otra parte, se articuló en la medida en que allí como en otros lugares hubo un aparato de estado visigodo, o se desplegaron ventajas objetivas a partir de la nueva situación, o la llegada de refugiados desde el sur peninsular transformó la situación local: «Mas los godos perecieron parte por la espada, parte por hambre. Pero los que quedaron de estirpe regia, algunos de ellos se dirigieron a Francia, pero la mayor parte se metieron en tierra de los asturianos». Una referencia de las capitulaciones de Mérida aludió a estos godos huidos hacia el norte: «Y se ajustaron las paces entre ambas partes, a condición de que quedaran para los musulmanes los bienes de los muertos del día de la emboscada, los de quienes se marcharon huyendo a Asturias y los de las iglesias, con sus ornamentos».

El reconocimiento de un reducto godo de resistencia, más bien una bolsa sin aparente importancia que quedó atrás porque el avance musulmán continuó hacia el siguiente objetivo que era Francia, donde Carlos Martel los detuvo por fin en Poitiers en 732, veinte años más tarde, no permite inferir ningún destino providencial. Si las crónicas aportaron explicaciones *a posteriori* (fueron «los enredos del país», la desunión, lo que había allanado el camino al invasor), a aquel grupo de hispanogodos residuales le quedaba un arduo trabajo. Además de no sucumbir, debían configurar un reino y una territorialidad, enunciar un linaje que los proclamara como herederos

de una tradición, o constituir una capital, a partir del modelo toledano. Esto es, con basílicas y templos, corte y ceremonial regio, o palacios cuyos monarcas, a la goda, eran ungidos, no coronados. La primera, Gijón, romana y marítima, quedó abandonada tras Covadonga. Luego vinieron Cangas, Pravia y finalmente Oviedo. Con tanto por hacer, no es de extrañar que cuatro siglos después el obispo Pelayo todavía pensara que añadir dos ángeles a los lados de la cruz podía hacer menos difícil la tarea.



Capitel de Medina Azahara, Córdoba, mediados del siglo IX

Las investigaciones recientes sobre la entrada del ejército musulmán en la península Ibérica en 711 han ofrecido interesantes novedades textuales e historiográficas. Durante buena parte de la Edad Moderna prevaleció la visión procedente de crónicas asturianas y desarrollada por Rodrigo Jiménez de Rada en el siglo XIII. La invasión habría sido un justo castigo de Dios por los pecados de los últimos reyes visigodos, su lujuria, avaricia y traición. La violación de la Cava —o Florinda—, hija del conde don Julián, señor de Ceuta, a manos del rey Rodrigo, habría llevado al conde a convocar a los musulmanes, ejecutores sobrevenidos del castigo

divino y vencedores en la crucial batalla de Guadalete. Como escribió Ambrosio de Morales, «los godos por godos habían de ser vencidos, sin que otra nación sola pudiese prevalecer contra ellos». En 1687 el marqués de Mondéjar publicó *Examen chronológico del año en que entraron los moros en España*, que valoró motivaciones políticas, disensión entre las elites y enfrentamiento: «Pusieron los ojos en don Rodrigo, como varón legítimo del mismo tronco real en que se había conservado tantos años, aunque electiva, la corona de los godos, y aclamaron por rey a Rodrigo, con gran sentimiento, y así se salieron luego de la corte con ánimo y determinada resolución de pasarse al ejército de los infieles, como lo ejecutaron, para facilitar con su número y con su mal ejemplo la total ruina de su patria, porque cuando ha de suceder la desgracia, los más interesados en ella suelen ser los primeros que concurren a solicitarla».

Durante el siglo XIX, lo que Antonio Cánovas del Castillo denominó «gran catástrofe nacional» pasó a explicarse por la expansión musulmana en el Mediterráneo y las guerras civiles de los visigodos. No es de extrañar que en una centuria caracterizada por la construcción de caminos, canales y ferrocarriles, las facilidades otorgadas por las magníficas calzadas romanas parecieran a algunos autores factor explicativo del éxito de los invasores. Con posterioridad, la polémica se vinculó al carácter godo y cristiano de la nación española, y recientemente la crisis de la tradicional interpretación militarista, más la crítica textual, han ofrecido análisis en la línea de la historia comparada o global. Señaló Emilio González Ferrín que «el islam, como lento decantado civilizador, es la consecuencia de cuanto azotó al Mediterráneo desde los 400 a los 800, y no la causa de un desastre sobrevenido en 711». En la medida en que «la consideración invasiva, genérica y unitaria del islam es un constructo apocalíptico cristiano medieval, previo en todo caso a la existencia de crónicas árabes», nos encontraríamos con un problema de tratamiento de fuentes y versiones de lo ocurrido. Un trabajo de Eduardo Manzano sobre testimonios árabes de la conquista muestra su desenvolvimiento violento, no desde el

punto de vista de los vencidos, sino de los vencedores, así como la importancia de los núcleos urbanos en la ocupación peninsular. La tradicional descripción de batallas y escaramuzas se complementa con la narración de una ocupación de ciudades, lo propio en el contexto mediterráneo en el que se desenvuelven los hechos históricos de referencia. En el caso de Córdoba, algunos testimonios señalaron que fue ocupada mediante pacto, otros por acciones de guerra, «excepto la iglesia situada en el arrabal en la que se refugiaron los infieles, los cuales, sin embargo, aceptaron someterse saliendo de ella pacíficamente». Tres siglos después, en el año mil, cuando podía acercarse al medio millón de habitantes, París tenía siete mil. El poderoso componente urbano de la presencia musulmana en la península Ibérica parece algo natural, cuando ofrece claves explicativas importantes, en especial si tenemos en cuenta la existencia contemporánea al norte de Europa de reinos cristianos ruralizados y feudales.

La reutilización de materiales de construcción antiguos constituye un capítulo muy interesante de esta continuidad de la ciudad. Ha recordado Susana Calvo que los elementos romanos fueron usados con abundancia en la mezquita de Córdoba, alcazaba de Mérida y mezquitas toledanas, fundamentalmente fustes y capiteles de columnas, pero también otros tipos. El Mediterráneo, del siglo VIII en adelante, se convirtió según las fuentes árabes en lugar de compra, ofrenda o captura de materiales de ruinas y edificios, destinados a las nuevas obras. Mármoles de Jerusalén llegaron a Sevilla y Mérida. Los monumentos romanos fueron exaltados. Toledo «fue siempre cámara de los reyes», recordó Al-Razi, que escribió a finales del milenio. Llamó la atención hacia su herencia romana y visigoda: «Capital de los reyes godos, última nación que dominó Al-Ándalus antes de que llegaran los árabes». Al-Rusati narró de este modo lo obrado en Mérida: «Yo viendo gran sabor de piedras mármoles para afeitar con ellas mis obras, acaeció así que yo entré en Mérida después que ella fue destruida, y hallé tan buenas obras de piedras mármoles y de otras naturas que me maravillé mucho. E hice tomar y llevar todas aquellas y anduve un día por la ciudad y vi

en el muro una tabla de piedra mármol tan llana y tan luciente que no semejaba sino aljófar, tanto era clara. Y mandóla arrancar del muro. Y después que la hubieron arrancado por muy gran fuerza, pusiéronmela delante. Y había en ella letras de cristianos escritas que eran entretalladas».

La circulación de estos materiales de construcción por la Península plantea una interesante cuestión, su reutilización en condiciones distintas, bajo la lógica del sincretismo material, así definido por el antropólogo Emanuele Amodio. Este capitel del complejo cordobés de Medina Azahara aparece como elemento árabe califal de mármol blanco, inspirado en el capitel romano compuesto, decorado con motivos geométrico-vegetales y unas dimensiones de 32 centímetros de largo, 23 de ancho y 45 de alto. La talla se realizó a trépano. Todo apunta a una magistral elaboración de estéticas y materiales clásicos: cesto cilíndrico decorado con coronas de hojas de acanto; perlas ovales; flores de cuatro pétalos; tallos entrecruzados de los que surgen hojillas, que se prolongan hasta formar parte de la voluta, en cuyo centro se aloja una flor de cuatro pétalos.

La ocasión lo merecía. Según los cronistas, en el año 936 el califa Abderramán III, tras recibir en herencia de una concubina una gran suma de dinero para redimir musulmanes que estuvieran cautivos en manos de cristianos y comprobar que no había ninguno en tal situación, decidió dedicar el dinero a la construcción de una ciudad en honor de su favorita Al-Zahra. Situada a unos nueve kilómetros de Córdoba, al pie de la sierra cercana, ocupó 112 hectáreas y, como ha señalado Antonio Almagro Gorbea, fue «un auténtico laboratorio de experimentación arquitectónica, cuyos frutos aún podrán constatarse en las centurias siguientes. Aislaba al monarca, pero no hasta el punto de que sus súbditos dejaran de percibir de modo patente y cercano el poder del soberano». Modelo de ciudad áulica o palatina, Medina Azahara se planificó en forma de gran rectángulo de 1.530 por 700 metros, cuyos lados oriental, sur y occidental presentaban forma rectilínea y ortogonal, mientras el septentrional siguió un recorrido irregular, adaptado a la orografía. En el lugar más elevado y central, se dispuso el alcázar. Si se

descuentan jardines y explanadas, más de la mitad eran habitaciones privadas. El acceso principal estaba constituido por un gran pórtico situado en el lado oriental, a la vez fachada y redistribuidor a dependencias públicas: casa del ejército, casa de los ministros y salones de recepción, en la azotea alta. Esta constituía el espacio más importante para actos de protocolo y contaba a nivel inferior con un gran jardín, rodeado de cuatro albercas. Al noroeste se hallaba el área residencial, donde estaban ubicadas viviendas de servidores y dignatarios.

La disposición con calles externas y la yuxtaposición de edificaciones muestran a nuestros ojos irregularidad, pero esta imagen arquitectónica reflejó un carácter orgánico. Todo se encontraba en un lugar de significación y cumplía un cometido. Casas sin patio; con patio y sin pórticos, para el cuerpo de guardia o de servicio, de la mezquita o del imán; con patio y un pórtico; con dos pórticos, como la Alberquilla, típica para personas de cierto rango, dotada de patio con andén central, arriates y alberca; con patio y cuatro pórticos. El baño califal se desarrollaba en un frente del extenso jardín anexo a la azotea alta. Recepción, salones y jardines articulaban allí un espacio de agasajo, en el que también existía un salón con estanque de mercurio. Dejó escrito el cronista Al-Zuhri: «Su techumbre era de oro y grueso y puro cristal, lo mismo que sus muros; sus tejas eran de oro y plata. En el centro tenía el estanque y a cada lado del salón se abrían ocho puertas, formadas por arcos de marfil y ébano que reposaban en columnas de cristal coloreado, de forma que los rayos del sol, al entrar por esas puertas, se reflejaban en su techumbre y en sus paredes, produciéndose entonces una luz resplandeciente y cegadora. Cuando el califa Al-Nasir quería asustar a los presentes o recibía la visita de algún embajador, hacía un gesto a sus esclavos y estos removían ese mercurio, con lo que el salón se llenaba de sobrecogedores fulgores semejantes al resplandor del rayo, creando a los que allí se hallaban la impresión de que el salón giraba en el aire mientras el mercurio seguía en movimiento. Algunos dicen que el salón giraba para estar enfrente al sol, siguiendo su curso, mientras que otros afirman que estaba fijo, sin moverse alrededor del estanque. Ningún otro

soberano, ni entre los infieles ni en el islam, había construido antes nada parecido». Lo que no nos contó Al-Zuhri es si el baño colectivo tenía lugar antes o después de tan sobrecogedora experiencia.

Dues q' aq' uos veo pñdet de mi ospedado
 Dyo el qd' gragas dō albār, lo uño pagado
 yo adobare cō ducho pora mi, pora mis' valsallos
 Mas por q' me vo de tñ' douos. I' marchos
 Si yo algunbikjer seruos han doblados
 Non qero fager enel monestero un diño de daño
 Guades aq' pora doña rimena douos. C' marchos
 Nella, a sus fijas, a sus dueñas siruadesalas est' año
 Dues fijas dero minas, pñdet las en los bacos
 Aqllas uos acoñiēdo auos albār dō lūcho
 Dellas, de mi mug' fagades todo recabdo
 Piella despenlla uos falleciere ouos menguare aq' aq'
 Biē las abastad yo alli uos lo mado
 Por un marcho q' despendades al monest'
 Orogado gelo auie el albār de grado
 Ofueos doña rimena cō sus fijas doua legando
 Señas dueñas las tēn, aduzen las adelār
 Antel campeador doña rimena fino los ynoios años
 Lezania de los oios q' sol besar las manos
 Oerced campeador en ora tuestos nado
 Vos malos mestureros de tñ' lodes echado
 Oerced ya qd' barba can cōplida
 Fem ante uos yo, uñas fijas yllantes son, dias
 Con aqllas mys dueñas de qēn lo vo seruida

Durante la larga Edad Media española existió una sociedad de frontera con fuerte movilidad social. Bajo estatutos cambiantes en el tiempo y en el espacio, vinculados a acontecimientos políticos (tratados, transferencias de territorio, vasallajes y tributos), o militares, las famosas *razzias*, entradas, algaras o cabalgadas estacionales, se configuraron realidades diversas. Muladí, del árabe *muwallad* («mestizo»), se aplicó a conversos, cristianos o judíos, a la fe musulmana. Mozárabe, del árabe *must'arab* («casi árabe» o «arabizado»), se refirió a cristianos que se quedaron en territorio hispanomusulmán sin convertirse, pero adoptaron aspectos de su cultura, incluida la lengua árabe. Moro (del latín, *maurus*, «nativo de Mauritania») fue el musulmán del norte de África y la península Ibérica. Mudéjar, del árabe *mudajjan* («al que le ha sido permitido quedarse»), fue el musulmán que vivió en territorio cristiano sin convertirse, y morisco designó al descendiente de los musulmanes de Al-Ándalus, residente en la monarquía española tras 1492, que a menudo mantuvo costumbres y creencias musulmanas en privado. Estas realidades fueron transformadas en el curso de un proceso de centralización del poder que evolucionó en sentido inverso. Entre los cristianos, se pasó de los reinos separados a la monarquía unitaria, pues cristalizó una agregación que tuvo en Castilla y Aragón sus expresiones destacadas. Entre los musulmanes, tras la inicial dependencia en calidad de emirato al califato de Damasco, se estableció el califato de Córdoba, y con posterioridad se produjo la fragmentación en reinos de taifas, hasta la conquista de Granada por los Reyes Católicos.

Toda frontera, por definición realidad fluida, genera leyendas. Estas explican y educan a quienes las oyen o, en contados casos, las leen. Tienen el cometido de enseñar la propia genealogía, procedencia, orientación geográfica y simbólica, modelos de virtud, santidad y pecado, qué está permitido y qué vedado, qué es digno de recuerdo o merece el olvido. La preeminencia de lo oral es característica, como señaló Mijaíl Lérmontov en 1840: «Yo quería obligarle a que me contara algo, en primer lugar, porque escuchar

es menos fatigoso; en segundo lugar, porque mientras uno escucha no suelta prenda; en tercer lugar, porque escuchando se puede captar algún secreto ajeno y, en cuarto lugar, porque las personas inteligentes como usted prefieren los oyentes a los narradores». La leyenda presenta hechos extraordinarios considerados como posibles o reales. Supone una intrusión de lo sobrenatural en el mundo real y expresa las motivaciones e intereses de quienes la protagonizan. Durante la Edad Media tuvieron contenidos edificantes. Si no existía un objetivo moralizante se llamaban simplemente «historias». Una de las más famosas leyendas históricas castellanas recogida en un cantar o poema se refiere a algunos episodios de la vida del Cid Campeador —del árabe «sidi», señor, y «campi» o doctor, destacado en el campo de batalla— Rodrigo Díaz de Vivar. Transcurrió en diferentes escenarios entre Burgos (donde nació hacia 1043) y Valencia, donde murió en 1099. Resulta extraordinario bajo cualquier punto de vista que el código en el que quedó registrada una copia, de la cual podemos observar una página que alude a la esposa del Cid, doña Jimena, y sus hijas, haya llegado hasta nuestros días. Consta de un tomo en cuarto de 74 folios de pergamino grueso, mal curtido y de regular calidad, distribuido en once cuadernos. Faltan tres hojas sueltas y una más al final. El tamaño de las hojas oscila entre 19,8 por 15 centímetros y 19,8 por 14. Las páginas suelen tener unos 25 renglones. El texto está lleno de correcciones, tachones y enmiendas, algunas del copista, que pudo tener a la vista el original, otras muchas de época posterior. La encuadernación data del siglo XV y desgraciadamente se hicieron recortes al manuscrito, por lo que se mutiló el escrito. El gran estudioso del *Cantar*, Ramón Menéndez Pidal, consideró que fue redactado hacia 1140. Mantuvo que se debió a un solo autor, pero desde 1961 señaló que fueron dos, un juglar de San Esteban de Gormaz y otro de Medinaceli. Recientemente, Timoteo Riaño y María del Carmen Gutiérrez Aja, en una extraordinaria edición de la obra, han reiterado que el autor fue Per Abbat (un sacerdote de Fresno de Caracena) y dataría de 1207, mientras que la copia se habría realizado en 1235.

La historia del manuscrito resulta muy significativa. La copia permaneció en el pueblo burgalés de Vivar, y en 1596 Juan Ruiz de Ulibarri sacó una transcripción destinada al oidor de Valladolid Gil Ramírez de Arellano. En ella consignó: «Hase de advertir en este libro que si hubiere algún mal latín o romance no es culpa mía, sino estar así en el original y por sacarlos con puntualidad de la misma manera y con la misma ortografía». En 1601, el benedictino fray Prudencio de Sandoval se refirió al *Cantar* en estos términos: «Contiene unos versos bárbaros, notables, donde se llora el destierro deste caballero y los guarda Vivar con mucho cuidado, le llama Mio Cid». En 1766 el literato Cándido María Trigueros aludió a la obra, pero hasta 1779 no se editó por Tomás Antonio Sánchez en el primer tomo de su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, gracias al patrocinio del ilustrado Eugenio Llaguno, secretario del consejo de estado. Desgraciadamente, el códice fue extraído del lugar donde había permanecido tantos siglos y acabó en manos de los herederos de Llaguno. A mediados del siglo XIX estuvo a punto de ser comprado por el Museo Británico o remitido a Francia. Evitó su compra el marqués de Pidal, que facilitó su estudio y posterior edición por parte de la Biblioteca de Autores Españoles. En 1960, la Fundación Juan March compró el manuscrito por diez millones de pesetas y lo donó al Estado para su conservación y custodia. Fue remitido a la Biblioteca Nacional.

El *Cantar de Mio Cid*, compuesto en versos divididos en dos partes de gran irregularidad métrica, entre tres y catorce sílabas, consta de tres partes o cantos: destierro, bodas y afrenta de Corpes. El noble y leal guerrero fue desterrado por el rey de León y Castilla Alfonso VI, llamado el Bravo, enfadado porque en Santa Gadea le tomó juramento de que no había tenido nada que ver con la muerte de su hermano Sancho. Camino del destierro, tras despedirse en el monasterio de San Pedro de Cardeña de su mujer doña Jimena y de sus hijas doña Elvira y doña Sol, el Cid emprendió acciones armadas sobre Castejón de Henares y Alcocer, sometiendo a los moros de la zona. Como no deseaba enfrentarse al soberano castellano, según era costumbre, le envió regalos y parte del botín.

Su avance le llevó a combatir con el conde de Barcelona, al que derrotó cuando socorría a sus aliados musulmanes. Sus éxitos continuaron con la conquista de Valencia, en la que vivió hasta que le llegó la muerte. Doña Jimena quedó como gobernadora.

Tras la victoriosa campaña levantina, el rey concedió al Cid el perdón, y este entregó en matrimonio a sus hijas como símbolo de reconciliación. Doña Elvira y doña Sol se casaron con Diego y Fernando, infantes de Carrión, de sangre real, atraídos por la riqueza y el prestigio del héroe castellano. Este continuó con sus correrías y se enfrentó a nuevos invasores africanos, los almorávides, a quienes derrotó, en un momento de gran riesgo para los reinos cristianos. La fama del Cid era inmensa, pero también su tristeza, pues había casado a sus hijas con dos hombres pusilánimes y cobardes.

Para evitar las burlas y vengarse de su suegro, los infantes —que habían hecho el ridículo huyendo ante un león— anunciaron que partían a sus propiedades en Carrión, ya que deseaban que sus esposas las conocieran. En el robledal de Corpes se quedaron rezagados con pretextos y las azotaron hasta dejarlas por muertas. Fueron salvadas por su primo, Félez Muñoz. El Cid, finaliza el cantar, castigó sin compasión a los infantes y a quienes los apoyaban. Tras un duelo, las bodas fueron anuladas, por lo que pudo casar de nuevo a sus hijas, esta vez con infantes de Navarra y Aragón: «¡Ved cuál ondra crece al que en buena ora nació / cuando señoras son sus fijas de Navarra e de Aragón! / Oy los reyes d'España sos parientes son. / A todos alcança ondra por el que en buen ora nació. / Assí fagamos nós todos, justos e pecadores. / Estas son las nuevas de Mio Çid el Canpeador / en este logar se acaba esta razón».

Aunque los debates en torno al *Cantar* hayan girado en distintos momentos históricos sobre cuestiones como cronología, autoría o ajuste y comprensión del texto, nunca ha dejado de llamar la atención el motivo que lo vertebra: la búsqueda de justicia, el sentido de la venganza y el perdón. Marcelino Menéndez Pelayo afirmó que el Cid destacaba por «el temple moral del héroe, en quien se juntan los más nobles atributos del alma castellana: la

gravedad en los propósitos y en los discursos, la familia y la noble llaneza, la cortesía ingenua y reposada, la grandeza sin énfasis, la imaginación más sólida que brillante, la piedad más activa que contemplativa, la ternura conyugal más honda que expresiva, la lealtad al monarca y la entereza para querellarse de su desafuero». Acompañado de buenos augurios en la hora de su nacimiento, Rodrigo Díaz de Vivar mostró rasgos de esposo, padre y vasallo cumplidor. Bajo este punto de vista, encarnaría el arquetipo de héroe romántico, pero contiene mucho más. Como ha señalado Isabel Alfonso, en el *Cantar* «dar derecho es ofrecer reparación» y la venganza le permite recuperar la honra. Guerrero de fortuna, «en buena hora nacido», mas cultivado a través de la templanza y el sufrimiento. Lejos por tanto de los protagonistas de otros cantares de gesta europeos, menos sufridos y humanizados que el héroe de Vivar.



Cáliz de doña Urraca, Real Colegiata de San Isidoro de León, hacia 1063

En una época en la cual se esperaba que las mujeres pertenecientes a linajes reales asumieran roles de obediencia y sumisión, doña Urraca, reina de León y Castilla, optó por el camino opuesto. Escritos posteriores mencionan su carácter difícil y la época de inestabilidad en que gobernó, sugiriendo que existió una relación causal y consecutiva entre ambas circunstancias. Algunas alabanzas mencionan que «se comportó como un hombre», pues defendió sus derechos dinásticos y políticos con exclusión de su condición femenina. La anomalía resulta en su caso lo sustantivo, aquello por lo que fue recordada. En términos estrictamente monárquicos, cumplió con su deber, pues mantuvo la herencia recibida y la transmitió a su sucesor. Recibió la corona de su padre Alfonso VI (que tuvo seis esposas, pero no dejó ningún hijo varón) porque tal fue su voluntad y su hijo Alfonso VII fue el siguiente monarca. La peculiaridad de doña Urraca residió en que, como hija primogénita de su padre, cuando le llegó el momento por la muerte en batalla de su hermano Sancho, el heredero, asumió su tarea de reina. Lo mismo les ocurrió a Matilda de Inglaterra y a Melisenda de Jerusalén. En estricta coherencia con este papel, según señaló el cronista Jerónimo Zurita, mandó en sí misma y puso siempre por delante la razón de Estado: «Ella no se sabía sujetar ni a su afición ni a la ajena».

Si un verdadero ejercicio del poder fue precisamente lo que no se esperaba de ella, respecto al deber que sí tenían las reinas, aportar descendencia a la dinastía, lo cumplió con creces. La reina doña Urraca casó en primeras nupcias en 1095 con el conde Raimundo de Borgoña, enterrado en la catedral de Santiago de Compostela. Este falleció dos años antes de que su esposa recibiera la corona leonesa. Tuvieron dos hijos, el futuro heredero Alfonso VII y la infanta Sancha. Contrajo un segundo matrimonio con el rey de Aragón Alfonso I el Batallador, que contaba con la avanzada edad (entonces) de treinta años y, sin embargo, no se había casado

nunca. Además de ser consanguíneo, porque ambos eran bisnietos del rey Sancho Garcés III de Pamplona, tenía claras ambiciones políticas. En calidad de «emperador de León y rey de toda España», Alfonso I gobernó León, Castilla, Toledo, Navarra y Aragón. A la boda se opusieron el clero borgoñón que acompañaba al primer esposo de doña Urraca, una facción de la nobleza gallega que aspiraba a controlar la sucesión sentando en el trono a su hijo el infante Alfonso, y también el conde castellano Gómez González. Este «ricohombre de Castilla» temió la toma de posiciones de poder y preeminencia por parte de la nobleza aragonesa y navarra que acompañaba al Batallador. Además, era amante de la reina.

Esta no soportaba a su segundo marido, según recordó Zurita: «Aunque el matrimonio se efectuó muerto el rey, su padre, con voluntad y orden de los grandes de su reino, fue contra la suya y que recibió muchos denuestos y se le hicieron malos tratamientos por el rey de Aragón y que usaba gran tiranía y echó a los obispos de Burgos y León de sus iglesias, y prendió al de Palencia, y desterró al obispo de Toledo por dos años de su diócesis siendo legado de la sede apostólica, y que sacó del monasterio de Sahagún al abad y puso en él a don Ramiro, su hermano». La animadversión era tan terrible «que la reina afirmaba que con gran furor y odio que procuraba la muerte [de su esposo] y con esto iban incitando y conmoviendo contra él los pueblos». En una ocasión declaró que Alfonso «le pegó con manos y pies». Cuando se supo que el arzobispo de Toledo iba a declarar la nulidad del matrimonio, el aragonés decidió encarcelarla, no sin antes derrotar a sus partidarios en la batalla del Campo de la Espina: «Comenzándose a herir de ambas partes la batalla, desamparó luego el conde don Pedro González de Lara el estandarte real, y salió huyendo del campo y el conde don Gómez con los castellanos de su batalla estuvo firme en ella, pero fueron a la postre desbaratados y vencidos y quedó el conde Gómez vencido y muerto en el campo». Obligada doña Urraca a elegir entre reconciliarse con su marido o con su hermanastra doña Teresa, condesa de Portugal, que lo había apoyado cuanto había podido para desposeerla de sus derechos, eligió lo primero. El pacto se rompió de nuevo una vez que doña

Urraca, con lógica impecable, se apoyó en el obispo Gelmírez de Santiago de Compostela para lograr la proclamación en 1111 de su primogénito Alfonso como heredero de Galicia, una iniciativa de conservación de sus derechos dinásticos. Tres años después, el rey Alfonso I por fin la repudió y el matrimonio quedó anulado. El papa Pascual II, preocupado por la desunión de príncipes cristianos en un momento de recuperación del islam en la Península por la ofensiva almorávide, había hecho oficial la amenaza de nulidad, llegando a amenazar a los cónyuges con la excomunión si permanecían juntos. De las relaciones de doña Urraca con el conde don Pedro González habían nacido dos hijos más, Elvira y Fernando: «Él pensó en casar con ella y poníase muy delante en los negocios de todo el reino, presumiendo de mandar y vedar como absoluto señor». La reina nunca contrajo matrimonio con él. En parte por oposición nobiliaria, en parte por acto de voluntad.

Aunque resulta indiscutible que la política de la conflictividad consumió buena parte de las energías de doña Urraca, en etapa reciente se han realizado importantes investigaciones sobre su tarea como mecenas. El papel que jugó en la construcción del panteón real de San Isidoro de León fue fundamental. Como ha señalado Therése Martin, «después de cuatro años de guerra con su enemistado marido Alfonso I de Aragón, acordaron una tregua que se renovarí­a hasta la muerte de la reina nueve años después. También se había neutralizado el creciente poder de su hijo adolescente, el futuro Alfonso VII, al establecerle a fines del año anterior en Toledo, lejos de su centro de poder en León. Quizá para agradecer la nueva tranquilidad adquirida para su reino, Urraca hizo una magnánima donación a San Isidoro». La concesión que le hizo del monasterio de San Salvador incluyó propiedades, villas, iglesias y otras heredades, que debían proveer a perpetuidad comida y vestidos para los clérigos de la institución. Doña Urraca quiso ser recordada por ello: «Para que se acuerden siempre de mí y de ellos, tanto vosotros en el presente, como los que después de vosotros administrarán la iglesia de San Isidoro. Con oraciones y limosnas vuestra memoria de nosotros vivirá siempre, después de que la carga de mi carne haya sido exigida». Es decir, tras su muerte. Esta

relación entre mecenazgo y arte convirtió el edificio en lugar de reposo de monarcas difuntos, que permanecerían en espera del juicio final rodeados de objetos preciosos y singulares. Entre ellos, el arca de los mártires de san Juan y san Pelayo, una arqueta de esmaltes de Limoges, el arca de las reliquias de san Isidoro traídas de Sevilla por su abuelo Fernando I, un «idolillo» escandinavo de asta de reno, cajitas, botes de marfil y corazones de plata.

Una de las piezas más espectaculares allí depositadas es el llamado «cáliz de doña Urraca», formado por dos copas de ágata romano-orientales unidas y forradas de oro, decorado con amatistas, esmeraldas, perlas, aljófares y una cara humana de pasta vítrea, quizás un camafeo romano. Aunque no fue donado por la reina de León y Castilla, gracias a cuya generosidad y visión política San Isidoro entró en una nueva época, sino por su homónima y tía, señora de Zamora, muestra una actitud compartida por mujeres de dinastías cristianas peninsulares en torno a la relación entre majestad y poder. Así, resulta coherente que este cáliz, relacionado por algunos con el santo grial, la copa de la última cena de Jesucristo, objeto cuya genealogía es reivindicada por doscientos ejemplares en toda Europa, repose en un edificio concebido por ellas para la eternidad.

El panteón de los reyes, como se conoce desde el siglo XVII, elevado sobre la capilla palatina, rompió con el estilo tradicional («neoasturiano») y se vinculó con las tendencias venidas desde Francia. Cada piso posee dos estancias. La parte inferior lindante con la iglesia se estructuró como un espacio casi cuadrado de seis tramos, cubiertos por bóvedas de arista sustentadas por dos pilares centrales. Se delimitó al sur por un muro del palacio, mientras que los límites norte y oeste se marcaron con pilares compuestos, típicos del románico. A occidente se habilitó un amplio pasillo, entre panteón y muralla romana, cubierto con bóvedas de arista. Allí estuvo el acceso original. Sobre panteón y pasillo se levantaron dos estancias palaciegas. Lugar pensado para que la familia real asistiera al culto y fuera contemplada por sus vasallos, no pudo sustraerse a una atmósfera inquietante. Dominada por esculturas

críticas de la lujuria y la soberbia demasiado realistas, con dragones lanzados sobre cabezas de hombres y mujeres que levantan los brazos mientras ofidios terribles les muerden los senos, o se cruzan entre sus piernas, expresan a fin de cuentas que el arte de gobernar nunca dejó de ser dominado por doña Urraca, una reina que supo perdurar.



Concha de peregrino (*Pecten jacobaeus*), símbolo del Camino de Santiago, a partir del siglo XI

El martirio de Santiago el mayor, discípulo de Jesucristo llamado el Zebedeo, tuvo lugar en Jerusalén entre los años 41 y 44. Fue decapitado durante el gobierno de Herodes Agripa I, amigo de Calígula, nombrado rey de los judíos por su sucesor Claudio. El gobernante murió tras dirigirse al pueblo en el tribunal cometiendo sacrilegio, según los cristianos: «El pueblo aclamaba gritando: “¡Voz de Dios, y no de hombre!”. Al momento un ángel del señor le hirió, por cuanto no dio la gloria a Dios; y expiró comido de gusanos». El cronista judeorromano Flavio Josefo fue más preciso en su obra que el anterior libro de los Hechos de los Apóstoles: «El rey no reprendió, ni se mostró en desacuerdo con las lisonjas de la multitud. Sintió un agudo dolor abdominal, comenzando con un violento ataque. De modo que fue llevado rápidamente al palacio y se extendió por todas partes la noticia de que no tardaría mucho en morir. Y cuando hubo sufrido continuamente durante cinco días, a causa del dolor en el abdomen, murió a la edad de cincuenta y cuatro años, después de haber estado gobernando durante siete años».

En 1879 se produjo el anuncio por parte de Miguel Payá, arzobispo de Santiago de Compostela, del descubrimiento tras el altar mayor de la catedral de restos óseos del apóstol que habría evangelizado la península Ibérica. Estos fueron escondidos tras el ataque del corsario inglés Francis Drake a Galicia, que tuvo lugar en 1589. Poco después, el papa León XIII los declaró auténticos por la bula *Deus Omnipotens*. Aunque este hecho capital fundó la institucionalización contemporánea del Camino de Santiago, sus tres componentes culturales llevaban casi un milenio consolidados. En primer lugar, existió una identificación del apóstol con el arquetipo del misionero viajero a tierras lejanas, que dio origen a la peregrinación a Compostela. En segundo término, hubo un mito de reconquista, según el cual se habría aparecido en la legendaria batalla de Clavijo (844), para liderar y proteger a los cristianos en su

lucha contra los musulmanes, tras la negativa del rey de Asturias Ramiro I a pagar a los emires de Córdoba un tributo de cien doncellas cristianas. Finalmente, en especial desde el siglo XVI, se extendió la idea de que el apóstol era patrón y protector de España, por lo que apareció vinculado a hechos de armas contra los otomanos, o en la conquista de América. Las apariciones milagrosas fueron oportunamente reflejadas en cuadros conmemorativos, pliegos de cordel y obras de teatro.

La fortaleza del mito jacobeo resulta indiscutible, con independencia de lo dudoso de su historicidad en determinadas épocas, o incluso de que haya conocido épocas de auge y otras de declive. Señaló el gran historiador Claudio Sánchez Albornoz: «Pese a todos los esfuerzos de la erudición de ayer y de hoy, no es posible, sin embargo, alegar en favor de la presencia de Santiago en España y de su traslado a ella una sola noticia remota, clara y autorizada. Un silencio de más de seis siglos rodea la conjetural e inverosímil llegada del apóstol a Occidente, y de uno a ocho siglos la no menos conjetural e inverosímil *traslatio* [de los restos]. Solo en el siglo VI surgió entre la cristiandad occidental la leyenda de la predicación de Santiago en España; pero ella no llegó a la Península hasta fines del siglo VII».

La difusión posterior de leyendas épicas francesas apareció vinculada a la ruta jacobea, junto a elementos como la difusión de la Orden de Cluny con la reforma de la orden monástica benedictina, o la difícil y larga consolidación de los reinos cristianos peninsulares en sus luchas frente al califato de Córdoba y sus sucesores, en las cuales participaron caballeros venidos del norte de los Pirineos. Ello no impidió que en su *Historia gótica*, escrita hacia 1243, Rodrigo Jiménez de Rada se opusiera abiertamente, al tratar del monarca carolingio Carlomagno, a las fábulas de los juglares según las cuales conquistó ciudades y fortalezas en España, se enfrentó en numerosas ocasiones con los musulmanes e incluso abrió el Camino de Santiago. Un siglo antes, el inteligente obispo Pelayo de Oviedo había aludido a Carlomagno dentro de un contexto de invocación de la tradición carolingia como elemento no solo de

prestigio, sino de vital vinculación con los demás reinos cristianos europeos. Además de mantener que el rey asturiano Alfonso II el Casto contrajo matrimonio con una princesa de estirpe carolingia, con la que jamás habría tenido relaciones íntimas, en consonancia con sus 52 años de gobierno «sobrio, inmaculado y piadoso», confundió a Carlomagno —o quiso confundirlo— con Carlos Martel («martillo»), precisamente el rey franco que detuvo en 732 el avance musulmán en la batalla de Poitiers.

Hacia 1130 la historia del camino tuvo un momento decisivo con la redacción, posiblemente por Aymeric Picaud, del *Codex Calixtinus*, que contiene el llamado *Liber Sancti Jacobi*, o *Jacobus*. En cinco libros, presentó oficios litúrgicos relacionados con Santiago: milagros, traslado a la Península, conquista de España por Carlomagno, con la apertura del Camino de Santiago, más una guía de los lugares donde transcurre. La evidencia que alimenta desde entonces su itinerario de viaje y conversión quedó fijada, también a una serie de tópicos recurrentes. Como la «tibieza» en las prácticas guerreras de nobles españoles frente a musulmanes; el carácter bárbaro y hostil de vascos y navarros; o la pobreza y «cruel perversidad» de los castellanos. Es preciso tener en cuenta que el camino había alcanzado un éxito espectacular. Santiago fue proclamada sede metropolitana, y la peregrinación allí equivalía a la que se hacía a Jerusalén o Roma. No se sabe cuándo empezaron a distinguirse los peregrinos con una concha o vieira común colgada al cuello o en el sombrero, pero la ruta está jalonada de imágenes en monumentos, como la cartuja de Miraflores de Burgos, en las que aparecen con ella. Amuleto, símbolo de fertilidad, renacimiento o apertura a un tiempo nuevo, el *Codex Calixtinus* señaló al respecto que era costumbre de los peregrinos recoger conchas marinas al llegar al océano, para recordar en adelante la importancia de lo vivido.

Quienes no tuvieron duda alguna de la importancia del camino fueron los grandes geógrafos musulmanes, como el ceutí Al-Idrisi, que describió las rutas a Santiago desde Coímbra y desde Bayona, en Francia, por mar y tierra. Si se partía de Coímbra por mar, los peregrinos navegaban por el río Mondego hasta Montemayor, la

desembocadura del río Vouga, y después hasta la del Duero. A continuación, se dirigían al delta del Miño, ría de Vigo, islas Cíes y de Ons y río Ulla, hasta las torres del oeste, a seis millas de Compostela. El itinerario marítimo de Santiago hasta Bayona en el sur de Francia constaba de tres trayectos. De Santiago a Ortigueira; costa cantábrica hasta el golfo de Vizcaya, con Santillana del Mar como lugar de referencia; de allí hasta Bayona. Por tierra, de Coimbra a Santiago los peregrinos iban por el pueblo de Avo, San Miguel do Outeiro, Vilaboa de Quires, la ciudad de Braga, Tuy y Santiago. Además de aludir al enlace con el itinerario que venía desde Salamanca, Zamora y León, Al-Idrisi describió el que iba de Santiago a Bayona por tierra, con León como núcleo principal. El peregrino iba por el monte Cebreiro, Ponferrada, Astorga, León, Sahagún, Carrión, Burgos, Nájera, Logroño, Estella, Puente la Reina, Pamplona y Roncesvalles. Luego se dirigía a Saint-Jean-Pied-de-Port, Saint-Bertrand-de-Cominges, Morlaas y Auch, donde enlazaban con otras ciudades galas.

El interés por el Camino de Santiago de Al-Idrisi, cómodamente instalado en la corte siciliana del rey normando Roger II, no hizo más que reflejar una larga tradición intelectual hispanomusulmana. Al-Bakri mencionó Compostela como la ciudad de la iglesia de oro y Al-Zuhri indicó que del mismo modo que los cristianos de oriente acudían a ella en peregrinación, a los de occidente les correspondía ir a Jerusalén. Esta imagen implicó también su perdición, con ocasión de la famosa expedición que Almanzor, el chambelán del califa cordobés Hisham II, dirigió contra la ciudad en el verano de 997. En su progresión por el noroeste peninsular, el ejército andalusí atravesó el Miño por Tuy. Una vez franqueado el río Ulla, Almanzor saqueó Iria Flavia, donde había un santuario consagrado al apóstol. El 10 de agosto llegaron a Santiago de Compostela, que había sido evacuada por sus habitantes. Fue saqueada y devastada con excepción de la tumba del apóstol, que se respetó por orden de Almanzor. El monje que la custodiaba, que dijo ser un familiar de Santiago, no fue molestado. La tradición cristiana lo identifica con san Pedro de Mezonzo, entonces obispo de Compostela. Culminado el saqueo, Almanzor emprendió camino de regreso a Córdoba, con

gran número de cautivos, las campanas del templo y las puertas de la ciudad. Tanto unas como otras fueron colocadas en la mezquita de Córdoba. Las campanas fueron utilizadas como lámparas y las puertas se usaron para el artesonado del techo. Años atrás se había dicho, con exageración en la cifra pero también contando una verdad, que Almanzor había regresado victorioso de una campaña a Barcelona con setenta mil cristianos prisioneros, o de otra a Simancas con diecisiete mil mujeres y diez mil nobles. Era tal la abundancia de cautivas que los probos cordobeses se quejaron, pues no encontraban con quién casar a sus hijas. Cuando murió en 1002, la *Crónica silense* sentenció: «Al fin la divina piedad se compadeció de tanta ruina y permitió alzar cabeza a los cristianos, pues en el año decimotercero de su reino, después de muchas y horribles matanzas de cristianos, fue arrebatado en Medinaceli, gran ciudad, por el demonio, que le había poseído en vida, y sepultado en el infierno».



Ábside de San Clemente de Tahull, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, hacia 1123

En *La decadencia de la mentira* (1891), el siempre ingenioso Oscar Wilde mantuvo que mientras los antiguos producían ficciones como si fueran hechos, los modernos, mucho menos diestros, apenas eran capaces de convertir tonterías en ficciones. En un momento en que se configuraba la ruptura finisecular con el pasado, Wilde propuso a contracorriente una respetuosa e inteligente reinterpretación de lo anterior, capaz de debelar artificios y secretos. Sin negar nada, todo podía ser nuevo. La visión portentosa del pantocrátor del ábside de la iglesia de San Clemente de Tahull, obra maestra del románico, apuntó en esa dirección de la síntesis

pragmática, tan mediterránea y tan catalana. Su naturaleza mestiza tomó elementos de diferentes tradiciones sin negarlas y elaboró un producto mejorado. El pantocrátor, recuerda el *Diccionario* de la Real Academia, consiste en «una representación del Salvador sentado, bendiciendo, y encuadrado en una curva cerrada en forma de almendra». La novedad iconográfica planteada por su autor, el llamado «maestro de Tahull», partió de la mezcla en una pintura mural al fresco de diferentes episodios bíblicos procedentes del Apocalipsis, Isaías y Ezequiel. El Cristo del juicio final, que a ojos del asombrado espectador parece estar al mismo tiempo cerca y lejos, debido al movimiento centrífugo de la composición, muestra una posición de majestad que no deja de asombrar. Con un libro en la mano que lleva inscrito el lema «Yo soy la luz del mundo», se sitúa, nunca mejor dicho, por encima del bien y del mal. Los colores, hábilmente manipulados, acrecentaron el efecto volumétrico. También los perfiles acentuaron el espacio escenográfico, en una pieza de considerable tamaño, pues tiene 6,20 metros de largo, 3,60 de ancho y 1,80 de alto.

«El año de la encarnación del señor de 1123, el 10 de diciembre, vino Ramón, obispo de Barbastro, y consagró esta iglesia en honor de san Clemente mártir, y puso reliquias en el altar de san Cornelio, obispo y mártir». La leyenda inscrita en una de las columnas del interior de la nave, que hoy se encuentra al igual que casi todas las pinturas, extraídas con la técnica del arrancado, en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, recordó a la posteridad quién fue su promotor. Originario del sur de Francia, prior de Saint Sernin de Toulouse, viajero por Italia y conocedor sin duda de artistas lombardos cuyas aportaciones fueron decisivas en la expansión del románico, el obispo Ramón Guillem no careció de instinto político. A poco de finalizada la reconquista por los cristianos de Barbastro, Tudela, Daroca, Zaragoza y Calatayud, con el valle del Boí gobernado por los poderosos señores de Erill, fue capaz de convencerlos de la necesidad de efectuar un despliegue monumental sin precedentes. El complejo quedó formado por un conjunto de nueve iglesias: San Clemente de Tahull; Santa María de Tahull; San Juan de Boí; Santa Eulalia de Erill la Vall; San Félix de

Barruera; Natividad de Durro; Santa María de Cardet; Asunción de Coll, mas la ermita de San Quirce de Durro, todas separadas entre sí por un máximo de quince kilómetros. La deseada unidad estilística constituyó un reflejo de la geográfica, ya que el valle rodeado de montañas, a casi 1.500 metros de altura, resultaba de difícil acceso.

Con independencia de los extraordinarios valores artísticos de todas ellas, San Clemente de Tahull tuvo desde el comienzo una personalidad propia y se convirtió en icono representativo de las demás. Contó con una planta basilical de tres naves separadas por arcos de medio punto, que descansaron en columnas o pilares circulares desprovistos de capiteles. La cubierta fue de madera con vigas. La cabecera se compuso con tres ábsides semicirculares, en los cuales se realizaron las trascendentales intervenciones pictóricas. Precedidos por arcos presbiterales, doble en el ábside central, en cada uno se abrió, según era costumbre, una ventana pequeña y estrecha, con arco de medio punto. Las jambas (cada una de las piezas labradas que, puestas verticalmente en los dos lados de las puertas o ventanas, sostienen el dintel o el arco) están escalonadas. En el ábside central, otro atrevimiento inusual, se dispusieron dos pequeñas ventanas redondas, a modo de ojos de buey. Los ábsides se cubrieron con bóveda de cuarto de esfera y tejado cónico. En el exterior, la decoración incluyó la clásica banda lesena (o lombarda), consistente en una franja vertical a modo de pilastra, con pequeños arcos ciegos articulados en varios tramos. Por encima de los arcos y justo debajo del alero del tejado se dispuso una banda de dientes de sierra. En la fachada oeste se colocó la puerta de acceso, que pudo tener un pórtico en origen. Las fachadas del cuerpo de la nave se dejaron lisas y sin decoración, en franco contraste escenográfico con el impresionante campanario radicado en el sureste, de planta cuadrada y con seis pisos de altura.

Aunque se ha presentado el románico como un arte sencillo y lógico en sus soluciones, sin duda por el contraste con las asombrosas complicaciones (alguno diría elucubraciones) del gótico, lo cierto es que nos encontramos ante el límite de sus posibilidades técnicas. La

torre fue levantada sobre un zócalo pétreo y se formó con hileras de piedra colocadas de forma regular. Por medio de diferentes ventanas los pisos se fueron aligerando para reducir hacia la parte superior pesos y cargas. Así, se edificó una ventana pequeña en el primer piso, dos en el segundo, tres en el tercero y hacia arriba dos ventanas en cada uno, con una mayor superficie de vano en cada una de las caras o lados del cuadrado. La decoración al exterior, quizás para mitigar la majestuosa disonancia con lo que parece a su lado el pequeño edificio de la iglesia, fue del mismo tipo que en los ábsides, arcos ciegos en grupos de a cinco, iguales en las seis alturas.

No existen pruebas documentales sobre una concepción simultánea del exterior y el interior del edificio, pero resulta de sentido común pensar que así fue, aunque las evidencias no siempre estuvieron a la vista. De hecho, las pinturas del interior permanecieron largo tiempo escondidas tras un retablo barroco que estuvo en el altar mayor. En 1920 el conocido arquitecto Josep Puig i Cadafalch encontró las magníficas pinturas murales en el ábside central, el ábside norte y las paredes del presbiterio. Tras diversas alternativas, que incluyeron un intento foráneo de compra, fueron trasladadas al Museo de la Ciudadela. En 1922 fue restaurada la iglesia y en 1931 declarada monumento histórico-artístico. Tres años después, las pinturas encontraron su destino definitivo en el palacio de Montjuich. El pantocrátor del ábside, que llamaría la atención de pintores tan destacados como Picasso y el expresionista austriaco Oskar Kokoschka, ha sido objeto de diversas interpretaciones. La superficie de la bóveda está ocupada por Cristo, y en las esquinas aparece el tetramorfos, los cuatro evangelistas. Debajo se encuentran una serie de figuras de apóstoles. Sentado sobre la bóveda celeste, Cristo imparte una bendición con la mano derecha y en la izquierda sostiene las escrituras. Lleva cabellos largos hasta los hombros y aparece con un nimbo o círculo luminoso detrás, que lleva inscrita una cruz. Como vestido, porta una túnica blanca y gris y hay un manto azul sobre ella, con ornamentos que imitan rombos de colores azules y rojos y perlas figuradas, o círculos. Los ropajes, limitados por una línea blanca, presentan pliegues muy marcados y

abundan en la sensación de movimiento. El tetramorfos, por su parte, narra una visión apocalíptica: «El primer ser viviente era semejante a un león; el segundo era semejante a un becerro; el tercero tenía rostro como de hombre; y el cuarto era semejante a un águila volando». Arriba a la izquierda (y por lo tanto a la derecha de Cristo) aparece un hombre alado que sostiene el evangelio, Mateo. A la derecha, un ángel alado sostiene un águila entre sus brazos: se trata de Juan. En la parte inferior, a la izquierda, una figura alada, Marcos, agarra por una pata a un león. A la derecha, otro ángel nimbado empuja a un toro o buey alado: se trata de Lucas. En cuanto al colegio apostólico, destaca lo preciso del escenario arquitectónico en que están representados, entre otros, santo Tomás, san Bartolomé, santa María, san Juan Evangelista y san Jaime; san Felipe no se ha conservado.

En un trabajo reciente, Alfons Puigarnau ha señalado que en el siglo XII existió una auténtica atmósfera de reforma religiosa, en la cual cierta «teología de la luz» hizo de la figura del pantocrátor emblema principal. De ahí que sea posible acercarnos, siquiera de modo parcial, a los misterios de estas representaciones: «La mirada del Cristo aparece levantada hacia lo alto, prendada de una gran fuerza interior contenida en la estrechez del espacio geométrico en el que el artista coloca ambos ojos. Con cuatro trazos simétricos, con el tabique nasal como eje, y un par de gruesos puntos laterales, se ha despachado la representación iconográfica de “El que habita una luz inaccesible”. El óvalo de la cara, interrumpido en la parte inferior por los trazos de la barba, se ofrece como una especie de ventana a esa luz: no mira sino que invita a asomarse a un abismo insondable». El valor estético y teológico de la luz se explica por influencias bizantinas, pero los signos del juicio final, las letras griegas alfa y omega a izquierda y derecha de Cristo, recuerdan a los fieles que la cronología de los días y las semanas, lo que se haga durante el tiempo en esta tierra, cuenta, pues según sus obras podrán ir —o no— al reino de los cielos.



Pendón de Las Navas de Tolosa, monasterio de Las Huelgas, Museo de Telas Medievales, Burgos, 1212

Tanto si se considera la Reconquista sinónimo de recuperación territorial, por parte de los reinos cristianos peninsulares, de la herencia visigótica, como si se piensa que el término designa el largo periodo comprendido entre 711 y 1492, la batalla de Las Navas de Tolosa constituye un hito fundamental. En el caso de que se rechace, como ocurre con la historiografía revisionista, su importancia también es aceptada sin vacilación. Según esta última tendencia, recuerda Francisco García Fitz a partir de una referencia tomada de Barbero y Vigil, astures, cántabros y vascones se habrían enfrentado con los musulmanes, igual que hicieron contra romanos y visigodos: «Nada nuevo había, solo continuación de un proceso secular. La región nunca dominada por los musulmanes y de donde surgiría la “Reconquista” fue la misma que defendió su independencia frente a los visigodos y seguía luchando por ella todavía contra el último rey godo don Rodrigo en el año 711. Por consiguiente, el fenómeno histórico llamado Reconquista no obedeció en sus orígenes a motivos puramente políticos y religiosos, puesto que como tal fenómeno existía ya mucho antes de la llegada de los musulmanes. El deseo de “reconquistar” unas tierras que evidentemente nunca habían poseído no se puede aceptar hasta tiempos posteriores en los que se creó realmente una conciencia de continuidad con el reino visigodo». De ello se trata, precisamente. La conciencia o certidumbre de esta continuidad, en la cual fue decisiva la progresiva implementación de un sistema de control del territorio que recuperó el papel fundamental de las viejas ciudades hispanorromanas, comenzó a manifestarse desde el siglo IX. Por entonces, señaló José Luis Martín, siglo y medio después de la batalla de Covadonga, que marcó el inicio mítico de la resistencia contra los invasores musulmanes, clérigos mozárabes expulsados o huidos de Al-Ándalus habrían elaborado la idea de reconquista. Para la monarquía asturleonera constituiría un valioso hallazgo, ya que le permitió presentarse como legítima sucesora de

la visigoda. También hizo posible que reclamara la defensa y restauración de la fe cristiana frente al islam, o incluso el liderazgo peninsular en un contexto de progresiva competencia.

Este fermento cultural «reconquistador» cristalizó de forma definitiva a comienzos del siglo XIII, cuando el califato de Córdoba había desaparecido y la propia manera de hacer la guerra había cambiado de modo sustancial. Tanto por la extensión de la idea de cruzada en el bando cristiano como por la entrada en la Península de almorávides y almohades, investidos de fervor militante. Hasta entonces, las grandes batallas en campo abierto fueron infrecuentes. Los riesgos de un enfrentamiento campal eran muy elevados y lo habitual eran las cabalgadas, que minaban la capacidad de resistencia y la moral de los enemigos. O los asedios, que posibilitaban, tras la toma de una urbe, castillo o fortaleza, el control del territorio circundante y el sometimiento a vasallaje y tributación. En muy contadas ocasiones se organizó deliberadamente un enfrentamiento cuyo objetivo fuese la destrucción total de las fuerzas del enemigo, pues el rey que actuaba de ese modo arriesgaba la vida de sus hombres y la suya propia, o ponía en peligro el futuro de su reino, dado lo incierto del resultado. Las leyendas de monarcas desaparecidos en combate acabaron por configurar una categoría mesiánica. El sebastianismo portugués, una de sus manifestaciones extremas, mantuvo que el joven monarca Sebastián I, desaparecido a los 24 años en la batalla de Alcazarquivir de 1578, retornaría para asumir el trono y ser «un rey bueno». Se ha señalado con perspicacia que durante los casi cuatro años que duró la exitosa primera cruzada, hasta la conquista de Jerusalén en 1099, el ejército cristiano no mantuvo ningún enfrentamiento en campo abierto con tropas musulmanas. Sí hubo hostigamiento y asedios más o menos prolongados. O batallas por accidente, como fue el caso de cabalgadas que degeneraban en luchas abiertas, o sitios en los cuales el ejército en retirada tropezaba con tropas enemigas de reserva o socorro.

A este respecto, entre las capturas cristianas de Toledo (1085) y Córdoba (1236), las sucesivas batallas en campo abierto de Zalaca

(1086), Uclés (1108), Alarcos (1195) y Salvatierra (1211), las dos últimas protagonizadas por Alfonso VIII de Castilla, fueron derrotas frente a los musulmanes. Estos aprovecharon las ventajas de su caballería ligera, vanguardia («voluntarios musulmanes») de arqueros a caballo y a pie, alas izquierda y derecha de jinetes árabes, magrebíes y andalusíes, o reservas de retaguardia, donde se encontraba el califa junto a guerreros almohades, negros (que a veces luchaban encadenados) y guardia personal. No hay duda de que a partir de entonces se abrió un espacio para la actividad militante de eclesiásticos de «báculo y ballesta», como el arzobispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada, quien además de ejercer como pastor y propagandista, reclutó y financió ejércitos, o mantuvo guarniciones en cercos, cabalgadas y batallas.

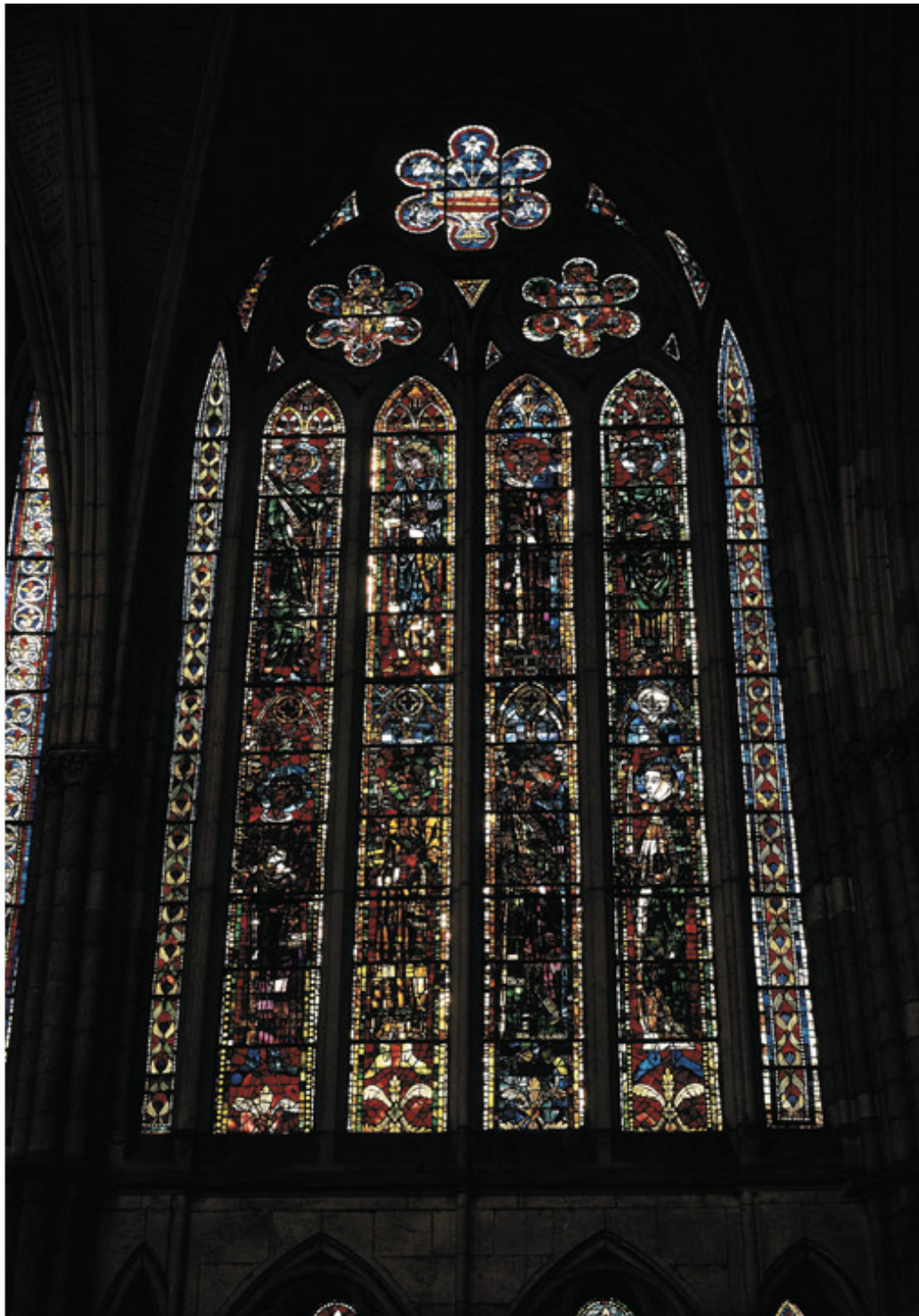
En Las Navas de Tolosa, estuvo junto a Alfonso VIII en la retaguardia del ejército cruzado, y tras la derrota hostilizó a los que huían (como diríamos en nuestro tiempo se ocupó de la «explotación de la victoria»). El monarca castellano, convencido de que solo una batalla conjunta del frente cristiano podía conjurar el peligro andalusí aliado con los almohades, hizo causa común con Pedro II el Católico de Aragón y Sancho VII el Fuerte de Navarra para enfrentarse al ejército de Abu Abd Allah Muhmmad Al-Nisir, conocido por los cristianos como Miramamolín. En la fase de preparativos, había ordenado que en toda Castilla se dejaran de construir muros y fortificar ciudades y plazas fuertes, porque lo urgente era la fabricación de armas. El papa Inocencio III había emitido una bula o gracia de cruzada, que tuvo especial efecto en la Provenza francesa, Poitou, Gascuña y Narbona. Sus caballeros se unieron con otros procedentes de Portugal, León, Asturias y Galicia y con los obispos de Palencia, Osma, Sigüenza y Barcelona. Algunos autores hablan de unos diez mil hombres de a caballo y hasta cien mil infantes, otros reducen su número a menos del 10 por ciento de estas cifras. Federico Gallegos señaló: «Los mayores problemas con los que se encontró Alfonso VIII fueron de convivencia, ya que las tropas foráneas causaron disturbios en la ciudad desde muy pronto, llegando a atacar a miembros de las comunidades judía y mudéjar de Toledo, esto llevó al rey a

instalarles fuera del recinto de la ciudad. La indisciplina de las tropas francesas era muy grande, y aunque venían como cruzados, su verdadero interés estaba en el botín con el que se harían tras la victoria, si esta se producía; además no estaban acostumbrados a las relaciones de convivencia existentes en las tierras hispanas, en donde existían, en mayor o menor número, comunidades judías y mudéjares que convivían con los cristianos».

El 20 de junio el ejército se puso en marcha y el 16 de julio comenzó la batalla. La situación geográfica era favorable a las tropas musulmanas, ya que se encontraban en una posición elevada, pero la vanguardia castellana y aragonesa, formada por huestes señoriales castellanas y algunas milicias concejiles, hizo huir a los árabes y bereberes de la primera línea musulmana, no acostumbrados a un choque frontal de caballería pesada. Poco después esta llegaba a la altura de la vanguardia almohade, que retrocedió hasta unirse al cuerpo central de las fuerzas musulmanas. El choque entre el cuerpo central de ambos ejércitos fue muy violento, pero la intervención de los tres reyes («arzobispo, muramos aquí mismo», declaró Alfonso VIII) y el orden táctico impidieron que los musulmanes desarrollaran los rápidos avances por los flancos y envolvimientos, en los que eran muy superiores. Los primeros en huir del campo de batalla fueron las tropas reclutadas en Al-Ándalus y tras ellos árabes, bereberes y almohades escaparon en desbandada. El campamento de Al-Nasir fue tomado poco después de que huyera hacia Baeza y Jaén. El botín conseguido por el ejército cristiano fue enorme e incluyó gran cantidad de oro, plata, joyas, telas preciosas, armas y animales, camellos incluidos.

Este pendón llamado de Las Navas de Tolosa, depositado en el monasterio cisterciense de Las Huelgas en Burgos, es en realidad un tapiz almohade, de 3,26 por 2,22 metros, tejido con hilos de oro y aleación de plata, sobre sedas de gran colorido. Su motivo central es una estrella de ocho puntas inscrita en un círculo, en torno al cual figuran cuatro triángulos. La composición, que incluye abundantes motivos vegetales y geométricos, aparece encuadrada por cuatro cenefas con inscripciones y estrellas de lacería en las esquinas. En

la parte superior destaca otra gran cenefa con una cita coránica. En la parte inferior rematan ocho círculos con inscripciones. La cita central señala: «El poder» o «La soberanía». Las cenefas proclaman: «Creyentes. ¿Queréis que os indique un negocio que os libraré de un castigo doloroso? ¡Creed en Dios y en su enviado y combatid por Dios con vuestra hacienda y vuestras personas! Me refugio en Dios de Satanás, el apedreado. En el nombre de Dios el misericordioso, el clemente». Según estudios recientes, el pendón procedería del botín logrado décadas después por el monarca castellano Fernando III el Santo, quien tomó Jaén, Córdoba y Sevilla, esta última en 1248, de manos musulmanas. En la medida en que la victoria de Las Navas de Tolosa representó para los cristianos «el fin del principio» y abrió paso a las que sucedieron, no hubiera importado que la tradición fuera verdadera.



Vidrieras de la catedral de León, 1270-1277

El domingo 29 de mayo de 1966, hacia las cinco y media de la tarde, cayó sobre León una fuerte tormenta eléctrica. Los pararrayos del crucero de la catedral recogieron varias descargas, pero varias horas después, cuando iba a comenzar la misa vespertina en el templo, en el palacio episcopal anexo se dieron cuenta de que salía humo de la techumbre. Al descubrirse el tejado, se hizo patente el pavoroso incendio que había prendido en las armaduras de madera que cubrían las naves altas de la catedral. El fuego se extendió rápidamente sobre las cubiertas. Pese a lo aparatoso del incendio, atestiguado por una serie de fotografías que muestran la devastación en los tejados, que aparentan haber sufrido un bombardeo, las maravillosas vidrieras, bóvedas y toda la estructura exterior e interior del templo no sufrieron percance alguno. Según refirió Luis Menéndez Pidal, «tan solo han quedado ahumados tres pináculos exteriores y el trasdós (superficie exterior) del rosetón de la fachada principal. Tan sorprendentes resultados contrastan con la magnitud del fuego, donde las llamas subían por encima de la torre más alta de la catedral». Fue un caso de verdadera buena suerte. Al quedar las armaduras de la cubierta incendiada muy por encima de las bóvedas, el fuego no las afectó. Además, al ser tan débiles las armaduras de madera, calzadas sobre las bóvedas, no produjeron daños al desmoronarse hechas añicos por acción del fuego. Días atrás se había producido otro incendio y, en lo que fue considerado un acto de protección divina, resultó que el cabildo de la catedral se encontraba celebrando una acción de gracias por haberse salvado el monumento de aquel primer fuego.

La belleza y la fragilidad de la catedral de León han ido de la mano desde sus comienzos. Un estudio modélico de la restauradora Aránzazu Revuelta narró los trabajos y padecimientos de Juan Bautista Lázaro, que firmó en 1894 un proyecto de reposición de vidrieras antiguas como arquitecto director de obras de restauración. De las 31 ventanas de la nave alta, habían sobrevivido a la incuria de los tiempos y los hombres todos los paneles de las ojivas, exceptuando las del ábside, mas las rosas altas. De los rosetones,

faltaba el del sur que ocupaba 31 metros cuadrados y se conservaban el del norte con 28 y el del oeste con 23. La intervención que necesitaban las vidrieras según su punto de vista, austero y posibilista, debía consistir en la renovación de los plomos del despiece y la reposición de vidrios que faltaban o estaban inútiles, sin introducir novedades en figuras y composición. A pesar de este criterio de sensatez y respeto, era preciso reemplazar 349 metros cuadrados de superficie de vidrio, con materiales adecuados y, en ocasiones, sin vestigios o testimonio gráfico de lo que había que sustituir. La junta inspectora de obras se comportó con ambigüedad, pues alabó y criticó los trabajos al mismo tiempo: «La calidad y especie de los vidrios de nueva ejecución en ella empleados, son como imprimación, esmalte, fortaleza y tonalidad en todo semejantes a los antiguos, las partes pintadas en rostros, extremos y ropajes y accesorios, si bien un tanto diversas del original, revelan factura entendida y característica de la época y escuela que imitan. Échanse de ver defectos de dibujo y aun de composición pero son más imputables a la imperfección del exiguo dibujo que sirvió de pauta, que a otra alguna circunstancia». La sustitución solo de los vidrios que faltaban, dejando «los rotos y aun los visiblemente no primitivos» fue alabada, pues «lo moderno, superior como imitación, puede ser inferior como resultado y sobre todo carece de la sanción del tiempo». El momento decisivo llegó cuando las vidrieras nuevas y reparadas se dispusieron en el lugar que debían ocupar en el templo, allí donde la incidencia de luz natural, altura e incluso memoria visual de espectadores, fieles y visitantes, les llevarían a admitir o rechazar el trabajo realizado.

Desde el comienzo, este compromiso entre arquitectura y luz había conformado la catedral leonesa. Como ha señalado Víctor Nieto, las vidrieras de las capillas, realizadas entre 1270 y 1277, constituyeron el primer gran ciclo de esta manifestación artística que se desarrollaba en España. De las anteriores, se conoce el conjunto parcial instalado en el monasterio cisterciense de Las Huelgas en Burgos. Para una catedral concebida a partir de influencias de la catedral de Reims en la planta y de Amiens y Beauvais en el alzado, resultó natural la majestuosidad de unas vidrieras que aparecieron

como muros traslúcidos y de color. El propósito de su colocación apuntó al ideario gótico tendente a la desmaterialización de la arquitectura, con la creación de una oscuridad cromática en el interior, una luz no natural, distinta de la exterior. Fueron vidrieros franceses quienes las instalaron, según un saber de escuela adaptado a la demanda local. Cristo y la Virgen, además de santos que contaban con una parroquia de fieles devotos en León, como san Ildefonso, san Clemente y san Froilán, fueron celebrados y explicados en las vidrieras, dentro de un contexto de novedad formal, ajeno a lo que se ejecutaba en otros reinos cristianos peninsulares, deudor de fórmulas específicas del gótico lineal, habituales en la vidriera francesa menos clásica en aquel momento. Frente a la tradicional creencia en una supuesta procedencia de Chartres en las vidrieras leonesas, Nieto ha indicado que es más lógico pensar que estos artistas procederían de otros lugares, quizás de talleres anticlasicistas que realizaron algunos conjuntos parisinos, como el disperso de Saint-Germain-des-Prés.

Semejante potencia innovadora se hizo presente en un edificio que contaba con larga trayectoria. En 916 el rey Ordoño II, que hacía pocos meses había ocupado el trono leonés, venció a los musulmanes en la batalla de San Esteban de Gormaz. «Agradecido a Dios por el beneficio que acababa de recibir», cedió su palacio real para que se levantara allí el primer templo catedralicio, colocado encima de unas antiguas termas romanas. Fue entregado a los benedictinos, que hicieron frente al ataque de Almanzor, revueltas dinásticas y dificultades materiales. Cuando el rey Fernando I promovió la traída desde Sevilla de los restos de san Isidoro, empresa en la que contó con la inestimable colaboración de su hermana Urraca, se hizo evidente que era imprescindible, en reconocimiento de las majestades divina y humana, construir un nuevo edificio. Era el momento del llamado «románico isidoriano» y bajo esta influencia se levantó la segunda catedral leonesa, consagrada en 1073, de ladrillo y mampostería, con tres naves rematadas en ábsides semicirculares, el central dedicado a santa María, como en la iglesia anterior.

El carácter metropolitano de León no se conformó con semejante éxito y en 1255 se inició la fase definitiva de construcción de la tercera y definitiva catedral, gótica. Con el apoyo de Alfonso X el Sabio, rey de Castilla y de León, bajo el impulso del obispo Martín Fernández, el templo se construyó con inusual rapidez. El arquitecto inicial pudo ser el maestro Enrique, natural de Francia, sustituido tras su muerte en 1277 por el español Juan Pérez. La fabricación y colocación de las vidrieras fue relativamente rápida. En 1289 la cabecera de la catedral estaba abierta al culto y en 1302 su totalidad, aunque claustro y torres se concluirían un siglo después. La planta, como la usada en las catedrales francesas en las cuales se inspiró, partió de un módulo geométrico basado en el triángulo. Sus dimensiones fueron 90 metros de largo, 30 de alto y 29 de ancho. Quedó dividida en tres naves de la entrada al transepto (espacio perpendicular que forma la cruz en la nave central) y otras cinco naves del transepto al altar mayor. Presentó macrocefalia, porque la cabecera fue de mayor tamaño que el ancho del transepto. Las naves quedaron cubiertas con bóveda de crucería cuatrimpartita en tramos rectangulares. Pero lo más novedoso respecto a las catedrales que la precedieron fue el tratamiento de la luz. En sus muros presentó 125 ventanales, con 1.800 metros cuadrados de vidrieras policromadas. Retornamos a las investigaciones de Víctor Nieto, para quien «la luz es el tema». La vidriera no se agota en su iconografía o en una función de cerramiento. Se trata de «un elemento transformador de la luz y, por tanto, transformador de un interior arquitectónico». El carácter no transparente de la luz gótica constituye un descubrimiento. En una época como la nuestra, que presume lo positivo en la transparencia, encontramos una gradualidad lumínica que buscó ocultación, pues lo que pretendieron no fue fabricar exhibición, sino misterio. Bajo una premisa que pensó las catedrales al modo de espacios herméticos, irreales y sobrenaturales, ajenos por definición a lo que ocurriera en el exterior.



Astrolabio hispanojudío, Museo Británico, Londres, 1345-1355

Si existe la posibilidad de llevar el cielo en el bolsillo, este objeto excepcional que forma parte de las colecciones de una de las instituciones culturales más importantes del mundo la satisface a cabalidad. Poco más grande que un reloj de pulsera, un invento que se generalizó a finales del siglo XVIII entre las gentes más ilustradas y ricas de Europa, en manos expertas, el astrolabio permitía conocer la hora, o determinar la posición astronómica mediante la observación del sol y las estrellas. En el caso de que el usuario contara con algunos datos personales, facilitaba la fabricación de horóscopos, tan populares durante un largo periodo de la historia occidental y aun en nuestros días.

El astrolabio fue conocido por los antiguos griegos, pero en su forma perfeccionada fue desarrollado por navegantes y astrónomos musulmanes, para quienes el océano Índico constituyó un espacio marítimo propio. La obligación de la peregrinación a La Meca, así como el desarrollo del comercio regional, crearon un contexto favorable para su mejora. Solo la fugaz intrusión de los chinos a comienzos de 1400 y la definitiva de los portugueses un siglo después alteró tal estado de cosas y convirtió el Índico en escenario de la primera globalización. En ella, el papel de España, unida con Portugal en el imperio de «los Felipes», de 1580 a 1640, resultó decisivo. De ahí que la historia que nos relata este astrolabio medieval sea tan importante para explicar lo que ocurre después. No se trata de entrar en discusiones caducas sobre inventores geniales y aislados, o de caer en determinismos culturales o geográficos, pero el hecho de que contenga inscripciones con términos en hebreo, árabe y castellano resulta extraordinario. Ello remite a un contexto de préstamos culturales y también de conexiones permanentes, que en otros lugares del mundo no fue posible, o se había quebrado de modo definitivo.

No sabemos quién fue el dueño del astrolabio, pero su mera existencia evoca la continuidad de la herencia clásica griega y romana a través de las tradiciones científicas hebrea y musulmana, todas ellas en fructífera interacción en los reinos de la España

medieval. Fue un objeto práctico, que permitió el cálculo astronómico de posiciones sobre la base de un conocimiento preexistente. Como todos los instrumentos científicos, respondió a un debate sobre la exactitud y exigió una creencia. Del mismo modo que una vez perfeccionado se convirtió en imprescindible para pilotos y navegantes, otorgó una evidencia de verosimilitud a quienes lo usaban y les confirmó conocimientos empíricos, a los que dotó de una aureola de seguridad. Pero las dudas en el cálculo de números y proporciones eran naturales y, en la medida en que la incertidumbre no era defecto, sino condición del hombre, se asumieron con estoicismo los resultados. Nadie esperaba, a pesar de la nobleza del instrumento, que su uso fuera fácil, aún menos a bordo de frágiles embarcaciones, o que estuviera al alcance de todos. La precisión conseguida fue sin embargo tan asombrosa que facilitó la llegada de la era de los grandes descubrimientos geográficos europeos.

Los cinco delgados discos metálicos de que consta, superpuestos unos sobre otros, están engarzados por una pieza central que actúa como eje. En la parte superior, diferentes señaladores se desplazan de modo que quedan alineados con símbolos de los discos. De ese modo se realizaban observaciones astronómicas o se determinaba la propia posición. Los astrolabios eran, en realidad, instrumentos de uso específico y fabricados por encargo, ya que se concebían para trabajar en determinados sectores de latitud, donde iban a ser utilizados. De ahí que en el que nos ocupa los cinco discos permitieran calcularla entre los Pirineos y el norte de África, con Sevilla y Toledo en el rango intermedio de posibles observaciones. Cabe pensar que fue diseñado para alguien que navegaba en el oeste mediterráneo y residía en España. Las leyendas en hebreo son las más numerosas. Una situada junto a una estrella en la constelación del águila indica «nesher me`offel», el águila voladora. Otros nombres de estrellas aparecen designadas en árabe, como Aldebarán en la constelación de Taurus, «al-dabaran», escrito en caracteres hebreos. Estos se utilizan también para designar los nombres de meses, pero en octubre, noviembre y diciembre se usa la lengua castellana. Como ha señalado la conservadora de la pieza

Silke Ackermann, «tenemos en la palma de la mano el conocimiento de los astrónomos griegos clásicos que observaban el cielo, combinado con las aportaciones de estudiosos musulmanes, judíos y cristianos».

El único lugar de Europa donde una fusión cultural de tal dimensión todavía podía darse mediado el siglo XIV, justo cuando la terrible peste negra mató entre un cuarto y un tercio de la población residente en ciudades y aldeas, era la península Ibérica. Los reinos cristianos, que habían dado un paso decisivo en la Reconquista durante las primeras décadas de la centuria anterior, contaban con una significativa población musulmana. En los reinos de taifas, herederos de la disgregación de la Córdoba califal, había población cristiana. Todos tenían comunidades hispanojudías en posiciones sociales y políticas más o menos destacadas, aunque se trataba en su mayoría, contra lo difundido de manera estereotipada, de gente corriente en profesiones medias o populares, ligadas a tareas mercantiles y artesanales. Conectados con las elites, pero en modo alguno todos ricos y poderosos. Las acciones e incursiones armadas en las fronteras de los reinos cristianos y musulmanes nunca se detuvieron, pero las mediaciones basadas en el pago de tributos o vínculos de vasallaje, en ambas direcciones, tampoco. Los intereses en el mantenimiento del *statu quo* no se podían desconocer o desmontar de un día para otro. La interrelación se vio alterada por una cambiante situación militar, pues la ofensiva de los cristianos hacia el sur, dotada de espíritu de cruzada, se correspondió con la entrada, en diversas y mortíferas oleadas, de «creyentes musulmanes», almorávides y almohades, desde África. Cuando este astrolabio fue fabricado, el poderío emergente de las coronas de Castilla y Aragón era indiscutible. Sin embargo, al ajuste entre cristianos, musulmanes y judíos conocido como «convivencia», según algunos precedente de la multiculturalidad, le quedaría todavía más de un siglo de fértil creatividad. De ahí que podamos verla como la expresión fascinante y comprensiva de una vanguardia cultural que fue consecuencia de una situación de frontera que no se producía en ningún otro lugar. Siglos después, la

capacidad técnica y predictiva que encerraba el astrolabio se difuminó en instrumentos especializados: compás, globo terráqueo y sextante. Incluso cronómetro, si pensamos que la desorientación general causada por la gran dificultad de los cálculos de longitud, sorteada solo por marinos científicos que poseían las llamadas «matemáticas sublimes», cálculo diferencial e integral, se empezó a resolver avanzado el siglo XVIII. Producto de una síntesis afortunada, pero sin anacronismos. En su conjunción de saberes, este astrolabio refleja un instante incomparable, basado en la capacidad de interconexión cultural de la España medieval.

En cuanto a la resolución concreta de problemas astronómicos y de navegación, sin duda fue un gran avance, pero quedaba un largo camino, más práctico que teórico, en el despliegue de la ciencia de navegar ibérica. Como ha explicado la gran lusitanista Isabel Soler, la primera embajada portuguesa encabezada por Vasco de Gama se presentó ante el *samudri* de la ciudad indostánica de Calicut el 28 de mayo de 1498. Fueron a la India en busca de riquezas y también porque creyeron que estaba «rebosante de cristianos». Aquellos que con la expansión musulmana a partir del siglo VII habrían quedado aislados del tronco común y estarían dispuestos, se suponía, a colaborar y servir a los recién llegados. Los avatares del itinerario portugués por el Atlántico y el Índico, delineado a base de astrolabio, brújula, cartas imperfectas, pericia y memoria, asegurado mediante el secuestro de pilotos nativos para cruzar el temible Índico, hizo de este primer viaje europeo a la India un laboratorio de futuros procedimientos. En aquella frontera marítima, competitiva y brutal, los términos medios, las mediaciones culturales que fueron posibles y hasta necesarias en la Edad Media ibérica, resultaron difíciles o imposibles de verificar. La prohibición de que hubiera mujeres en los barcos —«pues con ellas olvidarán que a cada hora andamos con la muerte», dejó escrito De Gama—, muestra una tensión emocional que se canalizó a veces, solo a veces, de manera pacífica. La decisión del navegante, que decidió ser temido antes que amado, pues en ello le iba la conservación de la vida, constituyó el trasfondo de una estrategia fundacional. También fue consistente

con las características de un imperio marítimo como el portugués, marcado por la escasez de recursos humanos y el increíble ensanchamiento de las redes logísticas. O con el uso intensivo de conocimiento y tecnología, que ya no daba más de sí. Pues en aquel mar ignoto ni siquiera un magnífico astrolabio podía garantizar que quizás, algún día, el navegante retornaría a casa.



Atlas de Abraham Cresques, Biblioteca Nacional de Francia, París, 1375

Portulanos y atlas estuvieron entre los objetos más preciosos que se podían poseer a finales de la Edad Media. Las razones fueron múltiples. La apertura de redes de comercio a larga distancia que lograban grandes beneficios con productos exóticos y de lujo, el desarrollo de rutas de navegación que abrieron itinerarios desconocidos, o la fama y gloria que trajeron las empresas marítimas a sus protagonistas manifestaron un cambio de tendencia. Los horizontes limitados quedaban atrás. Felipe Fernández-Armesto ha señalado que se difundió un estereotipo de héroe navegante y desde el siglo XV hubo un culto caballeresco

asociado a esta figura. Culturas y tradiciones marítimas resurgieron, tanto en el Mediterráneo como en el Atlántico. Aunque hubo muchos instantes decisivos en la carrera de los descubrimientos geográficos, el año 1434, con el paso hacia el sur del cabo Bojador o de las Tormentas, frente a la costa occidental africana, por parte de navegantes peninsulares, tuvo consecuencias inesperadas. Los archipiélagos atlánticos, Azores, Madeira y Canarias, fueron alcanzados con mayor seguridad. La ruta africana hacia Guinea quedó abierta. La posición de la España medieval en esos episodios fundamentales ha quedado un tanto oscurecida por diversos motivos. El Reino de Portugal había terminado su reconquista y desplegaba con talento y agresividad aspiraciones ultramarinas. Castilla y Aragón aún no la habían concluido y el conglomerado de intereses creados, tecnología, recursos humanos y dirección política que los portugueses poseían no se consolidó hasta el reinado de los Reyes Católicos. Sin duda, lo ocurrido a partir de 1492 fue tan explosivo y asombroso que pocos se acordaron del largo y tortuoso camino que había conducido hasta allí.

De lo que no se puede dudar es de la potente tradición marítima que existía en ambas coronas peninsulares. Tampoco de su capacidad decisiva de articulación durante la segunda mitad del siglo XV, cuando la suma de veteranos del mar, prototipos navales capaces para los océanos y disponibilidad de lo que hoy denominamos «capital riesgo» hizo de la península Ibérica, gracias a la confluencia del Mediterráneo y el Atlántico, centro promotor del llamado «milagro europeo». Este término, definido por Eric Jones en un libro del mismo título publicado en 1981, acompañado del subtítulo «Entorno, economía y geopolítica en la historia de Europa y Asia», aludió a la razón por la cual desde el llamado con posterioridad «Viejo Mundo», una pequeña y superpoblada península occidental de Asia, partieron a finales del siglo XV los protagonistas de la moderna globalización, en cuyo último estadio evolutivo nos encontramos instalados.

Explicaciones de esta «anomalía» europea, en un contexto de largo plazo que por milenios se ha caracterizado si acaso por la

centralidad de Asia, y en particular de China, en el desarrollo humano, ha habido muchas. Entre las clásicas figuran las providencialistas, que van desde las estrictamente religiosas —Dios eligió a los europeos para llevar la fe cristiana a la humanidad entera y les entregó la misión de salvarla de la edad oscura del paganismo— hasta las laicas y progresivas. Es el caso de ciertas cosmovisiones victorianas, que consideraron el Imperio británico un camino para llevar la civilización a los bárbaros por medio de las virtudes de la ciencia y la práctica de la industria y el comercio. No han sido menos influyentes las teorías que han explicado el «milagro europeo» por una supuesta inclinación protestante al capitalismo, en flagrante desconocimiento de la potente tradición mercantil de repúblicas urbanas tan católicas como Florencia y Venecia. Para nuestra fortuna y mejor entendimiento del fenómeno, las interpretaciones culturales han recuperado terreno en los últimos años. Entre ellas destacan las que enfatizan la flexibilidad de la estructura social y política. El continente europeo tardomedieval no habría estado dominado por despotismos paralizantes como el chino, capaz de detener a comienzos del siglo XV, tras un cruento enfrentamiento cortesano, una prometedora expansión marítima, que había tejido redes de comercio y riqueza por todo el océano Índico y más allá.

En la medida en que la historia de la cultura material aporta por su propia naturaleza explicaciones fundamentales, al vincular objetos con funciones y contextos, la contemplación del famoso «Atlas» de Abraham Cresques nos aleja de disquisiciones teóricas y apunta cuestiones de enorme interés. ¿Cómo es posible que un judío de Mallorca lograra una representación del orbe de semejante calidad, riqueza y también precisión, entendiendo este concepto no en el sentido de la física moderna y newtoniana, sino de la capacidad descriptiva? Para empezar, más que ante una obra individualista, nos hallamos ante un trabajo de escuela y linaje. Los monarcas aragoneses Pedro IV y Juan I reconocieron a Abraham y Jafuda Cresques, padre e hijo, de Palma de Mallorca, como autores del atlas y les abonaron 150 florines de oro de Aragón y 60 libras

mallorquinas, respectivamente, por realizar unas tablas donde se representara la figura del mundo. La fecha, 1375, se mencionó para el cálculo del número áureo y las fiestas móviles del calendario. También está documentado que el rey aragonés se había interesado dos años atrás por poseer una carta náutica completa «con su levante y poniente», mas «lo que desde el estrecho de Gibraltar conducía a poniente». Por motivos no explicados regaló en 1381 el atlas a su primo el rey de Francia Carlos VI, pero encargó a Jafuda otro, que terminó en 1389, tras dos años de labor. Abraham murió en 1387 y la segunda versión se considera perdida. El título original, *Mapamundi, a saber, imagen del mundo y de las regiones que hay en la tierra y de los diferentes pueblos que la habitan*, no solo es expresivo, sino que respondió al encargo original de Pedro IV. Constó de doce tablas, que en conjuntos de a dos formaron pergaminos, hasta un total aproximado de unos cuatro metros. El orden compositivo, la distribución, fue elocuente. Diversos motivos sacados de libros de viajes, la Biblia, leyendas, obras de astronomía y astrología, fueron añadidas a un portulano, cuya particularidad residió en que seguía la sucesión de puertos en la costa.

Ilustrado con riqueza, el «Atlas» de Cresques representó desde el océano Atlántico a China y desde Escandinavia al río del Oro en África, en seis grandes planchas de madera, sobre las que pegaron hojas de pergamino. La tabla número 1 comprendió textos y diagramas astrológicos, astronómicos y cosmográficos. La número 2 consistió en un gran círculo con calendarios solar y lunar, planetas, estaciones del año y el zodiaco. Sobre la tabla 3 dibujaron mapas de Europa occidental, el Mediterráneo occidental y África noroccidental. La tabla número 4 representó Europa oriental, el Mediterráneo oriental, el mar Negro, África nororiental y territorios de Oriente. La número 5 fue dedicada a Asia occidental, desde el mar Caspio al Pamir, Irán, Mesopotamia, Arabia y las regiones occidentales de la India. Por último, en la número 6 los Cresques incluyeron Asia oriental, regiones orientales desde la India hasta China, así como regiones nororientales ignotas.

La representación de Finisterre y el Mediterráneo puede considerarse una respuesta política y cultural de los Cresques al

encargo recibido, por tratarse de la geografía familiar y dinástica. En el Atlántico, aparecieron islas recientemente conocidas y puntos de referencia. En Tenerife marcaron en el centro el Teide con un círculo blanco, mientras que Finisterre presentó un recuadro que resaltaba su importancia. La saturación toponímica en el Mediterráneo mostró la técnica compositiva, porque nos encontramos en realidad ante un portulano clásico que se ha quedado pequeño, como le empezaba a ocurrir al Mediterráneo ante el Atlántico. Las nuevas geografías, Islandia, Canarias, el mar Rojo o el río Don iban dejando de ser insospechadas, para tornarse previsibles. De ahí que lo más lejano fuera escenario de la imaginación. En la «Carta de Catayo» (China), Cresques se entregó a una apoteosis de colores, formas vegetales, estampas y escenas con personajes, hombres y mujeres, al derecho y al revés. Sin perder el sentido práctico, pues las ciudades estuvieron donde correspondía. La más importante, Chanbalech, la urbe del Gran Kan, el Beijing de hoy, y en la costa puertos como Fuguí, Zayton, Cansay y Caynan. El río Indo señaló el límite de Catayo, y en el mar de la India dos grandes islas, la de Iana (posible alusión a Java) y la de Trapobana (quizás Sumatra) marcaron el final del mundo, incluso para la imaginación desmedida de los cartógrafos.



Lonja de la Seda de Valencia (o de los Mercaderes), sala de Contratación, 1482-1498

«Casa famosa soy, en quince años construida. Conciudadanos, comprobad y ved qué bueno es el comercio que no lleva el fraude en la palabra, que jura al prójimo y no le falta, que no da su dinero con usura. El mercader que así haga rebosará de riquezas y después gozará de la vida eterna». La leyenda que consta a once metros de altura en la sala de Contratación de la lonja de Valencia, declarada patrimonio de la humanidad por la UNESCO en 1996, «al tratarse de un lugar de valor universal excepcional, ejemplo de edificio secular de finales del periodo gótico e ilustrativo de la riqueza de las grandes ciudades mercantiles mediterráneas», resume a la perfección las bases de su poderío. Reconquistada a los musulmanes en 1238 por Jaime I el conquistador, rey de Aragón, Valencia conoció a lo largo del siglo XV un extraordinario desarrollo. En 1418 tenía 8.000 casas y no llegaba a los 40.000 habitantes. En 1483 contaba con unas 15.000 casas y cerca de 75.000 pobladores. El asentamiento reciente de aragoneses, castellanos y barceloneses que huían de guerras civiles y dinásticas, epidemias y persecuciones, había consolidado un vigor que recordaba al de urbes italianas contemporáneas, como Génova y Venecia. La ciudad de Valencia era, como ellas, emporio comercial. Exportaba seda, artículos de lujo, perfumes, especias y tejidos. Importaba trigo, aceite, vino, lana y pieles. Dentro de la geopolítica del Reino de Aragón se había colocado en posición predominante, al aprovechar la grave crisis barcelonesa. La lonja (de logia, pórtico), lugar donde los comerciantes realizaban tratos y contratos, fue la expresión de esa pujanza.

En 1469 el consejo municipal decidió que se levantara una nueva lonja, «bella, magnífica y suntuosa, que diera honor y lustre a esta insigne ciudad». A tal efecto, compraron 25 casas que se derribaron para edificar en ellas, bajo la dirección del maestro cantero Pere Compte, veterano de las obras de la catedral, la nueva edificación. Esta es reconocida como expresión destacada del gótico civil

europeo. La combinación de fachadas rectangulares y labradas, medallones, gárgolas, pináculos, puertas, ventanas, escudos y almenas, rematadas por coronas reales, representó la madurez del estilo. Resulta notable la pertenencia al patriciado marítimo de los promotores. El consejo había sido creado en 1245 por Jaime I con el fin de organizar la vida local, y sus miembros no podían ser ni nobles ni clérigos. Con una eficacia que sin duda resultó tanto de la riqueza como de la toma de decisiones colegiada, que era característica del gobierno de Valencia, la primera piedra fue colocada en 1482 y la última, clave de bóveda del salón de Contratación, con un conjunto de cuatro escudos de la urbe unidos entre sí, se puso en 1498. Es preciso resaltar el carácter utilitario de los edificios públicos que levantaban, siempre con fines específicos. La lonja debía dar cabida y seguridad a numerosas transacciones. En ella se reunirían mercaderes y comerciantes para llevar a buen término sus negocios. En especial, los que tenían por objeto la seda producida en el vasto territorio circundante, de gran importancia para los habitantes de la ciudad y sus alrededores.

El equipo que se ocupó de la construcción de la lonja es conocido en sus detalles debido al especial cuidado depositado en la gestión de una obra civil de estas características. Junto al valenciano Compte, «peritísimo en el arte de la piedra», figuró el maestro tolosano Johan Yvarra, con quien formaba equipo, «de modo que ningún maestro está subordinado al otro». Johan Corbera debió ser valenciano, Miguel de Magaña era de Soria, y el guipuzcoano de Azpeitia Domingo de Urtiaga fue quien concluyó los trabajos en 1548. El conjunto se dividió en cuatro partes: sala de Contratación, torreón, pabellón del Consulado y jardín. Comprende una superficie aproximada de 2.000 metros cuadrados, en planta rectangular de 51,47 metros por 39,10.

El tratamiento de las fachadas fue extraordinario. La principal, al oeste, sobre la plaza del Mercado, se formó con una torre central, a cuya izquierda dispusieron el pabellón del Consulado del Mar y a la derecha el salón de Contrataciones. Algunas escenas decorativas causan asombro. En el parteluz de la puerta principal, Compte y sus operarios se atrevieron a colocar un cuadro de brujería. En distintos

espacios, molduras, gárgolas y resquicios de diferente tamaño, tallaron una máscara demoniaca; un hombre peludo; una cabra y un dragón; centauros tocando timbales y flautas; una pareja fornicando en referencia a la prostitución; un hombre sentado ante una mesa, al modo que hacían los mercaderes; un lobo, símbolo de la gula; un jabalí, de la ira; un perro, de la envidia; caracoles y tortugas, de la pereza; el león, del orgullo. Un hombre fue esculpido levantando una maza, en referencia a ira y locura. También tallaron un hombre encadenado, cinco patos, grupos de acróbatas, o cabezas boca abajo semihumanas, de las que salían troncos de árbol. En las demás fachadas guardaron un mayor equilibrio, pues las molduras arquitectónicas no quedaron relegadas por programas iconográficos cuyo desciframiento sigue siendo motivo de debate.

La mayor originalidad del edificio, sin embargo, reposa en la sala de Contratación. Dividida en tres naves longitudinales, cuenta con quince bóvedas sostenidas por columnas helicoidales que soportan arcos de crucería. El efecto visual pudo buscar la evocación del paraíso. Las columnas serían los árboles y las bóvedas representarían el cielo. Para otros, quizás, lo que se observa es un reflejo de cartas de navegar, con estrellas, derrotas y rumbos entrelazados en un tejido de enriquecedoras conexiones, motor y naturaleza de la urbe valenciana. El tamaño del recinto da una idea del logro que supuso la construcción del sistema de bóvedas, pues tiene 35,60 metros de largo por 21,39 de ancho y 17,40 de altura, en su punto más alto. Por el exterior, la altura del salón de Contratación, incluidas las almenas, llega a 22,16 metros. En 1498 el techo de la bóveda fue pintado por el maestro Martí Girbes de azul con estrellas, al modo de la bóveda celeste. Las claves y nervios se pintaron de verde, pan de oro y rojo. En 1506 la policromía de los arcos fue sustituida por dorados y así se mantuvo hasta que en el siglo XIX se eliminó cualquier resto de pintura. En las claves de los arcos tallaron figuras de santos, cada uno patrón de los gremios valencianos de la época. Un adorno de sogas trenzada enlazó las claves con las ménsulas, en clara referencia al gremio de

los sogueros (fabricantes de cuerdas). También aparecieron ángeles músicos y oferentes, escudos de la ciudad e insignias reales.

La sala de Contratación dispuso de cuatro puertas de acceso, una en cada fachada, y la cuarta comunicó con el jardín. Las tres al exterior poseyeron ventanas rectangulares por donde entraba la luz. Los pavimentos se formaron con piezas de mármol negras, blancas y de color canela, unidas en algunos puntos para formar estrellas de seis puntas rodeadas por cuadrados. Todo remite en la lonja valenciana a una idea de movilidad, según las premisas de un estilo regional, que algunos especialistas se han atrevido a calificar como gótico mediterráneo o meridional. Si la arquitectura gótica se caracterizó por ser más elevada y vertical que sus predecesoras, con altos pilares, más vanos, enormes ventanales y vidrieras, la escultura fue utilizada tanto para adornar el edificio como para implantar una pedagogía piadosa. Pero la obsesión con las formas pecaminosas, su extensión caótica en muros, puertas y ventanas, resulta sospechosa. En especial porque corre paralela a un ejercicio individualista que se complace en la dificultad, o encuentra su destino en la resolución de problemas que causan asombro. No se conserva ningún documento que arroje luz sobre el método constructivo empleado en la lonja, pero Federico Iborra mantiene que muy probablemente sería el mismo recogido en el tratado del arquitecto francés Philibert de l'Orme: «No quiero olvidarme de advertiros que en esta figura de bóveda hay otra cosa mucho más difícil que la precedente. Veis además en la planta algunas otras líneas paralelas que van en cuadrado y la relación que se hace en la figura que hay encima. Me parece que esto es suficiente. Si alguno quisiera saber más para practicar, hará falta que se dirijan a arquitectos o maestros constructores entendidos».



Fuente del patio de los Leones, palacio de la Alhambra, Granada, 1362-1391

El asesinato de Yusuf I en la mezquita de la Alhambra, el día de la ruptura del ayuno del ramadán (19 de octubre de 1354), obligó a su hijo Muhammad, quinto de ese nombre en el emirato nazarí, a asumir el poder cuando solo contaba dieciséis años de edad. Un lustro más tarde, fue destronado por su hermanastro. Logró escapar a Guadix y de allí pasó a Fez, donde permaneció hasta 1362, cuando el apoyo del rey castellano don Pedro facilitó su retorno a Granada. Entonces, con 24 años, Muhammad V dio comienzo a algunas de las construcciones más famosas de la Alhambra y en especial al patio de los Leones y estancias adyacentes.

De manera convencional se reconoce que representa su icono máximo, pero la consideración de sus extraordinarios valores estéticos ha podido ocultar la significación del complejo hidráulico del recinto, con la fuente custodiada por doce leones como elemento sustancial. Un complicado sistema permitía mantener el agua en la fuente como una lámina. El cilindro central de la taza la abastecía y evacuaba a la vez, de forma que el agua nunca la desbordaba. El patio, con un esquema de crucero, tenía precedentes en el resto del mundo islámico. La perfección proporcional y visual que añadió la arquería corrida en todo el perímetro no evitó el debate, pues no está claro si sus cuatro parterres, marcados por los brazos del crucero, estuvieron pavimentados o fueron jardines bajos, a un nivel inferior al de andenes y galerías. En los lados cortos del patio de los Leones, donde se levantaron los dos pabellones, las llamadas salas de los Mocárabes y de los Reyes no tenían previsto cierre alguno, lo cual es difícilmente comprensible en un clima tan continental como el de Granada. Las salas tampoco tuvieron ejes despejados de visión hacia el patio, por lo que se trataría de dos estancias secundarias y de paso, aunque muy importantes por su decoración. Se ha sugerido que la sala de los Reyes pudo hacer las veces de comedor, pero lo que primaba eran los espacios áulicos multifuncionales, donde el rey situaría su trono, recibiría

embajadores o administraría justicia. La multiplicidad de alternativas en la comprensión de la llamada «ciudad palatina» de la Alhambra exige, como ha propuesto Juan Carlos Ruiz Souza, una nueva contextualización, que postergue las visiones románticas y sus elementos «lúdico-festivos».

Con seis palacios y dos torres-palacios, la Alhambra no responde ya al estereotipo fácil de acumulación desordenada de edificaciones que a veces se le ha impuesto. La recuperación de un sentido territorial del complejo resulta prioritaria. Desde el siglo IX existen noticias de construcciones en la colina de la Sabika, donde posteriormente se levantó la Alhambra, aunque se cree que en época romana, e incluso anterior, hubo alguna edificación. Tras la guerra civil que sucedió al califato de Córdoba en 1031, la capital de la que fue hasta entonces provincia granadina se trasladó de Elvira a Granada, con el reino de taifa granadino de los Ziríes. Estos establecieron su corte en la alcazaba vieja, en el barrio del Albaicín. A sus faldas vivía un núcleo de población importante, fundamentalmente judío, en torno al cual se desarrolló la ciudad de los nazaríes. El ministro Samuel ibn Nagrella mandó reconstruir algunas edificaciones abandonadas e instaló allí su palacio. En el siglo XII, las oleadas de almorávides y almohades ocasionaron combates en el Albaicín y la colina de la Sabika se convirtió en refugio de los bandos en litigio.

El fundador de la dinastía nazarí, Al-Ahmar, se instaló en 1238 en la antigua alcazaba del Albaicín y decidió intervenir ante el espectáculo que suponían las ruinas de la colina de la Alhambra. Fue él quien inició su reconstrucción e instaló allí la sede de la corte. Con el paso del tiempo la multifuncionalidad del complejo se hizo evidente, pues fue palacio, ciudadela y fortaleza, residencia de sultanes nazaríes y de altos funcionarios, servidores de la corte y soldados de elite. Tuvo su mejor momento durante la segunda mitad del siglo XIV, justo en los gobiernos de Yusuf I y el segundo reinado de Muhammad V. Con posterioridad, Granada creció al ritmo de las guerras, pues tuvo que recibir poblaciones musulmanas que huían del avance de la conquista cristiana, y la construcción de cercas y

murallas también alteró la antigua fisonomía. En absoluto entidad estática, la Alhambra reflejó las alternativas padecidas por la última dinastía musulmana que gobernó en España. Los primeros emires nazaríes se dedicaron a consolidar su posición frente a los castellanos, a los que a pesar de todo debían reconocer soberanía y rendir tributo. Lograron sacar provecho de la división entre castellanos y aragoneses y se aliaron de forma intermitente con los marinidas de Marruecos, que atacaron posiciones castellanas y favorecieron la victoria musulmana de la Vega de Granada, en 1319. El emirato nazarí creció en población y las tierras disponibles se explotaron de manera intensiva. Aunque el déficit de trigo obligó a importarlo del norte de África, frutos secos, azúcar y sedas fueron comerciados con diferentes socios, entre los que destacaron los genoveses, visitantes frecuentes de los puertos de Málaga y Almería. La Alhambra se fue modificando y embelleciendo. Rodeada por unas impresionantes murallas dotadas de torres, acogió barrios militares, administrativos o pabellones de volúmenes sencillos, aderezados con pórticos, entre jardines y albercas.

Mediante la combinación de paneles de cerámica, estucos esculpidos y carpinterías, los interiores llevaron a su cumbre las tradiciones regionales de gramática decorativa. Los motivos vegetales, caligráficos o geométricos de los estucos de la Alhambra se plasmaron en colgaduras de seda. Málaga fue en esa etapa un centro de producción muy dinámico, cuyos productos se exportaron tanto a Europa como a Oriente, como prueba el hallazgo de fragmentos en El Cairo, Alejandría, Siria y Estambul. Los famosos jarrones monumentales denominados «de la Alhambra», con asas en forma de alas, algunos de los cuales se encontraron en el propio palacio, fueron otro elemento destacado. Numerosos especialistas han intentado organizar cronológicamente esta producción, basándose en la forma de los jarrones y en su decoración. Los más antiguos, atribuibles a principios del siglo XIV, serían dorados, con gran importancia de la epigrafía y una forma achaparrada. Otra serie se distinguiría por un perfil más espigado, con toques de cobalto y una decoración más concreta. Al igual que en el caso del patio de

los Leones, la interpretación funcional tiene difícil aceptación. Según se cree, su tamaño, peso y fragilidad excluyó todo uso práctico. Si ocuparon espacios decorativos, debieron apoyar una idea de grandeza de los gobernantes. A lo largo del siglo XV la situación política se hizo cada vez más preocupante y aumentó la inestabilidad política debido a las luchas internas en la familia nazarí, a lo que se sumaron las intrigas del poderoso clan de los Banu Sarraj (Abencerrajes). Entre convulsiones, cortos periodos de paz y alternativas típicas de las guerras de frontera, la presión cristiana, fortalecida por la alianza castellanoaragonesa establecida en 1479, aumentó hasta la rendición de Granada firmada por Boabdil el 2 de enero de 1492, final de la dominación musulmana en Al-Ándalus.

ESPAÑA DE LOS AUSTRIAS

¿Dónde está el testamento de Adán?, preguntó enfurecido el rey de Francia Francisco I, cuando sus corsarios capturaron parte de los fabulosos tesoros aztecas enviados desde México por Hernán Cortés para congraciarse con el recién elegido emperador Carlos V. Corría el año de 1520. Apenas veintiocho años antes, el genovés Cristóbal Colón había logrado arribar al islote Watling en las Bahamas, convencido de que se hallaba frente a las costas de Asia. Quizás en la lejana y rica Catay (China), o no lejos de Cipango (Japón).

El enfado del monarca de los franceses estaba bien fundado, pues entre el viaje del descubrimiento de América —una auténtica jugada contra el destino por parte de los Reyes Católicos que salió bien— y el retorno de Juan Sebastián Elcano de la primera vuelta al mundo en 1522, gracias a las empresas protagonizadas por navegantes y exploradores españoles, el mundo se hizo uno. El descubrimiento y sus consecuencias hicieron de Europa una verdadera metrópoli y de América su gran frontera. En 1492, los cien millones de europeos ocupaban poco más de seis millones de kilómetros cuadrados. Desde entonces, la superficie disponible a efectos de expansión y conocimiento geográfico se multiplicó por cinco, la densidad se contrajo a una sexta parte de la preexistente y se difundió por doquier la idea de que en ultramar existían riquezas asombrosas. El comercio de valiosas y extrañas mercancías se multiplicó, se difundieron comidas y bebidas deliciosas, oro y plata se comerciaron en cantidades inimaginables. En el centro de esta prodigiosa transformación estuvo la monarquía española, primer imperio global,

pues sus posesiones se localizaron desde 1580 en Europa, África, América y Oceanía.

El fundamento de este posicionamiento español en la edad de oro de los descubrimientos geográficos estuvo en la tradición marítima y urbana de Castilla y Aragón, a un tiempo atlántica y mediterránea. Desde comienzos del siglo XV, marineros, comerciantes, pescadores y soldados, hombres y mujeres de diversa fortuna, se lanzaron hacia todas las costas y todos los mares, que fueron abriendo de manera consecutiva. La depuración de su técnica vino del entrecruzamiento entre tradiciones de cultura material y ciencia de la navegación, que produjo los prototipos de la nueva frontera. Como la carabela, ese fantástico engendro portugués rápidamente asimilado, que sirvió para llegar al fin del mundo y además volver para contarlo, que es lo que distingue descubrir de llegar primero. El despliegue de redes de conocimiento a escala global es lo característico de la España del siglo XVI, que como Roma, de la cual fue espejo, creó instituciones, fundó ciudades y consolidó fronteras. El planeta se hizo familiar. Los sucesores de Felipe II, menos diestros y afortunados en el arte de gobernar, dejaron, sin embargo, un legado de cultura material que, de manera misteriosa, excedió toda expectativa. Por eso nos contemplamos hoy más en sus pinturas, libros y relicarios que en los complicados mestizajes globales que asumieron.



Arqueta de joyas de Isabel la Católica, catedral de Granada, 1495-1500

Cuenta una leyenda (que, como tantas, ha adquirido carácter de verdad a base de ser repetida) que la reina Isabel empeñó sus joyas para financiar el viaje de descubrimiento de América a cargo de Cristóbal Colón. Al final de la guerra de Granada las arcas castellanas ciertamente estaban exhaustas, pero fue el recaudador y escribano valenciano e hispanojudío Luis de Santángel quien adelantó un millón largo de maravedíes, que sufragaron la parte real de aquella aventura insospechada. Más tarde le fueron devueltos por el fisco. En este sentido, la arraigada creencia en la donación

isabelina que hizo posible el hallazgo del Nuevo Mundo resulta más historiográfica que histórica. Sabemos que es falsa, pero no por ello carece de interés. Todo lo contrario, apunta hacia una fabricación, la necesidad de una creencia en relación con el pasado que resulta a un tiempo satisfactoria y edificante. Se vincula más a la aureola de pretendida santidad de la reina católica que a la probada y poderosa presencia aragonesa, con el rey Fernando y su notable equipo de colaboradores a la cabeza, en la gestación del primer viaje colombino.

La vía elegida para el supuesto desprendimiento generoso de la reina Isabel, nada menos que sus joyas, guardadas quizás en esta arqueta, legada junto a otros elementos de uso personal a la catedral de Granada desde mucho antes de su apertura en 1563, resulta muy aleccionadora. Al tratarse de lo más íntimo que una monarca mujer podía poseer, se vislumbra una voluntad providencial y divina, de la cual sus contemporáneos, por cierto, no tuvieron dudas. Para Isabel I de Castilla la toma del Reino de Granada y la finalización de la Reconquista fueron asuntos prioritarios. Por ejemplo, frente a los problemas fronterizos con Francia, o las aventuras mediterráneas, que tanto complacían al maquiavélico Fernando, su esposo.

El emplazamiento donde se hallan estos objetos personales de la reina es crucial. La catedral de Granada, ciudad en la que eligió ser enterrada, representó el triunfo de una nueva era. Si la primera piedra se colocó en 1521, la última lo fue en 1704. En total, fueron 183 años de obras, y eso que se abandonó la idea de levantar dos torres de 84 metros y la principal se quedó en «solo» 57, con tres cuerpos contruidos de los seis previstos. Precisamente debido a ese componente providencial, el conjunto de objetos que acompañan a la arqueta, muchos de ellos incluidos en los inventarios iniciales de 1511 y 1517, cuando la catedral no existía sino en la imaginación del arquitecto Enrique Egas y el arzobispo fray Hernando de Talavera, resulta tan significativo.

La arqueta, de plata sobredorada, repujada y cincelada, en estilo gótico, tiene 28 centímetros de alto por 35 de ancho. En la cara externa del fondo presenta las marcas «FY en Granada» y «POR

RO», en referencia a la ciudad y el nombre del artesano que la reformó en 1792, de apellido Portero. Se halla dividida por medio de molduras en seis espacios con representaciones de motivos vegetales y animales vinculados a la resurrección de Cristo, que bendice con su mano derecha, mientras en la izquierda lleva el estandarte de la victoria. También de plata sobredorada, allí se guarda la corona de la reina Isabel, de 14 centímetros de diámetro, con un aro inferior liso y la parte superior con plantas, tallos entrelazados, granadas y hojas. Se trata de la pieza que luce en muchas pinturas historicistas del siglo XIX, austera pero soberana, llena de majestad. Además allí está el cetro, atributo del poder por antonomasia. Tiene un metro de largo y consta de un cilindro con remate superior en forma de rombo y adornos de hojas superpuestas. O el relicario de la reina, de 37 centímetros, en estilo propio del gótico flamígero, destinado a contener en su parte inferior el *Lignum Crucis*, o trozo de madera de la cruz usada por los romanos para crucificar a Jesús de Nazaret. Adornado por ello con su árbol genealógico y la escena del calvario, una asociación que reafirma la autenticidad de la reliquia. Y una pieza mundana solo en sus inicios, el espejo de Isabel reconvertido en custodia, de 72 centímetros de altura, con una amplia base circular cóncava apoyada sobre garras, adornos de esmaltes con escenas profanas de caza, música y luchas de caballeros.

Al lado de semejante conjunto de maravillas, la catedral granadina posee solamente la espada del rey Fernando. De manufactura italiana, quizás florentina, mide 92 centímetros de largo y 4 de ancho. Su pomo es esférico y presenta hojas y una flor superior central. La empuñadura con chapa de oro grabada lleva medallones y el puño tiene dos conos truncados unidos por su parte más ancha, de la que emergen dos patas en semicírculo con cabezas de serpientes. Semejantes símbolos bíblicos del pecado original contrastan con la descrita *memorabilia* de la reina de Castilla, cuyos objetos remiten a la idea de disponer allí un verdadero santuario de su memoria.

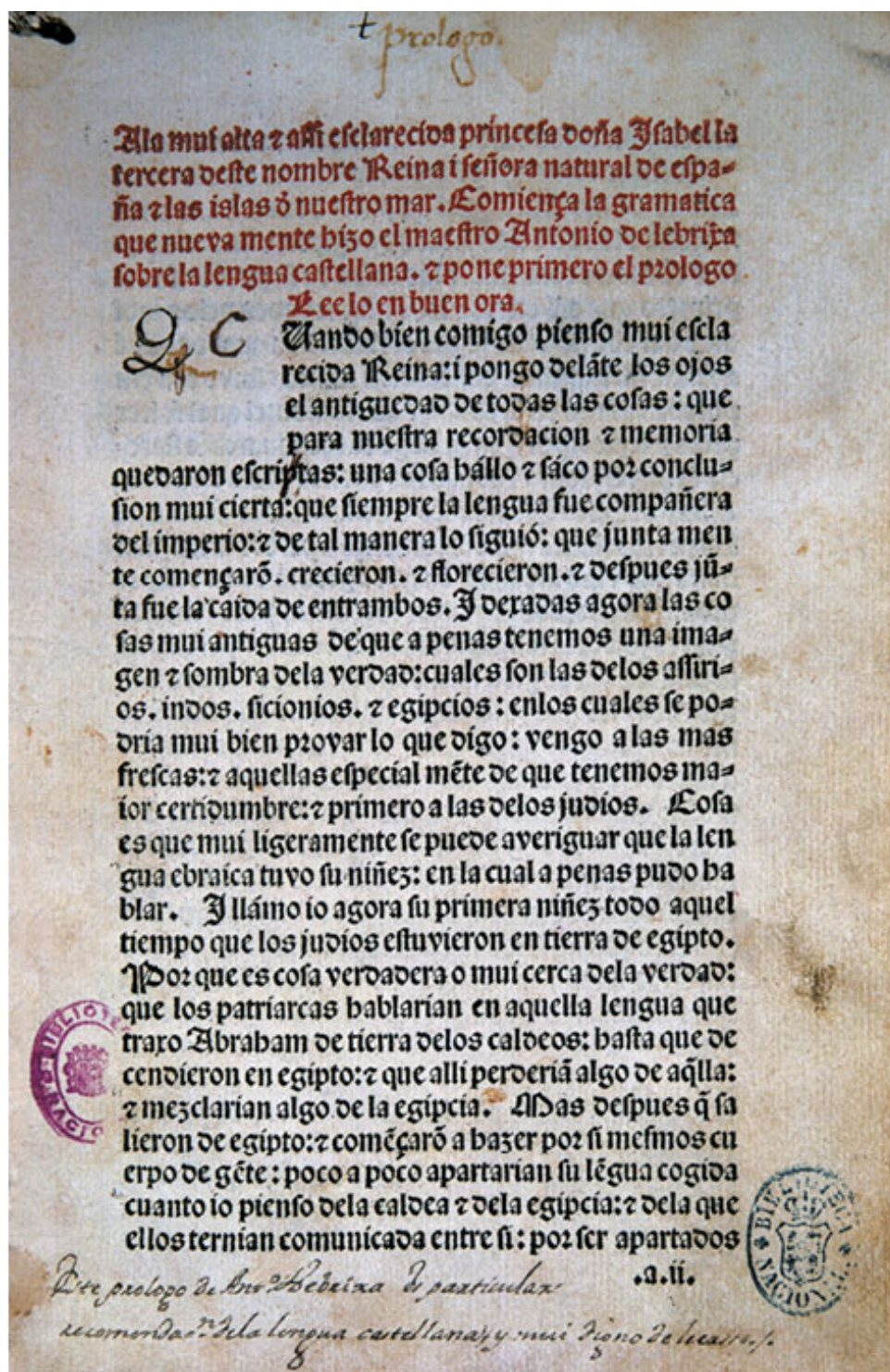
¿Hasta qué punto la propia Isabel cultivó de manera deliberada imágenes de austeridad, pureza y sacrificio, que sus posteriores apologistas no dudaron en relacionar con el sacrificio y muerte del creador, o la devoción eucarística? En primer término, fue muy consciente de la importancia de su preeminencia y representación. El cronista Bernáldez la llama «soberana en el mandar y muy poderosa». «Se hacía amar y temer de sus súbditos», dijo Guicciardini. La apariencia física es de una «graciosa hermosura». Según Hernando del Pulgar, era «de comunal estatura. Bien compuesta. Muy blanca y rubia, los ojos entre verdes y azules, cara hermosa y alegre, mirar gracioso y honesto, las facciones del rostro bien puestas». La correspondencia con la belleza moral (es «de buenas y loables costumbres») apunta a la contención emocional, una templanza manifestada en el carácter abstemio o la honestidad virtuosa. El carácter político, sin embargo, solo posible en hombres, obliga a un replanteamiento del retrato regio. Se trata de alguien excepcional, como señala un cronista: «Aunque mujer, y por eso de carne flaca, era alumbrada de dones y gracia espiritual». Mártir de Anglería parece haberse dejado llevar por la infatuación: «De el rey no sorprende que sea admirable, pues leemos en las historias incontables ejemplos de hombres justos, fuertes, dotados de toda virtud, incluso sabios. Pero ella, ¿quién me encontrarías tú entre las antiguas, de las que empuñaron el cetro, que haya reunido juntas en las empresas de altura estas tres cosas: un grande ánimo para emprenderlas, constancia para terminarlas y juntamente el decoro de la pureza? Esta mujer es fuerte, más que el hombre más fuerte, constante como ninguna otra alma humana, maravilloso ejemplar de pureza y honestidad. ¿No es digno de admiración que lo que siempre fue extraño y ajeno a la mujer, más que lo contrario a su contrario, esto mismo se encuentre en esta ampliamente y como si fuera connatural?».

Isabel de Castilla es un verdadero fenómeno, pero lo relevante es que su género «femenil» no afecte a los actos de gobierno, vinculados a «paz, justicia y buena gobernación», según escribió el rey Fernando en la carta en que comunicaba su muerte, acontecida en 1504. En el ejercicio del oficio regio, se muestra tenaz,

trabajadora y constante. Atenta a guardar honras y preeminencias, «muy ceremoniosa en los vestidos y arreos y en sus estrados y asientos y en el servicio de su persona; y quería ser servida de hombres grandes y nobles, y con grande acatamiento y humillación». Esta actitud, transparente en lo que implica de transformación obligatoria de la nobleza de sangre en otra de servicio, que pudiera ser amansada en la corte, consta también en los consejos que da el cardenal Cisneros al futuro emperador Carlos I. Para que gobierne «como su abuela» Isabel, le sugiere «no meter en su consejo a los Grandes, ni a sus parientes cercanos; proveer los oficios de su casa en personas temerosas de Dios y deseosas del servicio del rey y del bien público de su reino. Que sean de buena edad, hombres de bien y entendidos, con mucha experiencia, que no tengan miedo a nadie ni se dejen sobornar o gobernar». Debe pedir información previa sobre la vida, costumbres y méritos de los candidatos a oficios y beneficios vacantes, para valorar si son idóneos. Finalmente, debe suprimir oficios y salarios superfluos y no necesarios.

La gran reina castellana, reina de España por antonomasia, presenta también otros perfiles, que si han resultado asombrosos en el pasado lo son precisamente por no parecer propios de ella. Entre otros, la inclinación a hacer justicia, «tanto que le era imputado seguir más la vía del rigor que de la piedad». Sin duda orígenes familiares y circunstancias personales explican lo que hoy podríamos denominar aversión a la anarquía, pero ese constante propósito en la justicia representa también una idea moderna, la extensión de un poder monárquico que asume la justicia como monopolio real. No puede extrañar que la otra gran máquina de creación del Estado moderno que es la guerra atraiga también de manera intensa el interés de Isabel. No participó en la dirección militar de las operaciones bélicas, pero según los cronistas dio «orden en las cosas de la guerra». En 1475 quiso ir de campaña, pero la disuadieron, «porque aunque su esfuerzo lo pidiese, el hábito femenino lo excusaba». Al año siguiente fue la principal impulsora de la creación de la Santa Hermandad, precedente de la Guardia Civil, llamada a traer seguridad a caminos y campos. En la

guerra de Granada «muchas acciones se llevaron a cabo por decisión suya» y, a través de contribuciones, préstamos, indulgencias de cruzada y subsidios, organizó abastecimientos y comunicaciones para los ejércitos en campaña. Cuando fue preciso, cuentan las crónicas, se hizo presente en los escenarios de sitios y batallas para mostrar su voluntad de victoria. Con joyas o sin ellas.



No es justo que a uno lo recuerden, tras toda una vida de trabajo, solo por una frase. En especial si esta no es tan original como se pretende. Cuando Elio Antonio de Nebrija escribió en el prólogo de su *Gramática* sobre la lengua castellana «que siempre la lengua fue compañera del imperio, y de tal manera lo siguió, que juntamente comenzaron, crecieron y florecieron, y después junta va a ser la caída de entrambos», hizo una apreciación cuyo éxito *a posteriori* era imposible de prever. El libro salió de la imprenta salmantina de Juan de Porres el 18 de agosto de 1492. A pesar de que fue dedicado por el cortesano Nebrija «a la mui alta i assi esclarecida princesa doña Isabella tercera deste nombre Reina i señora natural de España e Islas de nuestro mar», esta no entendió «para qué podía aprovechar». Que es lo peor que se le puede señalar a quien te dedica un libro.

Es preciso tener cuidado con los anacronismos. Las «islas de nuestro mar» a las que se refiere son las Canarias. Cristóbal Colón partió el 3 de agosto de Palos en la costa onubense hacia La Gomera, pero hasta el 6 de septiembre no se dirigió, Atlántico adentro, hacia Asia, donde pensó haber llegado casi hasta el final de su vida, no lo olvidemos. Para colmo de paradojas, es posible que Nebrija y Colón se conocieran en Salamanca en 1486, cuando este defendía la viabilidad de su atrevido proyecto de navegación a las Indias por el oeste. En cuanto a la referencia a un imperio, Nebrija remitió al esplendor de la antigua Roma y al clasicismo que todos los humanistas querían imitar. Sin un latín perfecto, no hubiera habido Imperio romano, eso es lo que quiso expresar, y viceversa, cuando se corrompió y fragmentó vino una inevitable decadencia. Hasta 1453, cuando aconteció la trágica toma de Constantinopla por los turcos, el viejo Imperio romano de oriente había resistido incólume, pero más allá de algunos episodios aislados lo cierto es que la idea imperial había tenido poco éxito en los reinos peninsulares, caracterizados por la potencia y poderío de las ciudades, el florecimiento de la vida urbana. Cuando el nieto de Isabel, el joven príncipe Carlos I, fue elegido emperador del Sacro

Imperio Romano Germánico en 1520 por una coalición de príncipes alemanes sobornados, según era costumbre, importó a Castilla una idea extraña y hostil, que entrañó la sublevación de los comuneros y la pérdida de libertades municipales.

Mal podía haber pensado Nebrija en semejantes ideas cuando publicó su *Gramática*, la primera europea en una lengua vulgar, obra discutida por sus contemporáneos, no reeditada en vida de su autor y despreciada en relación con otros éxitos editoriales suyos, entre los que destacaron *Introductiones latinae*, *Repetitiones*, diccionarios o tratados de lexicografía, medicina o sagradas escrituras. Lo que pretendió Nebrija, en cuya producción intelectual la *Gramática* es una obra marginal, fue demostrar que el conocimiento no era posible si no se expresaba de manera adecuada y elegante. Todo ello dentro de una visión del mundo que renació sobre los seguros pilares que eran las lenguas clásicas y en particular el latín. En 1488 señaló: «Para el colmo de nuestra felicidad y cumplimiento de todos los bienes, ninguna otra cosa nos falta sino el conocimiento de la lengua». Pero no de idiomas vulgares, sino de buen latín, fundamento de «nuestra religión y república cristiana». Al desconocerlo o haberle perdido el respeto, Nebrija observó que se había producido un colapso de la civilización, debido a la desconexión con la tradición en la que basaba su autoridad. Sin buen latín, los teólogos no tenían acceso a las escrituras y comentarios de los padres de la Iglesia. Los juristas desconocían los principios del derecho y la vida comunitaria. «Los medicastros», en sus propias palabras, padecían tal «laberinto de confusión» que mataban más que curaban: «Todos los libros en que están escritas las artes dignas de todo hombre libre yacen en tinieblas sepultados».

Así, lo que propuso Nebrija fue un programa de renovación cultural, una meta de enorme ambición. El cambio de nombre que se autoimpuso en su juventud ya apuntaba una elevada concepción de sí mismo. Nacido en la sevillana Lebrija, cuyo nombre latino es Nebrissa, hacia 1444, su verdadero nombre era Antonio Martínez de Cala y Xarana. Segundo de los cinco hijos de Juan Martínez de Cala e Hinojosa y de Catalina de Xarana y Ojo, sembró incertidumbre

sobre su genealogía al elegir como nombre aquel por el que ha pasado a la historia, Aelius Antonius Nebrissensis, Elio Antonio de Nebrija, en alusión a una familia ilustre de la Bética romana cuyo testimonio había quedado grabado en inscripciones que leyó en mármoles de la Antigüedad clásica. Como nacido en Lebrija, tomó este apellido y proclamó que aludía a una conocida plaza fuerte, citada por historiadores antiguos, que había gozado de prestigio.

Allí vivió hasta los quince años, cuando se trasladó a la universidad de Salamanca. Como era de esperar, ciertos profesores le decepcionaron porque no poseían una expresión elegante, «aunque no en el saber, en el decir sabían poco». Decidió entonces estudiar fuera y con 19 años se encaminó a Bolonia. No «a ganar rentas de iglesia, traer fórmulas de derecho civil y canónico, o trocar mercaderías», sino a aprender. Se inscribió en el famoso colegio de los españoles de la ciudad italiana el 2 de marzo de 1465 y permaneció allí quizás diez años, en los que conoció la obra de nuevos humanistas como Lorenzo Valla o su discípulo Pomponio Leto, defensores de la restitución de la pureza de la lengua latina, así como de la edición crítica de autores antiguos. A su vuelta a Castilla, el arzobispo de Sevilla Alonso de Fonseca lo nombró secretario y preceptor de su sobrino. Pero lo que le importaba eran los debates académicos. El propio Nebrija cuenta que decidió ir a Salamanca para enfrentarse a quienes destruían la lengua latina, como san Pedro y san Pablo se encaminaron a Atenas y Antioquía con el fin de extender el cristianismo y enfrentarse a los paganos. En 1475 inició su carrera académica como lector de elocuencia y poesía. Logró la cátedra de Gramática, cuya experiencia le movió a escribir las *Introductiones latinae*, un gran éxito editorial. Se acompañaron en ediciones sucesivas de un vocabulario latino-español (*Lexicon seu parvum vocabularium*) y un *Oppidorum* o diccionario geográfico. En 1485 leyó la primera de las *Repetitio*, disertaciones de los catedráticos sobre la materia que enseñaban, gramática, pronunciación del latín, acentos o etimología.

El inquieto Nebrija, que ya había dedicado a los Reyes Católicos un poema laudatorio, dejó Salamanca en 1487 para tener «ocio y sosiego» y consagrarse por completo a la vida intelectual, bajo el

mecenazgo de un antiguo discípulo, Juan de Zúñiga, atento a la conjunción entre ciencia, arte y humanismo. La vida parecía tener al fin cierto orden. Se casó con Isabel Montesinos de Solís, con la que tendría siete hijos. Publicó al año siguiente una edición bilingüe de sus *Introductiones*, a fin de que las religiosas pudieran aprender algo de latín «sin precisar de la ayuda de varones». Continuó con la producción cortesana (*Felicitación de año nuevo al rey*, 1491) e intelectual, con poemas a las ruinas de Lebrija y Mérida, o esta *Gramática* castellana.

La primera dedicada a una lengua romance, regida por principios humanistas, dejó atrás la tradición medieval que consideraba las gramáticas como meros apoyos para la composición poética. Se adelantó así 37 años a la primera gramática italiana, 58 a la francesa, o 44 a la portuguesa. Tras el conocido prólogo, modélico en la expresión de una nueva relación con poderosos y mecenas, la obra consta de cinco partes: ortografía, prosodia, etimología, sintaxis e introducciones. Se trata de un volumen en cuarto, con tipografía gótica redonda a dos tintas, roja y negra, huecos en blanco para las iniciales, que figuran en letra pequeña.

Solo quedan de la edición *princeps* o inicial 19 ejemplares. El poco éxito de Nebrija con la *Gramática* le desaconsejó continuar en esa línea, en especial por lo incierto de su trayectoria en la corte, amenazada por su carácter poco humilde, carente de docilidad. Al resbaloso terreno de la disputa teológica lo condujo una vez más el amor a la pureza del idioma. No se le ocurrió otra cosa que añadir comentarios gramaticales a las estrofas de unos himnos sagrados, por lo que solo la intervención de Cisneros le salvó de un proceso inquisitorial. Convocado por el poderoso cardenal, se vinculó al equipo de hebraístas, helenistas y teólogos dedicados a la Biblia políglota complutense, primera del mundo en hebreo, latín y griego, con partes en arameo, publicada entre 1514 y 1520. Como no podía ser menos, Nebrija trabajó en el texto de la Vulgata o texto latino incorporado a ella, pero su choque con los teólogos debido a la rigidez de sus criterios filológicos le impuso un prudente retorno a Salamanca. En 1509 ganó la cátedra de Retórica; no lograr la de Gramática supuso un duro golpe. Cisneros vio la oportunidad y lo

reclamó para la cátedra de Retórica «a perpetuidad» en la recién creada universidad de Alcalá. Allí permaneció hasta su muerte en 1522.

No dejó nunca de publicar. En 1495, un diccionario latín-castellano, en cuya dedicatoria se jactó de ser el primero en abrir «tienda de la lengua latina», reimpresso en 1513. Editó sentencias, poemas, un vocabulario de cosmografía, comentarios críticos, hasta un tratado para la educación de los hijos que le solicitó el secretario real Miguel de Almazán. Ocupado siempre en ediciones de clásicos, al final de su vida editó un vocabulario médico y al griego Dioscórides, cuya *Materia medica* anotó con sabiduría. Tras su muerte, quedaron sin publicar *Antigüedades de España, que están mezcladas con ficciones y fábulas*. O proyectos tan novedosos en su concepción como el *Diccionario triplex* (latín, castellano y geográfico) que editaron sus hijos en 1536, o el *Quadruplex*, con la geografía dividida en dos partes. Todo ello «para mejor saber y entender».



Carta general con la primera representación de América, Juan de la Cosa, Museo Naval, 1500

Hay muchas historias de la historia de España que acaban bien. Incluso vinculadas al patrimonio material, como la de esta carta del marino y cartógrafo cántabro Juan de la Cosa. Quizás fue robada en la guerra de la Independencia, en todo caso adquirida en París en 1853 y depositada en el Museo Naval desde entonces. Según el relato oficial, no se sabía de ella hasta que en 1832 el barón de Walkenaer, científico, diplomático y coleccionista francés, lo que hace el episodio muy sospechoso, la compró a un chamarilero que compraba y vendía objetos de lance en la capital gala. De manera milagrosa, se la mostró al «príncipe de los viajeros», el prusiano Alexander von Humboldt, que se dio cuenta de su importancia y «la dio a conocer», práctica en la que era consumado especialista, en 1839. Dos años antes, el naturalista y político coruñés Ramón de la

Sagra reprodujo la «Parte correspondiente a la América de la carta general de Juan de la Cosa, piloto en el segundo viaje de Cristóbal Colón en 1495 y en la expedición de Alonso de Ojeda en 1499, calcada sobre la original», para acompañar su magnífica *Historia política y natural de la isla de Cuba*. En 1853, la biblioteca de Walkenaer fue puesta a la venta por sus herederos. De la Sagra con sentido patriótico alertó al Ministerio de Marina español de que se trataba «del más interesante bosquejo geográfico que nos ha legado la Edad Media» y acudió por delegación a una subasta en la que se hizo con ella por 4.321 francos. No había exagerado en absoluto.

La carta de Juan de la Cosa, manuscrita en colores, mide 93 centímetros de alto por 183 de ancho. Está dibujada sobre dos trozos de pergamino de piel de ternera pegados por el centro, cuya unión pasa por Italia y África. El tamaño es irregular, ya que la parte izquierda corresponde al cuello del animal. Está firmada y datada, según es habitual en las cartas portulanas, en la parte más estrecha de la piel, sobre el margen izquierdo de la carta y en una sola línea, en dirección norte-sur. «Juan de la Cosa la hizo en El Puerto de Santa María en anno de 1500», proclama a la posteridad, bajo una imagen religiosa que solía ser la Virgen o Cristo crucificado y, en esta ocasión, es la de san Cristóbal.

Carece de coordenadas geográficas, pero están dibujados la línea del Ecuador y el trópico de Cáncer. Así como el meridiano de las Azores, que había servido en 1494 como referencia para la partición del mundo en dos mitades entre España y Portugal, según el tratado de Tordesillas. La organización de las líneas de rumbos gira en torno a dos rosas de los vientos de 32 direcciones, centradas en el Ecuador, una al sur de la India y otra mayor en medio del Atlántico, que enmarca una representación de la Virgen y el Niño. Ambas constituyen el centro de dos circunferencias determinadas por las direcciones de los vientos, que no se cortan como en cartas posteriores, pues son independientes unos de otros. La decoración sigue el estilo de los portulanos de la escuela mallorquina, con detalles topológicos y descriptivos, dibujos de reyes, banderas y ciudades. El preste Juan aparece en África, cerca de la actual Etiopía; los Reyes Magos, como corresponde, en Asia.

Hay dos escalas de leguas en los márgenes superior e inferior sobre el océano Atlántico, cada una de unos 1.480 metros. Las pretensiones de exactitud «a la moderna» están fuera de lugar, pues la carta describe tanto como mide un mundo nuevo e insospechado. No existe conformidad en la escala y las tierras halladas desde 1492 —en rigor, aparecidas ante los europeos— están ampliadas en relación con el resto de la carta, lo que evidencia el objeto para el que fue levantada por su autor. Sobre el margen inferior, a la derecha, aparece una cartela en blanco que debió estar reservada para la dedicatoria o alguna leyenda, que al final no se incluyó.

La delineación muestra el conocimiento geográfico y fuentes disponibles en aquel momento. Abundante en el caso de Europa y la cuenca mediterránea, basado en fuentes clásicas en lo que respecta a África y Asia, empírico en lo referente a América, que todavía carecía de nombre. Según las ideas de Ptolomeo, con noticias añadidas de los viajes de Marco Polo, el océano Índico se representa como un todo. La India resulta irreconocible. África se sitúa al oeste, en el norte aparece Asia y al sur y sureste se halla la «Terra australis incognita». La información de las costas de África procede de fuentes portuguesas. La costa occidental es más exacta al norte que al sur, donde el cabo de Buena Esperanza apenas fue superado por Vasco de Gama a finales de 1497. La oriental refleja la experiencia portuguesa del Índico, dependiente todavía de pilotos nativos. «Hasta aquí descubrió el excelente rey D. Juan de Portugal» indica un recuadro en Sudáfrica. Pero sin duda el contenido espectacular de la carta, su valor sustancial, se vincula a lo descubierto por los navegantes españoles en el corto espacio de ocho años, desde el primer viaje colombino.

La frontera de los portulanos habían sido hasta entonces los archipiélagos atlánticos, Canarias, Azores y Madeira, a los que se añadieron una serie de islas fabulosas en el Atlántico. Como la ínsula Brasil, que según la leyenda no podía ser vista más que por los elegidos. O Mam, Antilia o san Brandán, esta última casi siempre sobre el Ecuador. La insularidad de Cuba o La Española ya era indiscutible y el norte de las Antillas aparece impreciso, si bien se apuntan los descubrimientos de Juan Caboto, con banderas y la

leyenda «tierra descubierta por ingleses». Al sur de las Antillas está señalado el tercer viaje de Colón de 1498, o el de Ojeda, Vespucio y el propio De la Cosa en 1499. Los descubrimientos de Vicente Yáñez Pinzón y la tierra que halló Cabral se representan como una isla en azul, ya que el portugués —que iba camino de la India— así la consideró. Fue bautizada de Vera Cruz o Santa Cruz. Había llegado al actual Brasil, seguramente poco después que Yáñez Pinzón.

Documento «curioso y de mérito», como correspondía a su autor, veterano de siete exploraciones atlánticas, todo indica que la carta le fue encargada por el administrador del negocio indiano, el obispo Fonseca, para mostrar a los Reyes Católicos los éxitos de estas navegaciones por el oeste «hacia Asia». Aunque no les produjeran más que gastos y disgustos, la presencia avanzada de coronas rivales justificaba la continuidad de la expansión oceánica.

No hay que olvidar la experiencia náutica de Juan de la Cosa. Piloto y maestro de la *Santa María*, en el periplo del descubrimiento de América había explorado Bahamas, Cuba y La Española. Al año siguiente, en el segundo viaje colombino, navegó por las pequeñas y grandes Antillas. El 18 de mayo de 1499, junto al capitán Alonso de Ojeda y Américo Vespucio, espía, intrigante profesional y futuro piloto mayor de la Casa de la Contratación, institución fundada en Sevilla en 1503, partió de Cádiz con dos carabelas. Por si acaso, llevaba copia de la «carta de marear» trazada por Colón en su tercer viaje. Tras hacer escala en Lanzarote y La Gomera, se dirigieron hacia el litoral de la actual Venezuela, con el objetivo de descubrir nuevas rutas al continente asiático y dejar atrás la esterilidad de la empresa colombina, fracaso evidente para todos menos para el propio Colón. La idea, que se refleja en la carta, es que se hallaban en los confines de Asia, cuya costa se extendería de norte a sur. Sin embargo, navegaban desde la boca de la Serpiente y la desembocadura del Orinoco hacia la isla Margarita y el golfo de las Perlas con dirección al poniente, rumbo que siguieron hacia el golfo de Venezuela, el lago de Maracaibo y el cabo de la Vela. De allí pasaron a territorio conocido: la isla Española, bien cartografiada desde años atrás.

Poco después de dibujada la carta, entre finales de septiembre y mediados de octubre de 1501, Rodrigo de Bastidas y Juan de la Cosa salieron del puerto de Cádiz en una nueva exploración. Con dos carabelas, navegaron hasta el litoral de Tierra Firme, siempre en busca del océano Índico. Pasaron por las Canarias, como marcaría la rutina del cabotaje en la carrera de Indias. Recalaron en la «isla Verde», al sur de Guadalupe. La verdadera exploración comenzó cuando dejaron atrás el cabo de la Vela y costearon en dirección poniente. Reconocieron una serie de accidentes desde la bahía de Santa Marta hasta la del Retrete, o pasaron por la desembocadura del río Magdalena y el puerto de Galera de Zamba, en la actual Colombia. Bautizaron en su recorrido el puerto de Cartagena e islas contiguas. Continuaron por el golfo de Urabá, el puerto de Cispatá y el río Sinú, pero el gusano de la broma había corroído el casco de los barcos. No había más qué hacer. Tuvieron que retornar a La Española, donde arribaron de milagro. Allí se encontró De la Cosa con Colón, a finales de junio de 1502.

Seis años después, su experiencia como el más experimentado navegante de lo que ya eran consideradas las Indias occidentales fue reconocida con la designación para formar parte de la junta de Burgos, junto al incombustible Vespucio, Yáñez Pinzón y Juan Díaz de Solís. De allí salió el nombramiento de piloto mayor, así como la idea de organizar el padrón real, un mapa general del mundo transformado por los descubrimientos geográficos españoles y portugueses, una evolución natural de esta «carta general».

Al año siguiente, De la Cosa levó anclas como primer piloto de Ojeda en un nuevo periplo rumbo a La Española. Les acompañaba el entonces joven Francisco Pizarro, unos trescientos hombres, en cuatro embarcaciones. El 10 de noviembre se hicieron a la mar desde Santo Domingo hacia las costas de la actual Colombia y a principios de 1510 desembarcaron cerca de Cartagena. La tripulación tuvo que batirse en retirada ante la acometida de los nativos. De la Cosa fue alcanzado por una de las letales flechas envenenadas que utilizaban en su defensa, untadas con el famoso y temible curare. Allí acabó su fortuna.



Biombo con escena de ofrecimiento de vasallaje de los indígenas tlaxcaltecas a Hernán Cortés, Museo de América, 1698

México apareció ante el horizonte de los españoles de la segunda década del siglo XVI como el mayor reto cultural al que podían enfrentarse. Marcó también la natural culminación de un proceso de apertura geográfica y política. Después de 1492, año en que coincidieron el final de la Reconquista y el descubrimiento de América, fue el impulso formidable de la expansión ultramarina, en modo alguno planificada, lo que determinó los planes futuros de la monarquía española. No podía ser de otro modo. En apenas veinte años, transcurridos hasta que retornaron a Sanlúcar de Barrameda en septiembre de 1522 los 19 supervivientes que quedaban de los 265 hombres que habían partido a la que sería primera vuelta al mundo, el mundo se hizo uno. El cambio de escalas fue, literalmente, impensable. Fue el cronista Francisco López de Gómara quien intentó definir aquella mutación cuando señaló en *Hispania victrix* (1553): «La mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió, es el descubrimiento de Indias; y así, las llaman Mundo Nuevo. Y no tanto le dicen nuevo por ser nuevamente hallado, cuanto por ser grandísimo, y casi tan grande como el viejo, que contiene a Europa, África y Asia. También se puede llamar nuevo por ser todas sus cosas diferentísimas de las del nuestro». Hubo un desplazamiento en el mapa de tierras, hombres y ciudades. En una *Memoria* dirigida en 1524 al patriciado de Córdoba, el humanista Hernán Pérez de Oliva señaló sin empacho que era preciso impulsar la navegación del río Guadalquivir, «porque antes ocupábamos el fin del mundo y ahora estamos en el medio, con mudanza de fortuna cual nunca otra se vio».

En esa España de comienzos del siglo XVI, el providencialismo resultaba fundamental para ofrecer respuestas a semejantes cambios. Dios había elegido a la monarquía española recién unificada por los Reyes Católicos para gobernar el mundo y

convertirlo a la fe verdadera. A sus súbditos correspondía atender la llamada. Esta se expresó, sin embargo, en diferentes mensajes y direcciones. Algunos postularon la edificación en América de una nueva cristiandad, utópica y feliz, con comunidades perfectas entregadas a cantar salmos, tocar el violín y edificar hospitales y pueblos. Otros entendieron que correspondía, con un sentido más terrenal, hallar «tierras por descubrir y por ganar». Sin dilación, antes de que otros europeos, peores y además herejes, llegaran antes. El sentido jurisdiccional, tan importante a fines de la Edad Media, estuvo muy presente en la conquista y colonización de América. Como dijo un conquistador de Chile, poseedor de un agudo sentido de la realidad ultramarina, «Dios está en el cielo, el rey está en España y yo estoy aquí».

Semejante referencia remite a la novedad de las Indias. También a la modernidad de la empresa conquistadora, individual, de heroísmo personal, puesto que el conquistador sabe de sus hazañas, las escribe y difunde. Hasta las publica, como fue el caso de Hernán Cortés, conquistador de la Nueva España, denominación absoluta y rotunda, por la cual sería conocido durante tres siglos el virreinato mexicano. Las razones de ello fueron de anticipación y representación. El Imperio azteca fue conquistado antes que el inca y en 1519, cuando Cortés desembarcó cerca de Veracruz, nadie dudaba de que aquel era un continente nuevo. En él, estaba escrito, los españoles reproducirían, como habían hecho griegos y romanos en la Antigüedad por todo el Mediterráneo, sus mundos de origen. De ahí que la toponimia americana esté llena de ciudades con idénticos nombres a las españolas. Otro motivo de la elección de aquellas tierras como la «Nueva España» fue, por utilizar el título del libro del cronista Balbuena, la *Grandeza mexicana*. Clima, riquezas, ingenio, todo remitía a un contexto de analogías con la Península que no se daba en ningún otro reino de las Indias.

El iniciador de aquellas comparaciones fue el propio Cortés en las *Cartas de relación*, que dedicó al emperador Carlos V con el fin de suscitar su ambición y lograr apoyo y perdón para su causa, antes de que saliera victoriosa. Como verdadero fundador del México virreinal y de la Nueva España americana, que en su momento de

mayor extensión iba desde la actual Costa Rica hasta Kansas, o de Cuba a las Filipinas, fue objeto de un culto a la personalidad, iniciado por él mismo, que dejó innumerables objetos artísticos y literarios.

Entre ellos destacan estos biombos fabricados con la técnica del enconchado, que representan escenas de la conquista, como esta del «ofrecimiento de vasallaje de los tlaxcaltecas». Se trata de una serie de cuadros «embutidos de madreperla y ayudado de colores», según la definición del ilustrado Antonio Ponz. Resultaron de la aplicación sobre un soporte de madera forrado de tela de una preparación compuesta principalmente por yeso. Sobre ella se hacía el boceto, con cola animal se aplicaban fragmentos de nácar y se cubrían con capa pictórica que combinaba temple y óleo. Los pigmentos utilizados fueron blanco de plomo, blanco de España, cinabrio, minio, ocre amarillo, laca de granza, negro de humo, negro de carbón, sombra natural, sombra tostada, siena natural y tostada, lo que les confirió un característico tono final amarillento. Algunas figuras se delineaban en negro o dorado por encima de la capa pictórica. Para aprovechar al máximo el brillo del nácar, debía ser ligera. La de barniz en cambio era gruesa. En ocasiones se añadía polvo de oro.

Esta tabla, de 97 centímetros de altura y 53 cm de anchura, presenta tres episodios particulares. Al fondo, los tlaxcaltecas proponen a Cortés la participación de diez mil guerreros en el previsto ataque al Imperio azteca. En efecto, fue asaltado por unos 12.000 indígenas aliados de los españoles, que fueron poco más de 600 en su mejor momento. El cronista mestizo Fernando de Alva Ixtlilxóchitl recordó que «los tlaxcaltecas y otras naciones que no estaban bien con los mexicanos, se vengaban de ellos muy cruelmente de lo pasado y les saquearon cuanto tenían». En el área central, se observa la batalla desarrollada en la ciudad de Cholula, mientras en primer plano sus habitantes se rinden ante Cortés y su hueste. Enfrente aparece un caballero águila derrotado junto a sus tropas.

El biombo completo resulta en verdad una tira animada de la conquista, pues consta de un total de 24 tablas, con 50 escenas en

total, dos o tres en cada una. La primera se denomina «Hundimiento de las naves. Cortés agasajado por los embajadores de Moctezuma», y la última, «Toma de la capital Tenochtitlán y quema de los ídolos de los mexicanos». Destinado al rey Carlos II, fue firmado en 1698 por dos pintores residentes en la ciudad de México, Juan y Miguel González, afamados en la realización de enconchados, «pinturas embutidas de nácar», o pintores de maque, es decir, de laca.

El primero de ellos fue autor de al menos 47 obras de este género y el segundo de 85, con distintas temáticas: la defensa de Viena ante los turcos, san Ignacio de Loyola, la adoración de los pastores, o san Francisco Javier embarcándose para Asia. Todas las series de los González son de grandes dimensiones y poseen marcos relativamente pequeños, pero muy ricos, un elemento típico de los enconchados. Además de la particularidad de tema y técnica, hay que destacar su agilidad narrativa, pues incluyeron episodios diversos en un mismo marco geográfico. Hay descripciones con efecto tridimensional, o una galería de reyes aztecas en el salón del trono del palacio de Moctezuma. Ha llamado mucho la atención la violencia nada disimulada de algunos hechos bélicos, con primeros planos de mutilaciones o explícitas escenas de canibalismo.

El debate sobre estos biombos se centró en el pasado en el origen del enconchado, pero parece probado que es oriental y llegó al virreinato de Nueva España con artesanos y objetos procedentes de China y Japón. El gran historiador del arte mexicano Manuel Toussaint señaló que «estas pinturas se habían hecho a imitación de las lacas orientales que ofrecían incrustaciones semejantes y que cada año llegaban a México en la famosa Nao de China». En efecto, hubo dos embajadas japonesas que visitaron la Nueva España en 1610 y 1614, quizás portadoras de lacas de exportación, llamadas *namban*, de las que se pudo tomar la idea del uso del nácar. El término significa «bárbaros del sur» y era usado por los japoneses para referirse a los europeos desde al menos 1550, cuando los portugueses se asentaron allí. En todo caso, la originalidad de un arte basado en fragmentos de nácar incrustados en superficies de madera, marcos elaborados y suntuosos, brillos matizados con

pintura, resplandores nacarados para añadir relieve y profundidad a indumentarias, cuerpos y edificios, o ágiles composiciones, no admite duda. Es también, no lo olvidemos, destacada muestra de procesos de globalización vinculados de manera temprana a la historia de España.



Tienda indoportuguesa «de Carlos V», Museo del Ejército, Toledo, 1534

«La guerra del turco no tocaba a España». En las Cortes castellanas de 1532, eso fue lo que mandaron decir al emperador Carlos V los procuradores de las ciudades. También «que bastaba, que por causa della se sacaba mucho dinero y caballos y se iban allá muchos caballeros del reino sin que diesen servicio para ella». La idea de una monarquía universal cuyos costos tocaba sufragar a los reinos peninsulares distaba de suscitar el entusiasmo que cortesanos y propagandistas pretendían. Aquel monarca había tenido que emitir en 1519 una real provisión para aquietar los ánimos, en la que declaró «que por anteponer el título de emperador al rey de España, no se entendiese que perjudicaba a la libertad y exenciones de estos reinos». Luego vinieron la revolución de los comuneros castellanos, ahogada en sangre, y una era de desconfianza. En 1530, Carlos pidió que los primogénitos de las casas principales de Castilla se unieran a su séquito imperial, por dos motivos. Para que no permanecieran allí y se dedicaran a conspirar. También con el objeto de mostrar al universo que la pretendida división entre su voluntad y los reinos peninsulares no existía. En 1536 denunció en Roma al monarca galo Francisco I por haberse aliado con los turcos contra los príncipes cristianos. Recriminado por los franceses al haberse expresado en castellano, aunque su idioma materno, habitual y preferido era el de ellos, indicó que se trataba de «una lengua noble».

Se ha pretendido hasta la saciedad que el flamenco y, sobre todo, europeo emperador Carlos pasó por un proceso de hispanización, que habría tenido en el austero retiro final de Yuste, donde murió en 1558, un final consecuente. Allí, señalaron en el siglo XIX propagandistas de la leyenda negra, falleció «entregado a la superstición de los monjes y desentendido del mundo». Pura superchería. Como señaló el clásico William Prescott, «en lugar de vivir entregado a la devoción con pocos criados, desengañado del mundo y ocupado en fabricar relojes, no dejó un solo instante de

ocuparse de política y tenía al pie de 500 criados». Su carácter epicúreo no desapareció y, a la avanzada edad (para el momento) de 55 años, parece que solo se habría retirado de las aventuras galantes, y eso por impedimento físico. Pasaba buena parte del tiempo dedicado a engullir truchas de Valladolid, anchoas de Flandes o salchichas de Tordesillas y a pelearse con los médicos. Como el fiel Quijano, que reunió valor y le dijo: «El mejor remedio para curar la gota es tener la boca cerrada». La abstinencia de los placeres de este mundo no era el fuerte del emperador, pero cumplió con ayunos y fiestas de guardar hasta el momento de su fallecimiento, seguido por unas exequias de tres días.

Más de treinta años antes, la llamada «jornada de Túnez» iniciada en Barcelona el 14 de junio de 1535, supuso un importante giro de su política imperial, pues al fin tuvo fuerza suficiente para imponerse. La visión hispana de una monarquía universal basada en la guerra contra los infieles y la paz entre cristianos se convirtió en moral política oficial. Cortes y parlamentos, cronistas y poetas, pusieron en marcha una máquina propagandística de enorme eficacia. También hubo, por supuesto, un pacto con las elites de los reinos ibéricos, que consiguieron oficios y mercedes en Nápoles, Milán o Perú.

No puede extrañar que de aquella ambiciosa jornada tunecina queden múltiples objetos. Armaduras, tapices y, según indica una tradición poco creíble, esta tienda de campaña que habría sido entregada al emperador en Granada como regalo. La alusión a esta ciudad es importante, pues denota un intento de relacionar el final de la Reconquista peninsular con la campaña tunecina, así como el papel glorioso de los Reyes Católicos con el del propio emperador. Tiene 465 centímetros de altura y 560 de diámetro. Fabricada con algodón, seda y madera bajo la técnica del tafetán policromado, es de tipo poligonal con poste central hexagonal y presenta una serie de veinte paños con motivos geométricos y naturalistas en las paredes. Lleva, sin embargo, unos escudos en la entrada que atestiguan su pertenencia al almirante y gobernador del estado de India Martim Afonso de Sousa. Este fue uno de los fundadores del Asia portuguesa. Nacido en 1500, tomó parte en la expedición

enviada en 1530 para poblar Brasil. Tres años después, fue nombrado capitán de mar en el Índico, donde defendió la fortaleza de Diu, derrotó al rajá de Calicut y combatió a los corsarios. En 1542 fue designado gobernador de la India, cargo que retuvo hasta 1545. Sousa vivió cuatro años en Castilla, donde se casó con la hermana del conde de Benavente, Ana Pimentel. Cabe la posibilidad de que hacia 1534, cuando en efecto estaba de regreso en Portugal, su tienda llegara a manos del emperador, pero los datos no son concluyentes.

En sí mismo, como objeto vinculado con la expansión marítima ibérica hacia Asia, parece más un trofeo de guerra que un arma de propaganda, al estilo de las «pinturas tejidas» que reprodujeron los hechos de Carlos V en Túnez. En efecto, cuando este decidió acometer la toma de aquel reino, se llevó consigo al cronista Felipe de Guevara y al cosmógrafo Alonso de Santa Cruz. También al pintor flamenco Jan Cornelisz Vermeyen, conocido en España como Juan de Mayo, *el Barbalunga* o *Barba Larga*, que residió en ella desde 1534. La misión que les encomendaron fue documentar la campaña militar tunecina y crear lo que hoy llamaríamos una propaganda visual. Testimonio de ello es una serie de tapices realizada en Bruselas entre 1548 y 1554, en los talleres de Wilhelm Pannemaker, sobre cartones de Peter Coeck van Aelst y el propio Vermeyen. Concebidos para durar y celebrar las victorias del emperador triunfante, a diferencia de los arcos efímeros que se levantaron en distintas ciudades de Italia a fin de conmemorar su paso por ellas. Lejos de los anonimatos artísticos medievales, Guevara y Vermeyen aparecen retratados en el paño X de la serie, «Saqueo de Túnez». O junto al emperador en diversas ocasiones, como si quisieran recalcar la importancia de su mecenazgo y el peligro que ambos habían pasado, merecedor de adecuada recompensa.

La jornada se encontraba en julio de 1535 en un momento decisivo. El 9 de mayo Carlos V se había dirigido a las ciudades informando de su resolución de embarcarse en una armada para Túnez. Les daba cuenta de la llegada a Barcelona de las fuerzas aliadas para combatir al «gran turco». Nueve galeras del Papa y seis de la Orden

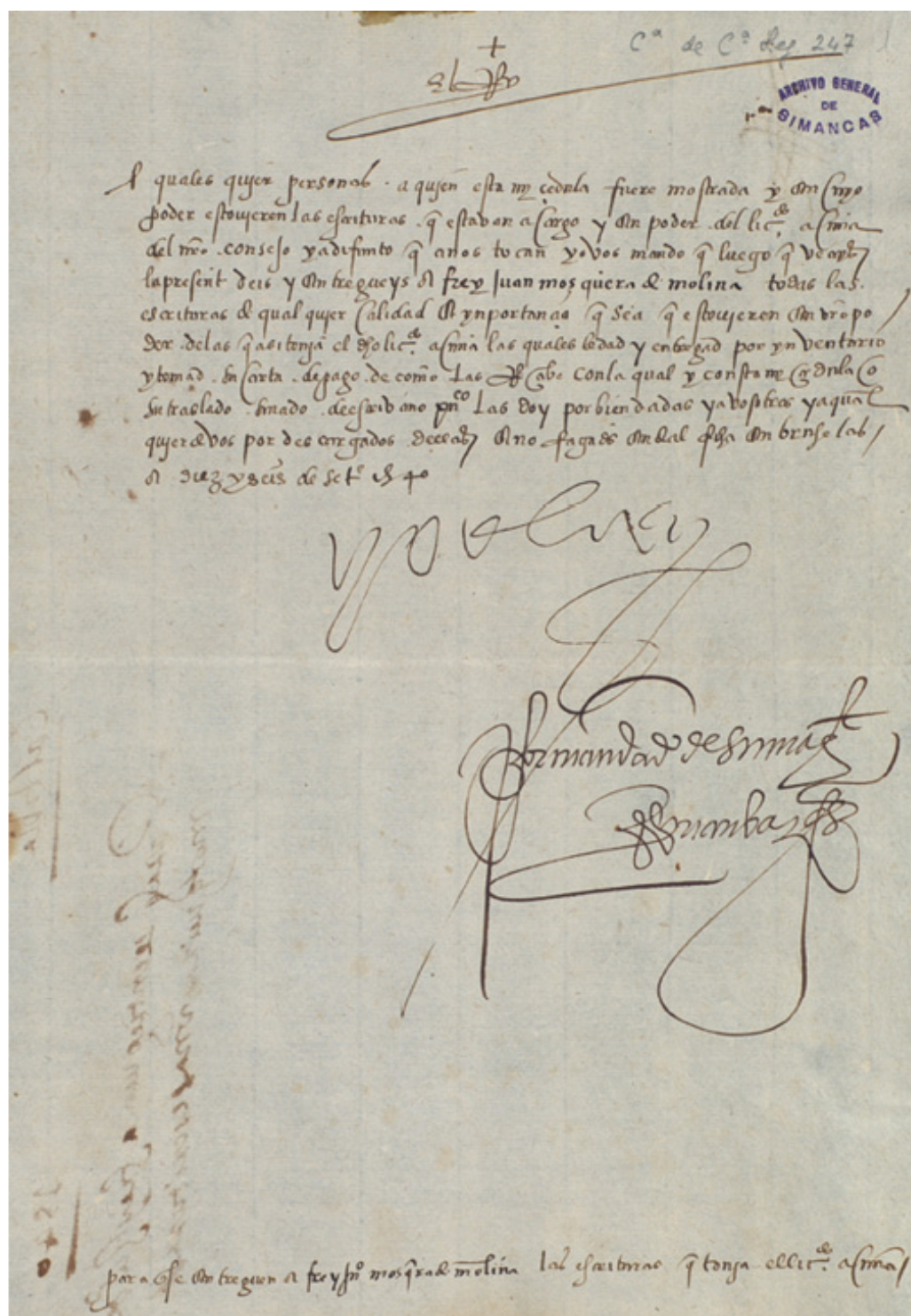
de San Juan; 45 naos y 17 galeras que el marqués del Basto y Andrea Doria trajeron desde Génova; 23 carabelas y un galeón enviados por el rey de Portugal; más el grueso de la flota propia, llegada de Nápoles, Sicilia, Vizcaya y Málaga. Pocos días más tarde, mandó pregonar un alarde de los señores prestos a embarcarse, que desfilaron precedidos por guardas vestidos con librea de colores, el monarca con caballerizos y pajes, además de caballeros aderezados y armados de lanzas con veletas de tafetán colorado. Tras devota visita a la virgen de Montserrat y comunión en Santa María del Mar, se aposentó en la galera imperial el 30 de mayo e hizo públicas ordenanzas para el viaje. Una mandó que hubiera treguas entre personas enemistadas, otra prohibió *en absoluto* el embarque de mujeres. Partieron luego hacia el puerto norteafricano de Farina, donde establecieron el cuartel general. Una formación naval avanzada dobló el cabo de Cartago para explorar las murallas de La Goleta, defendida «por seis mil turcos y dos mil moros».

Como muestran en secuencia los tapices de mediados de siglo, salpicados de tiendas como esta, las naos cristianas desembarcaron unos 25.000 hombres de infantería —4.000 españoles *viejos*, veteranos de las guerras de Italia, junto a 9.000 recién reclutados en los reinos de España, 7.600 alemanes y 5.000 italianos—. En la decisión de asaltar primero la fortaleza de La Goleta pesó el hecho de «no haber medio de llevar la artillería a Túnez, ni la vitualla». La fuerza sitiadora comenzó a cavar trincheras y levantó bastiones para el emplazamiento de cañones y culebrinas. El monarca tunecino destronado se presentó en el campamento de Carlos V y suplicó «que le remediase». Tras veinte días de asedio, el emperador ordenó el asalto general, precedido por varias horas de bombardeo por mar y tierra del bastión mandado por el lugarteniente Sinán de Esmirna, el judío. Este no pudo impedir la derrota y la retirada en completo desorden hacia Rada y Túnez.

El parte de guerra cifró en dos mil las bajas mahometanas, con el apresamiento de 86 velas de remo, 400 piezas de artillería y munición y solo treinta muertos en el bando imperial. Decidieron proseguir a tomar Túnez, «pareciéndole al emperador que si esto no

hacía era poco lo que había hecho y la empresa quedaba imperfecta, porque todavía se quedaba Barbarroja en el reino y podía hacer mucho daño en el mar Mediterráneo». Era preciso «quedar muerto en África o vencedor en Túnez». En un país sin agua y con calor tan grande «que no era de sol sino de fuego», las tropas imperiales iniciaron el 20 de julio una penosa marcha por arenales donde se les hundían los pies, provisiones y munición. A la vista de unos 120.000 soldados entre turcos y moros (según las crónicas), el marqués de Aguilar les arengó: «A más enemigos, más ganancia». Veinte mil cautivos cristianos escaparon de las mazmorras donde estaban confinados y apuntaron la artillería contra sus carceleros. El corsario Barbarroja intentó matarlos a todos, pero al fin huyó con su guardia de jenízaros hacia Bona. Carlos V recibió las llaves de Túnez pero no logró impedir, como le había ocurrido en Roma y otros lugares, que las tropas saqueasen la ciudad durante tres días. «Y además vio Túnez lo que nunca vieron reinos de moros, y fue los caballeros de Santiago, orden instituida contra ellos, con sus hábitos hacer la fiesta de aquel santo, que tantos milagros ha mostrado en estos casos».

El acuerdo firmado por el emperador con el rey de Túnez el 6 de agosto le obligaba a entregar los cautivos, permitir el culto cristiano, no acoger moriscos, ceder el derecho de explotación del coral, respetar comerciantes y guarnición de La Goleta, pagar un tributo y entregar «seis buenos caballos y doce halcones» cada festividad de Santiago apóstol. Luego, Carlos I deshizo la armada. Hasta la emperatriz Isabel de Portugal protestó, pues como casi todos pensaba que el verdadero peligro no venía de Túnez, sino de Argel: «Las victorias que nuestro señor ha dado a vuestra majestad en la empresa han gozado más particularmente los reinos de Nápoles y Sicilia y todo Italia, por haberles echado de allí tan mal vecino. Así, el daño que se hace en estos por este enemigo se siente más ahora que en otro tiempo». Una vez más el éxito había sido más brillante que duradero, según obraba en su reinado el designio del altísimo.



Cédula fundacional del Archivo de Simancas, Valladolid, 1540

Estamos tan acostumbrados a pensar que la transparencia es una virtud política y un derecho ciudadano que hemos olvidado el largo proceso histórico que nos ha llevado a pensar de este modo. De hecho, tal idea es muy reciente y existen milenios de práctica pero en sentido contrario. Por eso el análisis del establecimiento del Archivo General de Simancas mediante esta real cédula emitida por Carlos V en Bruselas el 16 de septiembre de 1540 ofrece tanto interés. El emperador ordenó guardar en uno de los cubos o torres del castillo allí radicado documentos dispersos en diversos lugares de la Corona de Castilla. No hubo voluntad alguna de ofrecerlos allí para pública consideración o estudio. Solo la de reunirlos en una institución real para custodia, orden y almacenamiento. Si se prefiere, fue una expresión de la voluntad de secreto, potestad exclusiva del monarca, lo que se refrendó en aquella fecha. Que era lo único esperable y hasta concebible.

Un antecedente fundamental, el que luego se llamaría Archivo de la Corona de Aragón, nació en 1318 bajo el designio de Jaime II, con la denominación de Archivo Real. Durante más de cuatro siglos sirvió para guardar escrituras, papeles de templarios o legajos de cancillería. Fue un arma legal y diplomática para la incorporación de territorios y jurisdicciones, en el contexto de una monarquía patrimonial. Lo determinante en Simancas, lo que marcó la diferencia, fue el avance hacia una institucionalidad más moderna, que consideró el control de la escritura y la información como herramienta administrativa de un imperio global, el de Felipe II. El llamado «rey papelero» fue consciente de que Simancas podía ser el centro de un sistema de recepción y emisión de órdenes, propaganda y fabricación de majestad.

Para cumplir tal objetivo, vinculado a lo que hoy llamaríamos una estrategia de «poder blando», mandó hacer una reforma del viejo edificio levantado por los almirantes de Castilla, que había servido como castillo, morada de nobles, cárcel y depósito. En 1572, el arquitecto Juan de Herrera trazó el plano y en 1588 el monarca firmó una instrucción considerada primer reglamento del mundo

para una institución de esta naturaleza. Tales acciones no deben hacernos presumir que el monarca había cambiado de idea. De lo que se trataba era de preservar el secreto, no de difundirlo. De ahí que la reforma concibiera el archivo de manera autónoma en el seno de la fortaleza. Dos escaleras independientes daban acceso a dos sectores. A la izquierda habitaciones y viviendas, a la derecha despachos y depósitos. Al acceder, una oficina de registro hacía las veces de garita de control, pues desde ella se controlaban escalera y puertas a las estancias. En la primera planta, Herrera reprodujo el modelo, con despacho previo al acceso a la sala de patronato real, desvanes y salas.

El orden en los documentos pretendió un mejor manejo de sus circunstancias de producción y perfiles de uso, definidos por la protección de rentas e ingresos reales, el manejo de la diplomacia y la guerra, o lo que hoy llamamos labores de inteligencia. «El príncipe debe vivir con gran recato y secreto y disimulación, y armado de todas armas, para que los otros príncipes y amigos fingidos no le puedan ofender», indicó Pedro de Rivadeneira en 1595 en un conocido tratado antimaquiavélico. Lorenzo Ramírez de Prado señaló en otro escrito poco después: «Es lícito callar, encubrir, mostrar no haber entendido las cosas, disimulando lo que de ellas se alcanza, hasta los límites de conveniencia, con guardar secreto para el fin deseado». Si los escribanos revelan aquello que deben callar, pueden caer en el gravísimo delito de traición. En el caso de que involucre personas reales, lleva aparejadas penas atroces, ejecución pública con desmembramiento del cuerpo, exhibición de partes en mercados y plazas, deshonor e infamia familiar por varias generaciones. A este respecto, la definición de «secretario» es precisamente la de alguien a quien se confía un secreto, «para que lo calle y guarde». «Se tuvieron siempre por sinónimos los nombres de silenciarios y secretarios», señala un texto anónimo —no podía ser de otra forma—, sobre funciones, ejercicio, máximas, manejos, dirección, honores y preeminencias del «secretario de estado instruido».

Durante el siglo XVII, como dependientes del voluble carácter del monarca en época proclive a privanza y valimiento, sus servidores hicieron del secreto principio de actuación. El archivo fue en su fundación más una institución humanista que barroca. Fruto de la obsesión por la escritura, así como por la búsqueda de una verdad irrefutable, basada en pruebas, sujeta a comprobación. Quién pudiera tener la llave de ella, ese era el problema. Para los monarcas, y en especial Felipe II, solo podía ser suya. El emperador Carlos, su padre, había contado con un secretario estrella, el influyente Francisco de los Cobos, para poner en marcha Simancas justo cuando era preciso «exprimir los papeles para obtener recursos». Tras la crisis de 1538, cuando los gastos superaron a los ingresos y los préstamos para financiar interminables guerras con Francia «pasaban factura».

Hubo cierto debate sobre la idoneidad del lugar debido a la lejanía relativa de los consejos y la corte, pero el criterio de seguridad prevaleció. Una prisión real para reos de especial relieve y delitos graves, que solían permanecer incomunicados, pareció perfecta. El lugar de depósito de documentos fue dispuesto en una habitación o cubo inaccesible, sobre la parte alta de una torre, con reja en la entrada y pesadas puertas de madera. Más tarde, figurará en ella el escudo de Felipe II, para recordar su majestad y poder. La ampliación filipina insistió en estos elementos, con instalación de lujosos arcones y arquetas cerradas con llave. Dos cajas fuertes de hierro de doble cerradura fueron embutidas en las paredes. En 1567 se manda que «todas las escrituras de más importancia se han de poner en dos cajones embebidos en la muralla del cubo del archivo, donde cabrán hasta ocho o diez cofrecillos».

Aunque la corte sigue siendo itinerante por largo tiempo, la fijación de un protocolo que recogió la voz del rey por escrito, con independencia de dónde se encontrara, quedó vinculada con las grandes reformas de la Administración filipina. Esta concibió su proceso de implementación de un imperio mundial mediante un control de rentas y guerra que hizo del archivo organismo de inteligencia. Desde 1573, los guardianes y personal auxiliar debían

jurar guardar «el secreto». Las instrucciones de 1588 y 1633 recalcaron este imperativo de reserva para quienes trabajaban allí. El monarca en exclusiva podía autorizar de su propia mano la pesquisa y copia de documentos. Felipe II llegó al extremo de enviar al guardián del archivo diversos papeles en un cofre, cuyas llaves guardaba en persona en la corte. Como se trataba de un archivo vivo y abierto, que apoyaba la gestión institucional cotidiana, estas rígidas normas tendieron a relajarse con el paso del tiempo. Sin embargo, estaba mandado que solo el archivero accediera a los depósitos. No había margen para la curiosidad. Se facilitaba la lectura de escritos a los que habían recibido permiso. Nada más. La instrucción de 1633 manda «que no se busquen papeles ni escrituras sin cédulas firmadas de mi mano o provisiones de mi consejo y chancillerías, en los pleitos entre partes no se den copias simples a ninguna persona, ni se insinúen papeles ni adviertan de que los hay, so pena de privación de oficio».

Esta consideración muestra la deliberada extensión de una política de sigilo, pues el interesado no puede saber qué existe allí de interés para su caso, lo que queda para la real voluntad, si es que desea manifestarse. Quien logra autorización para realizar consultas permanece en una habitación vacía, «una pieza señalada para negociar, en que no estén papeles ni escritura alguna de mucha ni poca importancia». Estas circunstancias que, no lo olvidemos, son signo de buen manejo y centralización de la autoridad real, se acrecentaron con el paso del tiempo, hasta causar burla en la centuria ilustrada, cuando apareció el concepto contemporáneo de separación de Gobierno y Administración. Así, con el nombramiento del conde-duque de Olivares como consejero de Estado en 1622, llegaron grandes remesas de papeles de Flandes e Italia, que casi fueron arrebatados de las manos a consejeros y oficiales, una muestra del impulso de centralización auspiciado por el favorito.

Estado (relaciones exteriores) y guerra continuaron siendo los asuntos que generaban la mayor cantidad de documentación enviada allí, bajo la lógica pretensión de control monopólico y gestión favorable. En 1666 se estableció una junta «para el mantenimiento del Real Archivo de Simancas» que propuso una

serie de obras y sugirió que fueran devueltos los documentos extraídos. También que los producidos por embajadores y virreyes, más los generados por consejos y chancillerías, tribunales de justicia, fueran remitidos. O se acabara con la peligrosa costumbre de enajenar en caso de fallecimiento de servidores reales en subasta pública los libros y documentos que poseyeran.

Tras el advenimiento de la dinastía borbónica y el decreto de nueva planta, que puso los reinos de España bajo la misma ley y jurisdicción, fue ordenado el envío a Simancas de documentación de los viejos consejos, sustituidos por secretarías de Estado. De archivo de Castilla a archivo de la monarquía española en ambos mundos, América y Europa, la institución fue al fin víctima de su éxito. Con la excusa de la falta de espacio en las nuevas sedes institucionales de los consejos, recibió en 1717 una gran remesa de papeles, que sirvieron para litigios vinculados al clero, fueros, rentas, tratados internacionales y concordato. Llegó a estar tan saturado (hoy custodia unos 80.000 legajos) que no poseía la eficacia administrativa requerida. En 1785, el llamado «desgajamiento» de los papeles de Indias, como si se tratara de la rama de un árbol, señaló la definitiva entrada de Simancas en la historia de España. Tanto en un sentido literal como figurado.



**Armadura ecuestre de Carlos V llamada «de Mühlberg»,
Desiderius Helmschmid, Augsburgo, Palacio Real, Madrid, 1544**

«Bella gerant alii, tu felix austria nube», o lo que es lo mismo, «que hagan otros la guerra; tú, Austria feliz, cástate». Resulta extraordinario que la dinastía de los Habsburgo o «los Austrias», en su doble genealogía española y centroeuropea, nada ajena a las artes de la guerra, haya tenido sin embargo una imagen histórica tan

familiar y dinástica. Más atenta a la vida en palacio que a los escenarios del conflicto, como el mito cinematográfico de Sissí emperatriz se ocupó de subrayar durante el siglo pasado. Es verdad que destacados miembros de la familia, en especial Maximiliano I, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y abuelo de Carlos V, fueron muy hábiles en maquinaciones nupciales. Pero su éxito resultó tanto de la capacidad de establecer redes monárquicas mediante matrimonios arreglados —los únicos concebibles— como de la pura casualidad. Su hijo Felipe el Hermoso, caso de que rechazemos el rumor malintencionado que atribuyó a su suegro Fernando el Católico la intención de envenenarlo, habría fallecido por beber agua fría después de jugar a la pelota. Las cuatro herencias magníficas que recibió su hijo Carlos I no resultaron del cálculo maquiavélico del abuelo Maximiliano. Simplemente era hijo de Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso. Y nieto por consecuencia de los Reyes Católicos Fernando e Isabel, junto a Maximiliano y María de Borgoña.

Vinculada sin duda a la habilidad matrimonial, la fabricación de majestad por parte de los Austrias les impuso aparecer como príncipes pacíficos y políticos, impulsores de una *pax hispanica* en todo el orbe. Frente a quienes prefirieron exaltar duras trazas de guerreros y *condottieros*, hubo una exposición de cierto espíritu humanista y caballeresco. En torno a uno de los más famosos retratos de Carlos, aquel en el que aparece precisamente con esta armadura, *El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, pintado por Tiziano en 1548, señaló Erwin Panofsky que combinaba dos imágenes no excluyentes. Heredero de la tradición romana y al mismo tiempo soldado cristiano, sabemos por el título que refleja el preludio de una batalla victoriosa, mas esta no aparece por ninguna parte. No hay enemigo, muertos ni sangre. Solo la presencia de un gobernante justiciero sobre cuya integridad y destreza es imposible dudar, dado el ángulo inclinado de la lanza y el arranque espectacular de la montura.

En efecto, tanto la armadura como la celada que cubría la cabeza fueron parte de un conjunto que el diestro Desiderius Helmschmid forjó para el emperador en Augsburgo en 1544. Están hechas de

acero grabado, repujado y dorado en sus diferentes elementos, peto, espaldar, escarcelas, guardabrazos o manoplas, decorados con anchas bandas grabadas al aguafuerte y flanqueadas por festones ojivales. Algunas piezas fueron adaptadas al deterioro físico de Carlos V, sobre todo por la avanzada gota que le producía retenciones de líquido y terribles inflamaciones en los pies. Tres años después, en 1547, el monarca debió sentirse bien dentro de ella, como atuendo de caballería «ligera». Por eso la usó en el enfrentamiento contra la liga de Smalkalda que tuvo lugar el 24 de abril de 1547. Su hermana, la reina María de Hungría, señaló años después que en el cuadro de Tiziano, vestido con la armadura, Carlos «estaba en la suerte que iba contra los rebeldes». De alguna manera, según su opinión, el artista evocaba aquel hecho grandioso con exactitud, tal y como había ocurrido.

En realidad, no se trataba de un arma de guerra, sino «de parada», es decir, de desfile, para entretenimiento de corte, justa, juego de cañas y demás torneos de destreza. Esta naturaleza de divertimento suntuario para el que fue fabricada explica que tantas armaduras de las cortes europeas del periodo sobrevivieran al paso del tiempo. La nobleza del objeto, tan vinculado a su dueño y señor original, contribuyó a dotarlo de una aureola mítica. De hecho, el concepto de armadura «cortesana» fue inventado por Maximiliano I. Sobre la base que la conformaba se disponía la colocación de diferentes piezas de refuerzo o complemento, decoradas de modo uniforme, lo que les daba carácter unitario. Según se dispusieran, la misma armadura servía para distintas figuras o escenarios. Combate a pie, justa, torneo ecuestre, parada y, en último caso, si no había otro remedio, para la guerra. En este tipo de armas se valoraba especialmente la perfección técnica y constructiva, diseño y decoración, frecuente en motivos alegóricos, religiosos, heráldicos o procedentes de la tradición romana.

Sin embargo, como hemos señalado, no nos encontramos solo ante una armadura, sino ante una obra maestra de la pintura de todos los tiempos en la que aparece como elemento determinante. Para muchos autores, lo fundamental es que *El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg* de Tiziano es el cuadro de una batalla que no

se ve. Triunfo total del artificio, ya que todos mencionamos en su título un evento invisible, poderoso en su verosimilitud precisamente porque el increíble Tiziano nos deja imaginarlo con total libertad. Lo que sí figura es, en cambio, un emperador achacoso. Empequeñecido, menguado, con la cabeza hundida entre los hombros, heredero de glorias pasadas, emblema de una juventud perdida.

La correspondencia emocional entre emperador y pintor ante el paso del tiempo también resulta de interés. En 1571 Tiziano se presenta ante Felipe II como «este servidor suyo de noventa y cinco años de edad», pero quizás pretendió aparecer como un anciano decrepito, digno de lástima y recompensa. Es posible que muriera en Venecia con más de cien años, pues se suele aceptar que nació hacia 1490. Al pintar el cuadro del emperador en Mühlberg, tendría cerca de sesenta años, una edad avanzada. Llevaba cerca de dos décadas como «pintor primero» y no había hecho más que aumentar la fama inicial de artista capaz de mostrar los rasgos de sus retratados mediante ejercicios de impecable fisionomía. El resultado, de nuevo en palabras de Panofsky, fue «el primer retrato ecuestre autosuficiente, no alegórico y no ceremonial» de la historia del arte. Obra de arte total, icono transparente en lo que muestra de su protagonista armado, sabemos que este se prepara para ganar una batalla, pero tiene perdida una guerra en la cual los reinos españoles fueron siempre retaguardia.

¿Celebración de una victoria pírrica por tanto, con una armadura adecuada para desfiles y cacerías, o pintura compleja, digna de la calificación de «propaganda moderna»? Más bien lo segundo. La liga de Smalkalda había sido constituida desde 1530 por los opositores al emperador y en desafío de su autoridad. La campaña en su contra fue la manifestación de un conflicto enquistado. Político y no solo religioso, pues de lo que se trataba era de castigar a gentes como el elector de Sajonia Juan Federico o al landgrave de Hesse, Felipe el Magnánimo. Destacados nobles luteranos como Mauricio de Sajonia o los príncipes de Wittelsbach y Cleves apoyaron a Carlos y a su hermano, el archiduque Fernando (futuro emperador), en cuyo ejército, 44.000 soldados de infantería y otros

7.000 de caballería, fueron mayoría los protestantes. El bando opuesto, las tropas de la liga, en número similar, se hallaban acampadas a orillas del río Elba, cerca de la localidad que dio nombre a la batalla. Tras haber destruido los puentes y considerarse protegidos por el caudaloso río, los soldados de la liga fueron emboscados por las tropas imperiales, que habían averiguado su emplazamiento y aprovecharon la niebla circundante para acercarse. En un claro del bosque próximo al Elba, el emperador se detuvo para ordenar el reagrupamiento del ejército y asegurar la victoria. Una alusión al momento climático de la batalla, que podría pensarse corresponde al instante representado en el cuadro. El cronista Luis de Ávila y Zúñiga relató en 1551: «Iba el emperador en un caballo español castaño oscuro, el cual le había presentado su primer camarero, llevaba un caparazón de terciopelo carmesí con franjas de oro, y unas armas blancas y doradas, y no llevaba sobre ellas otra cosa, sino la banda muy ancha de tafetán carmesí listada de oro, y un morrión tudesco».

Al año siguiente de la batalla, Tiziano supo que debía expresar una imagen victoriosa, pero también arbitral y justiciera, conciliatoria en la firmeza y clara en la geografía, por lo que el paisaje con el río Elba al fondo en el instante del amanecer resultó tan fácilmente identificable. No hay vencidos a los pies del caballo, ni alegorías de difícil o imposible interpretación. La propuesta fue sencilla dentro de su grandeza. El retrato actuaba bajo el signo de una oferta conciliatoria. Aunque obra de un pintor de corte originario de Italia, estuvo destinado al público de estados alemanes reunido en la dieta de Augsburgo. Subrayó la relación de Carlos con el imperio, recurriendo a una iconografía habitual en la representación de su titular desde el medievo y revitalizada por su abuelo Maximiliano. Incluido el uso de esta reconocible armadura fabricada por una renombrada dinastía de artesanos locales.

Tras la derrota de Mühlberg la liga de Smalkalda quedó disuelta y sus jefes, Juan Federico y Felipe de Hesse, encarcelados en el castillo de Halle. Mientras en Augsburgo Tiziano pintaba el retrato, Carlos V auspiciaba en la ciudad la celebración del *Interim*, concluido el 12 de marzo de 1548, un último intento por aproximar a

católicos y protestantes. No se trató de proyectar una imagen del emperador como campeón del catolicismo o arrogante vencedor de sus propios súbditos, sino la de un soberano conciliador, capaz de gobernar un heterogéneo conjunto de hombres y estados. No puede extrañar que Tiziano lograra retratar la majestad del emperador, pero también dejara para la posteridad la imagen de la angustia que lo embargaba ante la constatación de una causa perdida.



Reposterero de Fernán Núñez, sobre vela procedente de la batalla de Lepanto, Museo Naval, 1571

«La más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros». En el prólogo de la segunda parte del *Quijote*, publicada en 1615, el veterano de guerra Miguel de Cervantes Saavedra, entre irónico y satisfecho, optó por exhibir su gloria junto a limitaciones físicas, antes de que otros, mala gente seguro, se las echaran en cara. «Lo que no he podido dejar de sentir es que me note de viejo y de manco, como si hubiera sido en

mi mano haber detenido el tiempo, que no pasase por mí, o si mi manquedad hubiera nacido en alguna taberna». Todo depende del lector, viene a decir, pues si se ha hecho mayor no es su culpa (más bien representa una victoria) y, respecto a la inmovilidad de la mano izquierda, no duda ni un instante de la nobleza que supone haber pasado por Lepanto. A pesar de haber sufrido en aquel golfo encajonado del occidente griego «dos arcabuzazos en el pecho y en una mano, de que quedó estropeado de la dicha mano».

Aquel siete de octubre de 1571 en que la armada otomana fue derrotada por una coalición cristiana, de la que formaron parte escuadras de la monarquía española, estados pontificios, repúblicas de Venecia y Génova, ducado de Saboya y Orden de Malta, fue uno de sus días memorables. «Si mis heridas no resplandecen en los ojos de quien las mira, son estimadas a lo menos en la estimación de los que saben dónde se cobraron: que el soldado más bien parece muerto en la batalla que libre en la fuga». Mejor sin vida que desertor, proclama, aunque la alusión inmediata al esfuerzo de escribir con una sola mano la puso, como si el asunto no fuera con él, en boca de un loco: «¿Pensará vuestra merced ahora que es poco trabajo hacer un libro?». Nadie podría dudarlo, a pesar de que la reliquia con la cual regresó de su presencia en la galera *Marquesa* de Álvaro de Bazán fuera esa mano izquierda anquilosada por la sección de un nervio, debido al impacto de un trozo de plomo. Otros no retornaron. Hubo quizás 7.600 muertos cristianos (dos mil españoles) y hasta 30.000 turcos.

En aquel combate gigantesco, ante el cual las referencias propias del narcisista siglo XX a la «guerra total» producen hilaridad, se enfrentaron casi cien mil hombres de la Armada de la Santa Liga (unos 34.000 soldados, además de 13.000 marineros y 45.000 galeotes o remeros) contra 120.000 de la otomana (50.000 soldados, 15.000 marineros y 55.000 galeotes). En la estrechez del golfo de Corinto, retratado quizás al año siguiente de la batalla por Paolo Veronese en un cuadro claustrofóbico, lleno de embarcaciones que se embisten unas a otras sobre el mar, bajo un cielo saturado de santos en el que destaca la Virgen María, se

combatió hasta la extenuación. Del amanecer al ocaso. El cronista Luis Cabrera de Córdoba escribió: «Jamás se vio batalla más confusa; trabadas de galeras una por una y dos o tres, como les tocaba. El aspecto era terrible por los gritos de los turcos, por los tiros, fuego, humo; por los lamentos de los que morían. Espantosa era la confusión, el temor, la esperanza, el furor, la porfía, tesón, coraje, rabia, furia; el lastimoso morir de los amigos. Animar, herir, prender, quemar, echar al agua las cabezas, brazos, piernas, cuerpos, hombres miserables, parte sin ánima, parte que exhalaban el espíritu, parte gravemente heridos, rematándolos con tiros los cristianos. A otros que nadando se arrimaban a las galeras para salvar la vida a costa de su libertad, y aferrando los remos, timones, cabos, con lastimosas voces pedían misericordia. De la furia de la victoria arrebatados les cortaban las manos sin piedad, sino pocos en quien tuvo fuerza la codicia, que salvó algunos turcos».

Entre los comandantes vencedores estuvo Alonso Gutiérrez de los Ríos y Sotomayor, decimotercer señor de Fernán Núñez, que retornó a casa con un trozo de vela de galera turca como recuerdo. Más de un siglo después, hacia 1690, uno de sus descendientes, Francisco Gutiérrez de los Ríos, conde de Fernán Núñez y capitán general de la Armada del Mar Océano, ordenó la conversión de la reliquia familiar de Lepanto en repostero. Según una acepción menos conocida de esta palabra, un lienzo-retablo evocador de los eventos vividos, marcados por la intervención divina, al que se añadieron, como era costumbre, emblemas heráldicos. Por ello también objeto de propaganda y autoafirmación del linaje. El humilde lienzo de navegar quedó transformado así en artefacto lujoso, actualizado y ennoblecido. Revestido de seda adamascada roja, color heráldico para señalar valentía, nobleza, intrepidez y «victoria con sangre».

Según se cree, fue entregado al mejor discípulo del pintor Bartolomé Murillo, Francisco Meneses Osorio. Este recibió el encargo de plasmar al óleo tres imágenes. Sobre el centro, el crucificado. A su derecha, el apóstol Santiago sobre un caballo blanco, en la mano izquierda el estandarte con la cruz y, en la derecha, la espada justiciera. En plena carga mortífera contra un grupo de turcos

derribados que podrían ser jenízaros, el temible cuerpo de elite nutrido inicialmente por conversos y esclavos. Uno de ellos ha dejado caer su escudo y carcaj de flechas. Otro, con la cabeza rapada, según la moda militar otomana, intenta defenderse con escudo y cimitarra. Al fondo, un grupo yacente se da por vencido. A la izquierda, la Inmaculada Concepción, rodeada de tres parejas de ángeles. Una sostiene una nube. Otra porta en el ángel de la derecha la torre del Oro de Sevilla, de donde fueron naturales tanto Murillo como Meneses, y en el de la izquierda la torre de la virtud. Los ángeles de la parte superior llevan palmas de gloria y la corona de la Virgen como reina de los cielos.

Las grandes dimensiones del lienzo, 6,85 por 8,65 metros, permitieron la inclusión de otros motivos, de modo que se logró un planteamiento relacional entre ellos. En la mitad inferior, a ambos lados, sendos escudos gemelos de la casa de Fernán Núñez. Sobre metopa con cruz de Alcántara, orden militar a la que pertenecieron muchos de sus miembros, bajo corona, una bordura de castillos y leones acoge los cuarteles con sus armas. En campo de oro, dos fajas de azur ondeadas, bordura de oro con cinco cabezas de dragón de sinople (en verde). Por fin, en el centro y bajo el crucificado un gran escudo de armas de la casa de Austria, aureolado por el toisón de oro, que subrayó la conexión entre las majestades divina, en el plano superior, y terrena, en el inferior. En él, las armas reales de los Austrias: Castilla y León, Aragón, Dos Sicilias, Jerusalén, Navarra, Granada, Austria, Borgoña, Brabante, Flandes y Tirol.

La imagen del apóstol Santiago en su versión «mataturcos» resulta fundamental. Contra lo que podría pensarse, dada la conflictividad con el Imperio otomano que duró buena parte del siglo XVI y aun del XVII, no constituyó novedad, sino tradición, adaptada a nuevas necesidades simbólicas. La expansión del turco en el Mediterráneo produjo una notable adaptación del culto jacobeo, que pasó de la versión del santo peregrino a la del caballero guerrero, el «matamoros» o, para el caso de la conquista de América, «mataindios». La coalición de la monarquía de España con estados

italianos, victoriosa en Lepanto, habría sido anudada antes en el cielo que en la tierra. Su papel como defensora de la Iglesia se había reforzado desde la llegada de los Reyes Católicos al trono. Si estos recibieron el título tras la toma de Granada en 1492 y cuatro años más tarde lo sancionó una bula del papa Borgia y español, Alejandro VI, en Roma aún más que en los reinos peninsulares temían, con fundamento, el avance otomano hacia el oeste.

El uso de la imagen de Santiago como matamoros, defensor de la cristiandad y patrono de la monarquía española, se vinculó en la Ciudad Eterna a obras de iglesias y hospitales como San Giacomo degli Spagnoli. En 1502, el gran pintor Antoniazio Romano ejecutó dos pinturas de Santiago *ad modum Yspanie* y hacia 1517 Pellegrino da Modena, alumno aventajado de Rafael, decoró una capilla con un ciclo de frescos dedicado a la leyenda del apóstol. En ellos representó la translación terrestre del cuerpo de Santiago, la conversión de los magos Hermógenes y Fileto, la curación y conversión del escriba Josías y, por primera vez en Roma, la batalla de Clavijo, que habría tenido lugar en 844 entre el rey Ramiro I de Asturias y las tropas musulmanas dependientes del emirato de Córdoba. Evento fundamental del culto alrededor del apóstol, tanto por su aparición milagrosa en la batalla como por haber propiciado votos de peregrinación, mostró hasta qué punto el nuevo Santiago, político y militar, icono de la España imperial, había desplazado la imagen tradicional del peregrino pacífico, propio de tiempos comerciales como los bajomedievales. No es de extrañar que la poderosa comunidad española de Roma, saqueada por las tropas imperiales de Carlos V en 1527, evocara, como los soldados de Lepanto, aquel Santiago armado. La administración del hospital *degli Spagnoli* tuvo la única cofradía a él dedicada hasta fines de siglo. Solo el paso del tiempo postergaría su culto con la aparición de nuevas devociones. Como la de santa Teresa de Ávila, canonizada en años posteriores al concilio de Trento. O la Virgen del Pilar, muestras ambas de los emergentes cultos «nacionales». Iconografías de un tiempo, siquiera en apariencia, menos volcado hacia la gloria bélica que el siglo XVI.



Esfera armilar, biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1582

La victoria de las armas españolas sobre las francesas en la batalla de San Quintín el 10 de agosto de 1557, día de San Lorenzo, determinó la decisión de Felipe II de levantar una grandiosa iglesia para conmemorarla. Cinco años después, al empezar las obras, el proyecto incluyó también un monasterio de la Orden jerónima, residencia real y mausoleo de la dinastía habsbúrgica. Poco después, fue modificado de nuevo para acomodarle seminario y colegio de artes liberales, donde en efecto impartieron el famoso *trivium* (gramática, retórica, dialéctica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía, música) y otorgaron títulos académicos. En 1586, momento de la apertura, a falta solo de decoraciones pictóricas en salas y estancias, que se completarían en la década siguiente, le habían sumado hospital y botica. Esta última dotada de laboratorio y destilería para preparar remedios y experimentar con materia médica, plantas y derivados curativos del Viejo y el Nuevo Mundo, asunto para el cual Felipe II había mandado a México al galeno de la corte Francisco Hernández en 1571. Resulta extraordinario que el proyecto de El Escorial asumiera de manera clara el estudio emergente de la naturaleza de orientación empirista y, al mismo tiempo, fuera capaz de expresar el vigor militante del catolicismo posterior al concilio de Trento, organizado para hacer frente al vigor de las herejías protestantes.

En todo caso, El Escorial ha pasado a la historia como el gran diseño de Felipe II bajo tres interpretaciones posibles, que lejos de ser contradictorias se fundamentan unas en otras y expresan los cambios acumulativos del proyecto, lo que empezó siendo y aquello que acabó por representar. En primer término, fortaleza del catolicismo contrarreformista; además, reconstrucción del bíblico templo de Salomón; corte en la que combatieron por lograr poder e influencia grupos políticos, religiosos y científicos del primer imperio global de la historia, regido por el monarca español, en especial tras la anexión de Portugal en 1580. Finalmente, biblioteca y laboratorio,

núcleo del sistema de información que lo mantenía unido y deslizaba por su tejido burocrático cédulas, informaciones, visitas, juicios, relaciones y cuestionarios.

La función de la biblioteca quedó expresada en los frescos de paredes y techos, según expresó el propio bibliotecario real fray José de Sigüenza. Fue el sucesor del primer arquitecto Juan Bautista de Toledo, el gran Juan de Herrera, quien diseñó una biblioteca central y la dispuso sobre la entrada del claustro principal, según era costumbre en las universidades españolas. Con tres estancias, pequeña antecámara para manuscritos, sala escaleras arriba y gran espacio inferior. Mientras que la idea de aumentar el prestigio dinástico nunca se dejó atrás como motivación, Felipe II añadió otras novedosas posibilidades. Por eso encargó al capellán real y humanista Benito Arias Montano la compra de libros, manuscritos, mapas, instrumentos y curiosidades en Amberes, Roma y otros lugares. Pellegrino Tibaldi y Bartolomé Carducho pintaron los frescos y acabaron el trabajo en 1593. El resultado fue asombroso. Sigüenza señaló: «No he visto entrar hombre en esta tan ilustre pieza que no le haya puesto en admiración y como dejado suspenso, y verdaderamente con razón, porque aun a los que estamos en ella cada día, si sucede hace alguna ausencia, cuando volvemos nos causa su vista esta misma novedad y movimiento».

El vestíbulo principal fue dividido en siete secciones por elementos arquitectónicos, en cuyo centro se dispuso una alegoría femenina de las siete artes liberales, con cultivadores antiguos y modernos. A lo largo de la estancia, se pintaron varias «historias» hasta 16 en total, correspondientes con alegorías, la academia de Atenas o el concilio de Nicea entre ellas. El plan se completó en los dos frontales, con personificaciones de la filosofía (lado norte, del colegio) y la teología (sur, del convento). En la sala de manuscritos se depositaron los que se había logrado reunir en latín, griego, árabe, caldeo, sirio, italiano, francés y español, junto a globos y esferas, mapas e instrumentos matemáticos. En la estancia superior fue instalado el gabinete real de curiosidades y libros impresos. Hacia 1602, allí se dispuso también la colección cartográfica, resultado de las justificadas preocupaciones de la monarquía por contar ya desde

1508 con un padrón real. Por razones diplomáticas, de propaganda y navegación. Una carta universal en permanente proceso de revisión, alterada y mejorada de continuo, pese a la dificultad inmensa de la tarea.

La presencia de instrumentos matemáticos y globos terrestres y celestes, donde el monarca expresaba su gusto y aficiones personales, resulta muy significativa. Allí estaban los relojes de medición legados por Carlos V, gran amante de estas máquinas. Felipe II añadió unos 137 astrolabios, 11 cuadrantes, varios anillos astrológicos, sortijas para tomar la altura del sol y averiguar la hora, sextantes, esferas, esferas armilares y globos celestes y terráqueos. En verdad, se trataba de un laboratorio, un lugar de apropiación de genealogías y procedimientos. De ahí la presencia de esta esfera armilar (o astrolabio esférico), pieza singular de la real colección. Fue construida por Antonio Santucci en Florencia hacia 1582, para el cardenal Fernando de Médicis, que el mismo año la envió como regalo a Felipe II. Este la colocó al principio en sus aposentos del Alcázar de Madrid, pero decidió enviarla a El Escorial y en 1593 ya se hallaba en la biblioteca. Era un instrumento científico entonces de moda, dada su utilidad para representar la esfera celeste y el movimiento aparente de los astros alrededor del Sol y de la Tierra. Verdadero objeto de culto en Portugal, donde aparece en cruceros, rejas y monumentos, además de representarse en la bandera y escudo nacional, expresó el interés del monarca por la astronomía. Una vertiente de su personalidad que la leyenda negra se esforzó en ocultar, o la asimiló a supuestos rasgos oscurantistas vinculados a la práctica ocultista de la alquimia. Según un inventario de bienes, poseía «dos globos que entre ambos se contiene la descripción de la mar y tierra con mucha escritura y estampas coloridas de árboles y animales; un astrolabio de latón redondo que tiene cinco dozabos de diámetro con un lazo y argolla en un lado para colgarse; un anillo astronómico de latón que tiene un tercio y dos dedos de diámetro; un astrolabio y un planisferio árabe de bronce; un astrolabio morisco de cinco dedos de diámetro, colgado de un llavero de hilo de latón morisco; un astrolabio grande que por un haz es planisferio y por la otra tiene su red; y una sortija de latón para tomar el sol y

ver qué hora es tiene tres dozabos de diámetro». Ya en 1579 compró un astrolabio, un globo terrestre y varios relojes con destino a la biblioteca. El arzobispo de México le regaló una esfera, dos anillos de latón y un estuche con diversas piezas. De Flandes, donde fue contratado Jean L'Hermitte para cuidar y administrar los instrumentos astronómicos, le mandaron un estuche náutico y otras piezas sublimes.

Lo excepcional de esta acumulación radica en que se correspondió tanto con la concepción simbólica de El Escorial como con la manera que tuvo Felipe II de entender su oficio de gobernante. Ejerciente de un poder global desde el dominio monacal, desdeñó el modelo de corte como concentración social densa, habitada por consejeros y diplomáticos, criados y sirvientes, amantes y lacayos. De algún modo, se aisló del mundo para gobernarlo desde su propio no-lugar, a la manera como hoy se dice que vivimos el paso por un aeropuerto o una estación. Algún autor calificó a Felipe II como neurótico obsesivo y sexópata. Tenía un trabajo que ejecutar de índole providencial, era rey sistema, cerebro y centro de esta esfera armilar que, como otras, le fascinaron. Responsable supremo de las decisiones, se expresó en unos pocos canales: correspondencia, secretarios personales y consejeros. Como ha señalado el historiador de la ciencia Bruno Latour, El Escorial puede ser visto como un centro de cálculo. Un poema de 1580 dijo del monarca: «Es como el gusano de la seda, que labra casa donde al fin se queda». El cronista Luis Cabrera de Córdoba señaló que «meneaba el mundo desde su real asiento», por medio de papeles. «Sabía sus provincias, ciudades, pueblos, el sitio, montes, ríos, comodidades en lo civil y militar, gobierno, hacienda, mercaderías y tributos. Lo que no, lo presentaba la pintura y alcanzaba con el efecto desde el un polo al otro, como Alexandro Macedonio con el deseo».

La imagen de un poder inmóvil es también perfecta como expresión de una esfera del universo que lo contiene todo. Un amigo de Quevedo, Lorenzo Van der Hammen, señaló: «Se encerró en Madrid y El Escorial, centro suyo, desde donde tiraba con admirable providencia y rectitud las líneas del gobierno a la circunferencia de su amplísima corona, resuelto en no salir más, y en mirar desde allí

las ondas y borrascas de la tierra. Las acciones de su cuerpo estaban solo en un lugar; pero las del alma se esparcían y dilataban por ambos orbes, obrando tanto con los trazos de su pluma, como todos sus progenitores con la punta de su espada».

Si Latour tiene razón, la capacidad de gestión desplegada por Felipe II desde su esfera que era El Escorial tuvo su núcleo de cálculo en la biblioteca. Solo en marzo de 1571, parece que se ocupó en persona de más de 1.250 peticiones. Entre agosto de 1583 y diciembre de 1584 fueron unas 16.000. El 30 de marzo de 1576 comunicó a su secretario, Mateo Vázquez, que ese día no podía convocarlo porque tenía que estampar unas cuatrocientas firmas. En abril de 1576 lo acometió la desesperación, pues tenía «cien mil papeles ante él y no lograba librarse de esos demonios». Leía y escribía sin cesar, para asombro de los italianos incluso en el coche. Usó desde 1580 un sello para firmar y anteojos, de lo que se avergonzaba. No soportaba las audiencias orales, pues no podía preparar bien los asuntos. El médico le recomendó no leer después de la cena. Estaba convencido de que la cantidad de papeles que manejaba era la causa de su tos. Al fin, la visión del imperio como una máquina de información en la cual el acto de gobierno requería para el acierto tener «entera noticia» permite entender la fascinación de Felipe II por instrumentos como esta esfera, representación de un mundo abarcable para la voluntad humana al servicio de la majestad divina.



Perla Peregrina, *Felipe III a caballo*, Diego Velázquez, Museo Nacional del Prado, 1634-1635

El pintor de cámara Diego Velázquez de Silva partió para Italia en agosto de 1629. Se trató de un viaje de estudios, que emprendió poco después de visitar El Escorial en compañía de otro coloso, Pedro Pablo Rubens. Hacía poco que, a pesar de la probada grandeza de su arte, con obras maestras de la talla de *El aguador de Sevilla*, *Don Luis de Góngora y Argote* o incluso un retrato ecuestre de Felipe IV, le habían acusado de saber tan solo «pintar cabezas». Como si el retrato fuera un género fácil de pintura, una minucia. Tras ingresar de aprendiz a los once años en el estudio de Francisco Pacheco, el más prestigioso maestro de la Sevilla de entonces, había madurado con rapidez. El paso por aquella «cárcel dorada del arte» dejó huella. La aprobación de Velázquez en 1617 como «maestro pintor de imaginería y al óleo, con licencia de practicar su arte en todo el reino, tener tienda pública y aprendices» implicó la mayoría de edad personal y profesional. Ciertamente, la sombra de Pacheco, sobrino de canónigo, poderoso gestor de la «academia ordinaria de los más cultos ingenios de Sevilla y forasteros», fue muy favorecedora en esta etapa inicial. En 1618 además se convirtió en su suegro, conmovido «de su virtud, limpieza y buenas partes y de las esperanzas de su natural y grande ingenio», ya que lo casó con su hija Juana. Hasta 1623, cuando se instaló en Madrid, el pintor vivió unos años sevillanos de silencio administrativo y escaso rastro documental. Todo parece indicar que eludió las salidas profesionales más comunes. No se dedicó a grandes retablos, ni a series pictóricas para conventos y monasterios. Tampoco participó en el lucrativo envío de obras de arte a Indias. En sus años juveniles, refiere el estudioso Vicente Lleó, estuvo ocupado en pintar bodegones, que al ser adquiridos en estudio por gente de calidad y criterio, nobles capaces de apreciar a primera vista el valor grandioso de *El aguador*, *La vieja friendo huevos* o *Dos hombres a la mesa*, no dieron lugar a enojosos protocolos notariales y contratos llenos de cláusulas.

Un cuadro como este último, que el biógrafo Antonio Palomino describió de este modo, «dos pobres comiendo en una humilde mesilla, en que hay diferentes vasos de barro, naranjas, pan y otras cosas, todo observado con diligencia extraña», estaba fundando un gusto nuevo. El comprador, según parece, fue el tercer duque de Alcalá, el más importante coleccionista de la ciudad, dueño de la casa de Pilatos. Sin duda, poseyó un gusto por lo realista y popular que ha sido patrimonio emocional de cierta aristocracia española. Pero que Sevilla, llamada a ser «Nueva Roma», como fue proclamada en 1526, tras la boda del emperador Carlos con su prima Isabel de Portugal, se hubiera convertido a comienzos del siglo XVII en Babilonia de pícaros y maleantes, que «trabajaban» en mancebías y burdeles (estos últimos, monopolio municipal), o mataban el tiempo en la alameda, cárcel real o casas de gula (bodegones y tabernas), muestra la atmósfera de decadencia y postergación de los grandes ideales de la época precedente.

Sevilla, con 150.000 habitantes, poseía 28 parroquias, 6 monasterios, 36 conventos de frailes y clérigos regulares y 28 de monjas, junto a una multitud de oratorios, beaterios e incluso hospitales, igualmente dotados de capillas. Es posible que la alternativa a las derrotas sucesivas y cada vez más graves de un imperio en crisis, consistiera en una valoración de lo cotidiano, en el refugio en cierta estética de fealdad aparente, pero llena de dignidad y sentido. Ante tanta calamidad pública, pestes, guerras y despoblación, a las que se sumaron desde el reinado de Felipe III corrupción y valimiento, con el triunfo de los privados, los cuadros que decían la verdad se convirtieron en islas de sentido y nobleza. Representaron el triunfo de la melancolía. Por otra parte, los primeros bodegones de Velázquez, con su crudo naturalismo de taberna, sin disimulo en la condición de sus protagonistas, eran posibles solo si trataban de perdedores. Hombres y mujeres pobres, carentes de decoro y por ello ajenos a la noción de arte prevaleciente, cuyo sentido consistía en la mejora de la naturaleza. De ahí que resulte tan paradójico el salto siguiente de Velázquez,

artista formado cuando llega a un Madrid que es corte (capital es otra cosa) de la monarquía española.

Hijo del siglo barroco, acabó por interpretar con su naturalismo el gran teatro del mundo y dio cauce a un peculiar sincretismo — velazqueño, no lo olvidemos, es adjetivo— que entremezcló de manera sutil lo cotidiano y extraordinario. Reyes y enanos, viejas y reinas, todos juntos. El bodegón de la vida, ni más ni menos. Reflejo de ese formidable tránsito de la realidad al ideal es el retrato *Felipe III, a caballo*, que pintó para el palacio del Buen Retiro entre 1634 y 1635. Óleo sobre lienzo de 300 por 212 centímetros, contó con la colaboración de ayudantes en su terminación y debió disponerse a la derecha del trono en el salón de Reinos, junto a otros retratos ecuestres de Margarita de Austria, Felipe IV, Isabel de Borbón y Baltasar Carlos, para fabricar una imagen de gloriosa continuidad dinástica. Sobre fondo oceánico, la posición del caballo engalanado y la bengala que porta el monarca en la mano derecha subrayan su majestad, pues parece dominar sobre un risco costero tanto el mar como la tierra. Viste media armadura y lleva toisón de oro, calzas blancas, gorguera de Holanda fina, sombrero de fieltro negro con plumas y la perla Peregrina.

La coquetería del rey queda reforzada por la existencia de esta singular monstruosidad de la naturaleza, patrimonio de la monarquía española. Capítulo también por sí misma de la historia de la gemología, exploraciones geográficas y novelas de misterio. La Peregrina, también llamada «la Incomparable» o «de Felipe II», pesaba 134 gramos. Un cronista de Indias, el inca Garcilaso de la Vega, la vio en Sevilla en 1597 y contó que había sido hallada en Panamá por un esclavo que vio recompensado el hallazgo con la libertad, mientras que a su dueño le concedieron el oficio de alcalde. Presentada a Felipe II y sometida a examen por el joyero real Jacques de Treco, indicó que su valor era inestimable, hasta cien mil ducados. Como joya patrimonial, fue usada por reyes y reinas, por lo que aparece en retratos como el de la reina Margarita, esposa de Felipe III.

Sin duda se trató de una posesión prodigiosa, pero lo más remarcable es la leyenda que la acompaña. Algunos señalaron que

no fue hallada en el actual Panamá, famoso por el archipiélago de las Perlas, sino en Venezuela, cuya costa oriental también fue rica en ellas. Hay quien asegura que desapareció en el incendio del Alcázar de Madrid en 1734. Otros creen que sobrevivió a catástrofes, guerras y revoluciones. En 1968 Richard Burton regaló a Elizabeth Taylor una perla con ese nombre mítico. Tras la muerte de la diva, alcanzó en una subasta, a fines de 2011, más de once millones de dólares.

Dos siglos antes, la perla Peregrina tuvo francamente ocupado a ese saqueador sistemático, rapaz y violento que fue Napoleón Bonaparte. Entre tantos asuntos como gestionaba, el 24 de agosto de 1811 escribió al duque de Bassano, ministro de Asuntos Exteriores, para que notificara a Fernando VII por vía del conde de la Forest del robo de las joyas de la casa real española, millones en diamantes y otras muchas rarezas de valor incalculable. Según el informe policial al que aludió, la perla Peregrina fue a dar, en medio del asalto brutal de las tropas francesas al Palacio Real y alrededores, a manos de cinco españoles. Ya es casualidad, con la escala de criminal represión que caracterizó el dos de mayo de 1808 en Madrid. No se sabía cómo, pero la tenía un joyero de Nápoles y, según prometía, esperaba recuperarlo todo. Resulta tan obvio con la lectura de esta carta que Napoleón la buscaba sin resultado hacía tiempo que la siguiente noticia fiable tiene verosimilitud, pues indica que fue vista en Rusia en 1827.

En realidad, la leyenda del objeto excepcional y la riqueza inaudita acompañaron desde el siglo XVI la presencia española en América. La captura de la Peregrina por Napoleón, si se hubiera producido, formaba parte de un ajuste de cuentas con la historia. Otra genealogía de esta joya preciosa fue recogida por William Shakespeare. Con ocasión del matrimonio de Felipe II con María Tudor en 1554, esta habría recibido la perla y, en efecto, existen retratos contemporáneos que justifican tal hipótesis. Los ingleses de 1600, sus espectadores, sin lugar a dudas la conocían. En el último acto de *Otelo*, obra escrita hacia 1603, el celoso moro de Venecia alude a la suprema riqueza que representa para explicar el dolor del

amor perdido, en un último instante de lucidez. Antes de quitarse la vida, cuando ya ha estrangulado a Desdémona, compara la posesión de la Peregrina con el tesoro que fue su amada inocente: «Una palabra y se irán. Servicios presté, tal vez no pocos, al Estado, y bien lo sabe. Pero basta de eso. Solo un favor les pido. En sus cartas, cuando mencion hagan del triste caso, hablen de mí cual soy, sin disculparme, sin agravar malévolos mi culpa. De un infeliz tendrán que hablar entonces que amó sin discreción, mas con exceso, que tardó en recelar, mas una vez celoso dejóse arrebatar de su locura. De un insensato cuya torpe mano cual la del indio vil tiró una perla de más valía que su tribu toda. Cuyos rendidos ojos no avezados en otro tiempo en llanto a derretirse, lágrimas derramaron hilo a hilo sin tregua, cual los árboles de Arabia su zumo medicinal. Nárrenlo todo; y refieran también cómo en Alepo un día, viendo a un turco de altanero turbante atreverse a golpear a un veneciano, infamando de tal modo a la República, agarré del cuello al perro circunciso y dile muerte: así. (Se da una puñalada)».

EL INGENIOSO
HIDALGO DON QUI-
XOTE DE LA MANCHA,

*Compuesto por Miguel de Ceruantes
Saavedra.*

DIRIGIDO AL DVQUE DE BEIAR,
Marques de Gibrleon, Conde de Benalcaçar, y Baña-
res, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de
las villas de Capilla, Curiel, y
Burguillos.

Año,



1605.



CON PRIVILEGIO,
EN MADRID Por Iuan de la Cuesta.

Vondese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nro señor.

Portada de la primera edición del *Quijote*, Biblioteca Nacional, 1605

Que la primera novela de la historia occidental sea precisamente la que luce espléndida en esta portada, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, expresa uno de los mayores retos de interpretación de la historia de España. La universalidad de su figura mítica, la fascinación recurrente que ha acarreado, se vinculan a la dimensión global e imperial española en la época en que vivió su autor Miguel de Cervantes, entre 1547 y 1616. Se trata de un libro que es enciclopedia de época. Da igual que se trate de ficción que se hizo real, o de realidad ficcionalizada. De ahí el acierto de Antonio Muñoz Molina cuando explicó que la función de la novela residía en «llevar al centro lo que está en los márgenes». Cervantes lo hizo. Ante todo fábula moral, el *Quijote* representó, a base de ejemplos, una propuesta de sensatez (esto es, de centralidad, sentido común) ante tanto desvarío contemporáneo como le tocó vivir. Así dijo Don Quijote: «Considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos».

La pérdida de moderación y equilibrio representó, en la visión cervantina, una ruta segura hacia la locura. De la sociedad española en su conjunto. La elite y el común. Veterano de Lepanto, sabía que el providencialismo imperial había devenido en melancolía bajo dos tendencias. Una vitalista, que fue sustrato de la picaresca, ese cruel *carpe diem* o «aprovecha el momento», mañana quién sabe lo que va a deparar, pero seguro que será peor. Otra orientación, mortecina y alucinada, vinculada a la metafísica barroca, conectó con principios míticos y milagreros, vivió en la búsqueda afanosa de santos que levitaban y reliquias sanadoras de todo mal. El milagro, la magia, esperaban a la vuelta de la esquina. Lo cotidiano estaba perdido, por lo que solo quedaba refugiarse en lo excepcional, o si se quiere, en la forma en detrimento del fondo. Como ha explicado Fernando Rodríguez de la Flor, el barroco hispano nació de la

imposibilidad de gobernar la realidad del mundo. La novela expresó esa derrota, pero preservó el ideal humano como ingenuidad aprendida, voluntaria y madura. El *Quijote* recuperó la cordura y luego se murió.

En el prólogo de esta primera parte, Cervantes se dirigió al «desocupado lector» de un tiempo inseguro, desde la búsqueda de la empatía emocional: «Muchas veces tomé la pluma para escribille y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa [...]. ¿Cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo, cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años auestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro?».

La plena modernidad de Cervantes quedó expresada en la inmediata e indisimulada apología de una autoría no basada en la autoridad, siempre en clave de humor: «Ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del abecé, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoílo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro. También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos». El recetario que trata con su amigo para salir del paso, «y luego, en el margen, citar a Horacio, o a quien lo dijo, de la amistad y amor que Dios manda que se tenga al enemigo, entraros luego al punto por la Escritura Divina, y con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático», apunta hacia un hallazgo fundamental. «Puesto que a la clara se vea la mentira, por la poca necesidad que vos teníades de aprovecharos dellos, no importa nada».

Individuo solo, con «sobra de pereza y penuria de discurso», Cervantes vio esta primera parte del *Quijote* impresa en los últimos días de 1604, pero hay que tener en cuenta que no se completó hasta comienzos de 1605 la recepción por parte de editor, librero y, por supuesto, público. Según estaba ordenado, habían presentado al Consejo de Castilla el original manuscrito y pedido licencia para imprimir la obra. El autor había apalabrado previamente la edición con el librero y editor Francisco de Robles. Este confió la impresión al antiguo taller de Pedro Madrigal en manos de su viuda, María Rodríguez de Rivalde. El yerno de esta, Juan de la Cuesta, actuó de regente entre 1599 y 1607, cuando escapó de Madrid debido quizás a un problema de deudas. En el Consejo de Castilla, la obra pasó a los censores, que la aprobaron. El escribano, Juan Gallo de Andrada, rubricó cada página y el secretario Juan de Amézqueta despachó privilegio real, con fecha 26 de septiembre de 1604. Este consistía en la exclusiva para que el autor, o la persona a quien se la cediera, pudiera editarlo durante el tiempo y en el lugar concedidos (en este caso, diez años en el Reino de Castilla). Así, Cervantes vendió sus derechos a De Robles, que contrató la impresión con Juan de la Cuesta.

Lo habitual era que el autor entregara el manuscrito a la imprenta, donde era puesto en limpio por un amanuense, y el componedor lo trasladaba a la prensa para «tirarlo». Los errores tipográficos e incluso pérdidas de alguna parte o pliego eran frecuentes. El *Quijote* no fue una obra maestra de tipografía. El papel utilizado vino del monasterio de El Paular y la letra fue una «atanasia», de uso común, en cuerpo doce. La tirada pudo ser de entre 1.500 y 1.750 ejemplares. Fue incluida una fe de erratas, que se añadió a los dos cuadernos que los tipógrafos tenían preparados con los preliminares. Un pliego quedó blanco para imprimir la tasa que se expidió en Valladolid, donde residía la corte. Allí fue impresa la obra, en el taller de Luis Sánchez. La mayor parte de la tirada, que se había quedado en Madrid, la ultimó Juan de la Cuesta. Por lo tanto, en Valladolid pudo disponerse de una edición a finales de diciembre de 1604 y en Madrid no se imprimió hasta 1605, aunque la fecha que figuró siempre en la portada fue esta.

Los libros incluían entonces, aparte del texto, preliminares legales (privilegio, aprobación, tasa), literarios (dedicatoria, textos poéticos), prólogo o proemio, colofón, tablas e índices. Lo usual era que impresores o editores, a veces la misma persona, distribuyeran sus obras a través de los libreros y estos los recibieran sin encuadernar, «en rama», o mandaran encuadernar el número que pensaban vender. La encuadernación solía consistir en cubiertas de pergamino, becerro o cordero. A veces, vendían en rama las obras al comprador, para que este las encuadernase a su gusto. En caso de ser el librero el que encuadernaba las obras antes de ponerlas a la venta, el procedimiento normal consistía en preparar los pliegos y comprobar su orden. Luego se prensaba, se cosían los cuadernos, se guillotina y se formaba el lomo. Por fin, se unían las tapas al libro mediante telas que pegaban o se cosían al lomo y forraban las tapas, formando las cubiertas. La portada, entonces como ahora, resultaba fundamental. En la del *Quijote* destacó el emblema del centro, con halcón y león dormidos y la leyenda *Post tenebras spero lucem*, «Después de las tinieblas, vendrá la luz» (Job, XVII, 12), utilizado por diversos impresores. Cervantes dedicó la obra al duque de Béjar, Alonso López de Zúñiga y Sotomayor, importante mecenas literario, al que también consagró Góngora las *Soledades*.

El gran número de erratas no fue obstáculo para que la obra tuviera éxito. En el mismo 1605 salieron dos ediciones en Portugal, a cargo de Jorge Rodríguez y Pedro Crasbeeck. Entonces, Francisco de Robles lanzó una segunda edición de 1.800 ejemplares, en la que corrigieron erratas y hasta se incluyó algún episodio no presente en la primera. Se vendió bien, aunque no fue un éxito extraordinario. La tercera no se hizo hasta 1608. Dado el escaso número de ejemplares de la primera que se conservan, se pensó que la mayor parte de la tirada había sido enviada a América. El examen de registros de mercaderías enviadas a Indias ha mostrado, sin embargo, que solo 202 ejemplares de la primera edición se despacharon allí durante la primavera y el verano de 1605. Ciertamente, la relación de Cervantes con el Nuevo Mundo, donde cuenta hoy con tantos lectores, distó de ser fácil. En su momento, había pedido que le hicieran merced de «la contaduría del Nuevo

Reino de Granada, la de las galeras de Cartagena, el gobierno de Soconusco en Guatemala o el corregimiento de la ciudad de La Paz». No le fue concedida ninguna y quizás por ello proclamó en *El celoso extremeño*, una de las novelas ejemplares publicadas en 1613, que las Indias eran «refugio y amparo de los desamparados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos». Mientras tanto, escribía la segunda parte del *Quijote*, aparecida en 1615.



Gran relicario del convento de la Encarnación, Madrid, 1616

El establecimiento de la corte de Felipe II en Madrid durante la primavera de 1561 se considera inauguración de la capitalidad española. Sin embargo, no hubo declaración oficial, ni los contemporáneos tuvieron conciencia clara de lo que significaba. Lo habitual y esperable era tener «corte». No se instituyó «capital» en un sentido antiguo, como lo fue Roma, ni tampoco moderno, al modo en que hoy las entendemos como centro de una nación-Estado. En este sentido, es preciso recordar que no existieron en la Edad Moderna nacionalismos como los que aparecieron en el siglo XIX, románticos, esencialistas, etnicistas y belicistas. Existen en Europa unas cuantas naciones que son anteriores al nacionalismo, con España en lugar destacado. De ahí que el establecimiento de

capitalidad en Madrid en 1561, trasladada a Valladolid en 1601 y restablecida en 1606, reflejara lo propio de una monarquía compuesta. Es decir, el paulatino proceso de incorporación de una gran variedad de territorios bajo jurisdicción de un mismo soberano, que representaba el núcleo mismo de un poder itinerante, pues se encontraba en uno u otro lugar según las estaciones, sus necesidades y deseos. Podríamos decir que donde estaba se hallaba la capital, pues actuaba como garante de los privilegios, libertades e inmunidades de cada una de las corporaciones, reinos o ciudades sobre los que ejercía soberanía. La diversidad legislativa, cultural, lingüística, étnica, social y política era factor de cohesión y reforzaba la lealtad hacia el monarca de dominios fragmentados, distantes y hasta planetarios.

Elementos clave de unión y estabilidad para la monarquía eran, junto a la obediencia al soberano, la religión católica y la circulación de las elites por los territorios de cuatro continentes, dentro de un complejo entramado de redes aristocráticas, burocráticas, mercantiles y religiosas. Cada uno de los núcleos que las componían interactuaba con el soberano y sus representantes en ciudades y núcleos cortesanos y virreinales. Nápoles, México, Barcelona o Lima fueron cortes y por tanto constituyeron capitales diversas de una monarquía policéntrica. Un virrey del Perú, el marqués de Cañete, llegó a señalar que era «el rey en otras carnes».

Frente a otros modelos monárquicos, como el francés o británico, el español careció de capitalidad fuerte hasta la segunda mitad del siglo XVIII. No hubo centralización administrativa a costa de privilegios locales. Se conformó así un imponente espacio de circulación de personas, ideas, productos, instituciones y pautas de comportamiento, que podemos considerar cosmopolitas. Las «naciones» en la monarquía española designaban pertenencias dinámicas y flexibles a determinadas comunidades procedentes de un mismo espacio geográfico, en torno a consulados, cofradías u otro tipo de corporaciones. Así, en los puertos de Castilla operaban tanto súbditos del rey (de nación napolitana, flamenca, catalana,

etc.) como extranjeros (nación holandesa, francesa, inglesa, escocesa, irlandesa, genovesa, ragusea, veneciana, alemana). El hecho de ser súbditos del mismo rey o compartir la condición de católicos era fundamental, pero vasallaje o religión no bastaban para transformar a los extranjeros en naturales. En las ciudades castellanas un napolitano, flamenco o milanés debía cumplir con los mismos requisitos que un francés, genovés o inglés para avecindarse o naturalizarse. Por supuesto, a nadie se le ocurría que hablar una lengua determinada fuera requisito o condición de nada. Extranjeros y súbditos procedentes de las distintas naciones que componían la monarquía española no solo eran difícilmente distinguibles, sino que circulaban con facilidad entre los distintos territorios.

La emergencia de Madrid reflejó de modo integral ese cosmopolitismo y expresó el doble sentido de la corte, entidad compuesta por las personas e instituciones cercanas al rey y, por el lugar en que residían, cabeza y corazón del cuerpo político. El cronista Cabrera de Córdoba indicó a principios del siglo XVII: «Era razón que tan gran monarquía tuviese ciudad que pudiese hacer el oficio del corazón, que su principado y asiento está en el medio del cuerpo para ministrar igualmente su virtud a la paz y a la guerra a todos los Estados, con el permanente asiento que tiene en la corte romana y las de Francia, Inglaterra y Constantinopla». Esta última idea resulta notable, pues hay que recordar los comienzos de Madrid como entidad administrativa. La ambigua posición de Felipe II, con su vocación decidida por El Escorial, o la inclusión del Reino de Portugal en sus dominios luego de 1580, con Lisboa al modo de una atalaya atlántica en el horizonte, mostraron que existían otras posibilidades. La frágil capitalidad de Madrid era tan obvia que dejó de serlo por cinco años a comienzos del siglo XVII. Pero precisamente entre finales del reinado de Felipe II (cuando este mostró mayor aceptación de su importancia) y las primeras décadas del reinado de su nieto, Felipe IV, hubo un afianzamiento de este carácter. Una junta de 1590 ordenó ciertas ampliaciones en el casco medieval próximo a las casas del ayuntamiento y la apertura de una

calle «lo más derecha posible» hacia el convento de las Descalzas Reales, terminado en 1564. A finales de la centuria existió una red de rutas ceremoniales que configuró un «triángulo sacro» al norte de la calle Mayor, vía principal en procesiones de rogativas, Semana Santa y Corpus. Con este «urbanismo de teatro», el «rey oculto» pasó a ser «cuerpo exhibido».

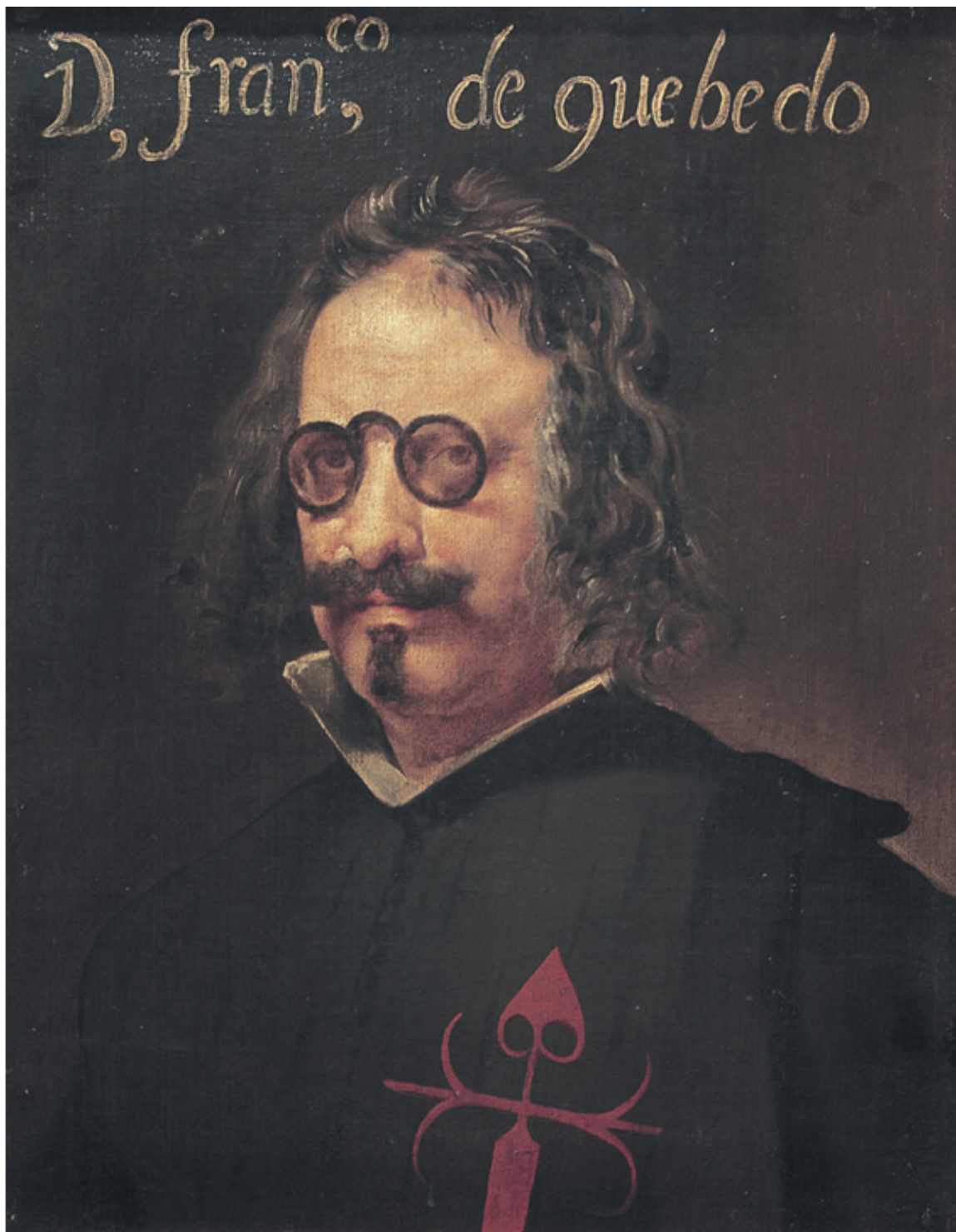
No fue casual que el convento de la Encarnación fuera edificado justo en aquella etapa. La primera piedra de esta institución de agustinas recoletas para hijas de la alta nobleza la puso Felipe III en 1611 y se inauguró en 1616. La propia reina Margarita de Austria promovió la fundación, cuyas trazas se encargaron al carmelita fray Juan de la Madre de Dios, que pasa por ser introductor del barroco en Castilla. Muy cerca del Alcázar, fue comunicado con este por un pasadizo, a fin de que las reales personas tuvieran acceso preferente y discreto. Aunque Margarita de Austria falleció sin haber visto la obra terminada, donó al convento la cama donde había nacido uno de sus hijos, el futuro Felipe IV. Se trató de un gesto de gran significado, no solo porque su muerte sobrevino en el parto de su octavo hijo, el infante Alfonso, motejado cruelmente con el sobrenombre de «el Caro» al haberle costado la vida, sino por hacer visible su preferencia.

La fundadora expuso sin ambages las líneas dominantes de una religiosidad contrarreformista que hizo de las reliquias asunto crucial, como objetos descriptores de una geografía sagrada, global y actualizada. El proceso cultural denominado por un estudioso de las reliquias postridentinas «recableado del circuito sagrado» debía introducir la autoridad papal en una materia desde siempre apta para la superchería y el engaño. Abonada además para conflictos de influencia y preeminencia, pues órdenes religiosas, casas reales, ciudades y pueblos, en ambas orillas del Atlántico, pujaban por tener «su» reliquia, como prueba de un designio providencial. A partir de la materia densa que proveían, era posible desarrollar signos y narraciones de identidad. El modelo para todos fue el de la Jerusalén celestial, que podía encontrarse igual en los Andes, Filipinas, Goa (en la India) o Valencia, siempre y cuando contara con una reliquia identificadora de catolicidad.

A la reliquia le es aplicable la noción de Marcel Mauss del «hecho social total», religioso, económico, simbólico, político y cultural, el objeto que produce una reacción en cadena. Su «cuarto de máquinas» eran los relicarios, como este de la Encarnación, descrito por Luis Muñoz en 1645: «Es una pieza cuadrada grande que está detrás del altar mayor de la iglesia, y tendrá la anchura del retablo. El suelo es de azulejos y las paredes están chapadas hasta los estantes; las puertas son de palo santo labrado. La bóveda es la mayor y más hermosa que conserva la casa, con la representación de la Trinidad rodeada por dos óvalos con dos ángeles en cada uno; hay otros seis óvalos más pequeños en torno a los ya citados con seis santas vírgenes, Inés, Cecilia, Úrsula, Catalina, Bárbara y Margarita, que hacen referencia a la devoción que se siente hacia las mártires romanas. Lo restante está pintado y dorado en varios compartimentos con grutescos sembrados de serafines; la cornisa dorada. En la parte de adentro está el tabernáculo, cubierto el santísimo sacramento con una cortina de tela de oro encarnada, cercado de verjas de bronce dorado. Hay nichos con vidrieras en las que aparecen fijas diferentes reliquias. Entre las más veneradas, se encuentra santa Margarita virgen y mártir; la espalda de santo Tomás de Villanueva colocada en una columna de cristal; la de san Felipe; la pieza considerada como de más digna adoración es una cruz de plata que alberga un *Lignum Crucis* [fragmento de la cruz], unos clavos, un pedazo de caña, un trozo de vara, el velo de la faz de Cristo y una piedra del sepulcro».

Aunque se hallan dispuestas para la veneración pública más de 700 reliquias de santos y mártires, procedentes de Italia, Alemania, España y los Países Bajos, la pieza más valiosa es la ampollita que contiene la sangre de san Pantaleón, cuya licuefacción se produce «de forma milagrosa» los 26 y 27 de julio de cada año. Fue donada en 1611 por la hija del virrey de Cataluña y Nápoles, Juan de Zúñiga. En la efeméride de este santo predilecto, un médico que murió en el año 305 durante la persecución de Diocleciano, se da a besar a los fieles uno de sus huesos. Pero lo fundamental es, obviamente, la contemplación del milagro en la sangre del santo,

que regresa a su estado líquido cada aniversario de su martirio. Ese día a las demás reliquias apenas les prestan atención.



Quevedos, anteojos de Francisco de Quevedo, retrato atribuido a Juan van der Hammen, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, hacia 1630

El apellido de este gran escritor, uno de los más brillantes de la literatura española de todos los tiempos, no solo dio origen a un adjetivo sino a un objeto. El *Diccionario* de la Real Academia Española señala que «quevedesco» tiene dos acepciones. «Propio o característico de Francisco de Quevedo»; «que tiene semejanza o relación con las obras de este escritor español». En cambio, el sustantivo «quevedos» alude a «lentes de forma circular con armadura a propósito para que se sujete en la nariz». Así denominados porque, continúa el diccionario, «con esta clase de anteojos está retratado este escritor español del Siglo de Oro».

Con independencia de la fuerza icónica del retrato del escritor, quizás una copia de otro perdido de Velázquez, u obra original de Juan van der Hammen, más conocido como pintor de bodegones y naturalezas muertas, se trata de una explicación demasiado obvia. El primer biógrafo de Velázquez, Palomino, señaló en 1724, cuando su fama era la de un buen pintor, pero no la de un genio universal: «Otro retrato hizo Velázquez de don Francisco de Quevedo y Villegas, caballero de la Orden de Santiago y señor de la villa de la Torre de Juan Abad, de cuyo raro ingenio dan testimonio sus obras impresas. Pintóle con los anteojos puestos, como acostumbraba de ordinario traer; y así el duque de Lerma en el romance que escribió, en respuesta de un soneto que le envió don Francisco de Quevedo, dijo: Lisura en verso, y en prosa/ don Francisco, conservad/ ya que vuestros ojos son/ tan claros como un cristal».

Del objeto a la capacidad de visión, una verdadera obsesión barroca, pues se daba por sentado que estamos condenados desde el nacimiento a una percepción imperfecta de un mundo que se nos escapa, existe una ampliación considerable de significado y, nunca mejor dicho, de perspectiva. No sabemos si Quevedo aconsejó o guió de alguna manera su presentación en el retrato, pero sería dudoso que con la preocupación por la fama pública que tuvo no lo

hubiera hecho. En cierta ocasión no vaciló en pedir que las obras que no reconociese como propias fuesen incluidas en el índice de libros prohibidos de la Santa Inquisición, tanto para proteger su autoría como para defenderse de piratas editoriales, maledicentes y calumniadores. Por eso resulta absurdo pensar en el descuido de aspectos cruciales de su imagen, difundida en pinturas o grabados. Dicho de otro modo, en todo lo relacionado con su figura, la intencionalidad hay que suponerla.

Podemos asumir que no miramos el retrato de «Don Francisco de Quevedo», sino que este nos mira con descaro a través de sus anteojos. Centro de gravedad del cuadro, dentro de un rostro iluminado, enmarcado por un cabello canoso, signo de sabiduría y experiencia. Lo propio de un hombre quizás en ese momento cercano a los sesenta años. En muchas ocasiones aludió al sentido de la vista, como en el famoso soneto «Gustoso el autor con la soledad y sus estudios»: «Retirado en la paz de estos desiertos/ con pocos pero doctos libros juntos/ vivo en conversación con los difuntos/ y escucho con mis ojos a los muertos». La cualidad de esa vista «que oía» no podía escapar de los enemigos de quien fue considerado «maestro en errores, doctor en desvergüenzas, catedrático de vicios y protodiablo entre los hombres». Si se reía de la nariz de Góngora, este se burlaba de sus pies zambos, causa de que anduviera cojeando. Y, ya de paso, también de sus anteojos: «Anacreonte español, no hay quien os tope/ que no diga con mucha cortesía/ que ya que vuestros pies son de elegía/ que vuestras suavidades son de arrope [...]. Con cuidado especial vuestros antojos/ dicen que quieren traducir al griego/ no habiéndolo mirado vuestros ojos; Prestádselos un rato a mi ojo ciego/ porque a luz saque ciertos versos flojos/ y entenderéis cualquier gregüesco luego». Las aclamadas burlas de Góngora fueron replicadas por Quevedo en estos versos: «Este cíclope, no siciliano/ del microcosmo sí, orbe postrero/ esta antípoda faz, cuyo hemisferio/ zona divide en término italiano; Este círculo vivo en todo plano/ este que, siendo solamente cero/ le multiplica y parte por entero/ todo buen abaquista veneciano; El minóculo sí, mas ciego vulto/ el resquicio barbado de melenas/ esta cima del vicio y del insulto».

El Quevedo crepuscular, poco antes de la detención que sufrió en Madrid el 7 de diciembre de 1639, en otro de los vaivenes políticos propios del final del valimiento del conde-duque de Olivares, vivió la estrecha correlación entre pérdida de la agudeza visual y desengaño neoestoico del mundo. Como si el desapego hacia este correspondiera al deterioro fisiológico propio de una edad proveya. No obstante, desde joven el escritor se había interesado por las teorías de la visión y en particular la llamada «anamorfosis». Durante su periodo de vida en Italia, de 1613 a 1620, conoció diferentes teorías de la perspectiva pictórica, tendentes a producir «efectos ingeniosos». Si el espectador de una pintura podía ser también el lector de un poema, la afectación del sentido de la vista resultaba equivalente. En la anamorfosis pictórica, el espectador recibe impresiones distintas de una imagen según la mire de frente, por un lado, desde arriba o abajo. Una variación del ángulo de mirada transforma el objeto. Junto a figuras realizadas de manera tradicional, podían aparecer líneas y colores que trastornaban la composición y desconcertaban al espectador. Desde un ángulo, esas deformidades aparecían corregidas y revelaban una imagen con sentido particular.

Como ha señalado Fernando Rodríguez de la Flor, en la célebre anamorfosis *El bibliotecario*, cuadro pintado por Giuseppe Arcimboldo en 1566, se situó a los contemporáneos ante modelos de representación del libro que se abrieron hacia la imagen compuesta, no mimética, del natural. Aquel fue un cuadro enigma y un jeroglífico que se prestaba a una decodificación ambivalente, sobre la que no existió un acuerdo generalizado. Pintura «de régimen abierto», presentada al modo de una criptografía, fue trasvasada en su metodología hacia lo literario por escritores conceptistas, «tan amantes de las bizarrías formales, de los compuestos monstruosos y la estética de dos visos». «La imagen “deforme” supone un doble proceso de apertura y reducción del modelo, de desestructuración y reestructuraciones sucesivas», ha señalado César Nicolás.

De acuerdo con esta tradición, hecha suya por Quevedo, los textos eran interpretables de distintas maneras, pues dependían del

enfoque bajo el que eran mirados. La estética barroca de la dificultad, y por tanto del ingenio, aconsejaba esconder bajo la apariencia principal tramas e ideas secundarias, legibles para iniciados y atentos. Gente de corte, avisada e intuitiva, entrenada en la disimulación: sus lectores predilectos. Un caso muy interesante de preceptiva literaria quevedesca basada en esta traslación desde lo visual a lo textual aparece en *La hora de todos y la fortuna con seso*, obra compuesta entre 1628 y 1640 pero publicada en Zaragoza años después, muerto el autor. Clasificada como «parodia mitológica grotesca» y sátira moral, presentó una serie de escenas enmarcadas sobre la trama principal. Júpiter convoca una asamblea de los dioses para poner remedio a los males que causa la ceguera de la Fortuna, que distribuye dones de manera caótica. Hay que obligar a esta diosa a actuar con seso y repartir de acuerdo a la razón sensata. Puede abrirse paso una revelación de las realidades profundas que subyacen a las apariencias, mediante una inversión de situaciones, siguiendo el modelo del mundo al revés. El médico se halla debajo de su mula, pues es más ignorante que esta; el verdugo intercambia su puesto con el reo; la casa del poderoso, levantada con robos y abusos, se desintegra. Las cuarenta escenas en que se desarrollan cuarenta situaciones de diversa extensión siguen idéntico esquema. Antes y después de la hora de la verdad, intervienen habladores, casamenteros, poetas cultos, una vieja con pretensiones juveniles, letrados y hasta calvos que pierden la cabellera. Una segunda parte analiza la situación política, europea y española en particular. Junto a la sátira de Venecia, Génova o los Países Bajos, se burla del «Pragas Chincollos», anagrama de Gaspar Conchillos, conde-duque de Olivares, entre otros personajes. El cuadro XXXIX es una sátira antisemita. Luego Quevedo, eminente reaccionario, ataca a los arbitristas y el pago de tributos. Al final, Júpiter admite el fracaso del experimento. La corrupción humana no tiene solución. Es tal la ignorancia, abuso e hipocresía, que se permite a la diosa Fortuna continuar con sus disparates.

La ficción satírica parte de un recurso visual, un espejo deformado. La técnica de fragmentación tomada de la pintura refleja lo que se le

antojaba a Quevedo pérdida de España, debida a valimiento, corrupción y privanza, además de lo que hoy llamaríamos falta de patriotismo. El hecho de escribir una sátira, lejos de esconder la posición crítica del escritor, la reforzaba. Quevedo lo sabía y pagó las consecuencias. Por eso permaneció en prisión hasta 1643, dos años antes de su muerte.



Las lanzas o La rendición de Breda, Diego Velázquez, Museo Nacional del Prado, 1634-1635

En agosto de 1629 el pintor de cámara Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, joven autor de retratos, favorito del rey y del conde-duque de Olivares, se marchó a Italia para concluir sus estudios. Durante los dos años siguientes —pues regresó a la corte madrileña a comienzos de 1631— se dedicó a copiar con ansia a los maestros infalibles, que era como se aprendía entonces, ya que el disparate

romántico según el cual se nacía sabiendo no existía: Tintoretto en Venecia, Miguel Ángel y Rafael en el Vaticano. Pidió permiso para pasar el verano en Villa Médicis, donde había muchas estatuas antiguas esperando ser copiadas. Pintó un autorretrato que no se conserva y retornó a España con dos cuadros de gran formato, *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*, ambos de 1630. Según su amigo Jusepe Martínez, «vino muy mejorado en cuanto a la perspectiva y arquitectura se refería».

En la corte de Felipe IV, a quien los pocos viajes de Velázquez causaron grave preocupación y ansiedad, retornó a su principal oficio, pintor de retratos. De inmediato, se involucró en los dos grandes proyectos del momento: las decoraciones del nuevo palacio del Buen Retiro y del pabellón que usaba el monarca cuando iba de caza, la Torre de la Parada, en el madrileño monte de El Pardo. El salón de Reinos del Buen Retiro, terminado en 1635, se decoró con doce cuadros de batallas, que mostraron los triunfos de los ejércitos reales entre 1625 y 1633. Junto a ellos se dispusieron diez episodios de la vida de Hércules, el fundador mítico de la dinastía Habsburgo, pintados por Francisco de Zurbarán. También retratos ecuestres de tres generaciones de la familia real: Felipe III y su esposa Margarita de Austria; Felipe IV e Isabel de Borbón; y el príncipe Baltasar Carlos, todos ejecutados por Velázquez y su taller. Tomadas en conjunto, las pinturas proclamaban la gloria de los Austrias españoles y su poder invencible en la guerra. Pero había mucho más.

Las lanzas o *La rendición de Breda*, óleo sobre lienzo de 307 por 367 centímetros, pieza central de la serie de batallas, no es precisamente un cuadro calificable de militarista y, en todo caso, apunta hacia un tipo de gloria distinta, caballerosa y galante. Tanto que se vincula a lo que los modernos antropólogos califican como «guerra danzada», un deporte o evento no cruento, mas —no nos engañemos— pleno de violencia simbólica. La respuesta al enigma que plantea está en los pinceles de Velázquez y la densidad de lo que transmite. Cuando pintó *Las lanzas* entre 1634 y 1635 se hallaba en el arranque de su apoteosis creativa, durante los años centrales de su existencia, transcurridos hasta que Felipe IV lo envió

de nuevo a Italia en 1649 —retornó tres años después—. Allí cumplimentó al papa Inocencio X por su jubileo —en un acto excepcional, este permitió que lo retratara—. Como el monarca le ordenó, buscó pinturas y esculturas antiguas. Además, trabajó en demasía, pues elaboró cuadros con escenas mitológicas, santos ermitaños, coronaciones de la Virgen, bufones y enanos. En Roma tuvo un hijo natural, llamado Antonio, y otorgó la libertad a su esclavo «morisco» de muchos años, Juan de Pareja. Al comienzo de aquella etapa, quince años atrás, estuvieron *Las lanzas*.

La potencia compositiva del pintor español, dueño absoluto de su arte, capaz de representar todos los mundos grandes y pequeños, halló en este cuadro bélico impostado un objetivo claro. Fabricado para la contemplación del monarca, revistió sin embargo un carácter elegíaco. La cronología resulta fundamental, tanto que el gran historiador José María Jover fechó en 1635, cuando Velázquez concluyó su obra, el clímax de una generación que pretendió actualizar un conflicto ya secular entre «las cosas destos reinos», en referencia a los peninsulares, y las «cosas de allá», o de fuera. Daba igual que las guerras estuvieran en Flandes, Inglaterra o, en referencia a ese año en que empezó otra más, que tuvo carácter definitivo, con la monarquía vecina, la propia Francia. Precisamente la que implicó de lleno a la monarquía española en la terrible guerra de los Treinta Años. Señaló Antonio Cánovas del Castillo: «El caso es que no nos convenían ya tan gigantescos propósitos; que aún abierto el gran camino que se pretendía entre Milán y Bruselas, no era posible mantenerlo abierto por mucho espacio; que nuestro interés político estaba en encerrarnos en España, Italia y sus islas. Debíamos preferir a extender nuestra dominación por Europa y hasta asegurar nuestros dominios más importantes, el curar las llagas interiores de la monarquía».

Las lanzas puede ser visto como un manifiesto político que apuntaba precisamente en esa dirección. Las razones son varias. En primer lugar, Velázquez concluyó el cuadro en abril de 1635, cuando el sitio de Breda terminó el 5 de junio de 1625. Tras un año de sitio por parte de las tropas españolas, la ciudad cayó rendida. Su gobernador, Justino de Nassau, entregó las llaves al general

vencedor, Ambrosio de Spínola. En la extraña escena que rememora Velázquez, pintor aquí de las guerras como debieran ser y no como son, el genovés Spínola levanta al vencido para evitarle la humillación de la derrota. A la derecha, tras el caballo, las veteranas tropas españolas, gente de edad en su mayor parte, levantan largas picas. A la izquierda se sitúan los holandeses, insultantemente jóvenes e inexpertos, llenos de energía, cuyo grupo cierra otro caballo. Ambos generales tendrían el suyo representado, otro elemento de equivalencia entre vencedor y vencido. Todas las figuras constituyen auténticos retratos; se ha mantenido que el último hombre de la derecha es el propio Velázquez. Al fondo se vislumbran la humareda de la batalla y una perspectiva de la urbe. Sobre la cabeza de Nassau, se distinguen el llamado «dique negro» y el perímetro irregular de las fortificaciones. La composición está estructurada sobre dos rectángulos, arriba el paisaje, abajo los protagonistas. Las figuras se articulan a lo largo de un aspa en profundidad. El drama que representa, la entrega de una ciudad vencida, se vislumbra tras el humo, pues en primer plano no hay más elementos que lo hagan visible. No hay heridos ni sangre. En verdad, los ingenieros de Felipe IV bloquearon Breda y fue rendida por hambre. Según fuentes contemporáneas, la guarnición derrotada, unos 3.500 hombres, tras entregar las llaves se retiró de la ciudad en buen orden y con banderas al viento. Spínola y sus oficiales montados a caballo observaron la retirada desde lejos. Su clemencia buscó tanto pacificar los ánimos como conservar las fuerzas. Pero también hubo quien pensó que no explotar la victoria era un inmenso error. Poco después se pagaría muy cara tanta magnanimidad.

Según ha señalado Jonathan Brown, Velázquez no se inspiró en la clásica descripción de la rendición que hizo Hermannus Hugo, o en un conocido grabado de Jacques Callot, de 1628. Su fuente principal fue la comedia de Pedro Calderón de la Barca *El sitio de Breda*, estrenada en la corte madrileña meses después del suceso. El texto de Calderón proveyó el motivo central, la entrega de las llaves de la ciudad por el comandante vencido Justino de Nassau al general Spínola. En la comedia, a mayor gloria de Felipe IV, este

señala que la valentía del derrotado hacía más glorioso el triunfo de los españoles. Velázquez dio una vuelta de tuerca a la visión calderoniana, al sublimar el acto caballeresco. Spínola ha desmontado para encontrarse con Nassau en pie de igualdad. A ambos lados, representantes de los ejércitos enfrentados. A la izquierda, los españoles en orden con las lanzas que denotan imbatibilidad, a la derecha los infantes holandeses al modo de una milicia caótica. Pero tanta celebración constituye la cara visible del cuadro. En la oculta, Velázquez podría desplegar ante su amo y señor, el rey Felipe el Grande, otro registro de lo acontecido. El cuadro puede ser un arbitrio, o propuesta política encriptada, pues ensalza el magnífico resultado de una postura de contención. También, con Calderón, plantea un paralelismo en las ideas, pues coinciden en el ensalzamiento de la clemencia (o de la guerra defensiva, si se quiere) como rasgo propio español. La hazaña bélica, preparada para la exposición a mayor gloria del monarca y su valido Olivares en el salón de Reinos, evoca así otros elementos, menos heroicos, propios de una «política de prudencia». En 1629 Ambrosio de Spínola fue enviado desde Barcelona al mando de nueve galeras a los reinos de Italia. En aquel convoy, precisamente en ese, Velázquez partió para realizar allí su primera estancia. Ya es casualidad. El general falleció un año después, enfermo en su castillo de Scrivia, donde se había hecho conducir durante el sitio de Casale, amargado porque Olivares le había retirado los poderes para negociar tratados de paz. Seguro que el vencedor de este cuadro asombroso fue consciente de que sus tropas, los famosos tercios, mostraban viejas lanzas a falta de modernos arcabuces. Estaban por tanto condenados a la impotencia técnica militar, con sus espadas, picas y asaltos, frente a la potencia de fuego de poderosos enemigos. Condenados a la derrota. Breda retornó para siempre a manos holandesas en 1639.



Las meninas o La familia de Felipe IV, Diego Velázquez, Museo Nacional del Prado, 1656

Una obra maestra de la pintura es mucho más que un objeto, aunque recordar que tenemos ante nosotros un óleo sobre lienzo, de 381 centímetros de alto y 276 de ancho, resulta fundamental. Representa en su materialidad el espíritu de un tiempo pasado, pero se desborda y perpetúa en los presentes sucesivos que le siguen. Por eso es un clásico. Quizás se trata de una definición manida, pero señalar que posee esta categoría aquello que tiene tal densidad simbólica que trastorna y conmueve a las generaciones posteriores a las de sus autores, una tras otra, resulta adecuado. Sin embargo, presume elementos evolutivos que no se dan en la vida real. Esta posee continuidades, pero también rupturas. La historia no es una línea recta, sino una multiplicidad insospechada e

imprevisible de senderos torcidos. Por eso hay muchos clásicos que dejan de serlo, retornan y se vuelven a ir. Quién sabe. En depósitos y almacenes de museos, archivos y palacios se aparta de la vista pública aquello que no tuvo o retuvo el valor requerido. De manera piadosa, se dice que existe un «Prado» oculto, o un «Louvre» escondido, o se señala que «custodian» en determinada institución o lugar esculturas, abanicos y muebles. Esta práctica civilizada congela en el tiempo el valor cultural de los objetos. Responde a un concepto complejo de patrimonio y posee la gran cualidad de postergar el juicio sobre su importancia. Abraza una forma de historicidad, de respeto al futuro. Ya dijo Benedetto Croce que toda historia es historia contemporánea. Por eso es tan de agradecer esa ponderación de los objetos apelando a la suspensión del juicio. Que sean otros los que juzguen. Los siguientes contemporáneos a nosotros tendrán sus propios problemas de valoración. Mas si no poseen vestigios de cultura material, si triunfan los iconoclastas, no habrá asomo de duda. No tendrán de qué opinar, pues todo será un presente banal, estéril y aburrido. Tampoco habrá humanismo, en el sentido de acumulación de experiencia que abre alguna esperanza de autocorrección al ser humano. La barbarie habrá triunfado.

El caso de Velázquez y *Las meninas* representa a este respecto un paradigma. La obra representa, en opinión de Francisco Calvo Serraller, «la más deslumbrante evidencia de cómo un cuadro refleja una moderna consciencia de lo que significa la pintura como representación». Según sus propias indicaciones, *Las meninas* no se han llamado siempre así. En el inventario del Alcázar madrileño de 1666 se mencionó como *Retrato de la señora emperatriz con sus damas y una enana*, título que retuvo hasta 1700. Tras el incendio en 1734 de la residencia real apareció en los inventarios como *La familia del señor rey Felipe cuarto* o, en una curiosa acotación, como *La familia*. Hasta 1843, casi un cuarto de siglo después de la apertura del Museo del Prado, el cuadro no apareció mencionado como *Las meninas*, denominación instantáneamente clásica. El término viene del portugués y alude a la dama de familia noble que entraba a servir en la corte a reinas e infantas.

La protagonista absoluta del cuadro es la infanta Margarita, hija de Felipe IV y Mariana de Austria, cuando contaba cinco años de edad. En 1656, cuando Velázquez realizó la obra, le quedaban siete años para que fuera prometida a su tío el emperador Leopoldo de Austria, hermano de su madre, que llegaría a acumular 16 hijos en tres matrimonios distintos. Los vaivenes políticos y sucesorios hicieron que la boda con la infanta española, ya de quince años, se postergara hasta 1666, cuando por fin fue trasladada a Viena. En la capital austriaca vivió hasta su muerte en 1673, cuando falleció a consecuencias del parto de su cuarta hija.

Resulta sintomático que el emperador Leopoldo, devoto de las miniaturas, despreciara los retratos de su jovencísima prometida encargados a Velázquez. La asombrosa *Infanta Margarita en azul*, pintada por este en 1659, no le satisfizo. En 1665 notificó a su embajador en Madrid, el conde Potting, el envío de su ayuda de cámara Gerarden von Schloss, a fin de que la reflejara según sus gustos: «Es un hombre que merece todo. Educado de manera honrada, es pío y pinta muy bien, especialmente los retratos pequeños. Esto es mi alta voluntad, porque los pintores españoles no me ofrecen ninguna satisfacción». Como dice el refrán, a tal señor, tal honor. Resulta obvio que la irrefrenable tendencia al realismo de la pintura española no podía satisfacer a un monarca, que, en cambio, no dudó en ser pintado en 1667 por Jan Thomas como un mamarracho. Vestido de teatro, en rojo brillante, con abundancia de maquillaje, plumas, lazos y charreteras. Si hubiera visto a la infanta Margarita en *La familia* podemos imaginar cuál hubiera sido su opinión.

Las once figuras que Velázquez incluyó en la escena, a las que sumó un somnoliento mastín, aparecen distribuidas en dos ejes, frontal y transversal, que definen la composición. De izquierda a derecha, el propio Velázquez, que pinta un gran lienzo cuyo bastidor aparece en primer plano, capta la visión del espectador. A su lado, ocupando el centro de la estancia, está la infanta Margarita, con una basquiña gris y crema cubierta de guardainfante, atendida a ambos lados por dos meninas. A la izquierda, María Agustina Sarmiento de Sotomayor, hija del conde de Salvatierra, le ofrece agua en un

búcaro o vasija de barro. A la derecha, Isabel de Velasco, hija del conde de Fuensalida, parece hacerle una reverencia. Frente a ella aparece una enana, Maribárbola, es decir, María Bárbara Asquín, que padecía hidrocefalia y recibía a cambio de su trabajo de acompañamiento «paga, raciones y cuatro libras de nieve durante el verano». Más a la derecha, un diminuto bufón, Nicolasito Pertusato, noble milanés fallecido a los 75 años. En el colmo del descaro, desliza una patada al pobre mastín. Detrás de ellos, en un plano oscuro, está Marcela de Ulloa, viuda de Diego Portocarrero y «guarda menor de damas», la capataz encargada de vigilar a las doncellas que rodean a la infanta Margarita. Junto a ella, un guardadamas varón sin identificar. Por último, al fondo de la estancia, que se ha identificado como el taller del pintor en el Alcázar madrileño, la silueta a contraluz de José Nieto, aposentador de la reina. No se sabe si abre o cierra la puerta. Los personajes se distribuyen a lo largo y ancho del cuadro, pero aparecen confinados en la zona inferior. La profundidad y altura del techo determinan la existencia de un gran vacío. La atmósfera es de penumbra, pero un rayo de luz, que entra desde una ventana situada a la derecha, incide de lleno sobre la infanta Margarita. Por la puerta entra más luz. Al fondo y a la izquierda de ella, reflejados en un espejo, aparecen los monarcas.

El primer destino de *Las meninas* fue el propio despacho de Felipe IV, lo que contribuyó a enfatizar la interpretación política del cuadro. Los reyes, entre vigilantes y satisfechos, observarían desde atrás el futuro de la dinastía Habsburgo en la persona de su frágil hija, centro simbólico del cuadro. Tanto Velázquez como el rey la miran, pero además, eso es lo importante, interrogan al espectador, le transmiten un mensaje de complicidad y confianza. Por otra parte, existe una visión de *Las meninas* como triunfo de la pintura. La identificación de los dos cuadros de la pared del fondo como copias realizadas por Juan Bautista Martínez del Mazo de originales de Rubens y Jordaens representando dos episodios mitológicos, *Palas Atenea* y *Aracne*, *Apolo vencedor de Pan*, exaltan la nobleza de la obra. Ambas fábulas aluden al triunfo del arte sobre el oficio manual.

En lo que se refiere a la autorepresentación del pintor, propaga su consecución de grandeza, el logro final de señorío, patente en la otorgación de hábito en 1658 de la Orden de Santiago, tras dispensa papal y por decisión real. Velázquez se presenta de pie, con la paleta en la mano izquierda y el pincel en la derecha, en actitud meditativa. Ello denota que junto a la escena de grupo existe una suerte de conversación íntima entre el rey y su servidor, ascendido a aposentador de palacio.

Resulta muy notable la técnica pictórica. Las pinceladas apenas dejan huellas. Incoherentes de cerca, mágicas a lo lejos, eficaces para un naturalismo moderno. Señaló Ustarroz en 1646: «El primor consiste en con pocas pinceladas obrar mucho, no porque las pocas no cuesten, sino que se ejecuten con liberalidad, pues el estudio parezca acaso y no afectación». La idea era lograr más con menos, a lo que contribuyó la ejecución rápida, vulnerable como sabemos a errores y cambios de sentido, pero más apta, velazqueña podríamos decir. Veraz en la captación de los matices del aire, los misterios de la propia vida.

43



Bargueño, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1666-1699

¿Hay algo más humano que el oficio de escribir? ¿De poner por escrito ideas y emociones, con el fin de ordenarlas, difundirlas, o para defenderse de la hostilidad del mundo? Existe una leyenda negra que pesa sobre España también en lo referente a la república de las letras, sus cultivadores, consumidores y públicos. Un repaso somero a su historia no deudora de las falacias del excepcionalismo, basada en la simple y rigurosa comparación con otras naciones, muestra algo muy diferente. Ni escribir en España ha sido llorar (salvo para adictos al folletín de todas las épocas, que eso era lo que pretendían), ni la carencia de lectores o persecución de librepensadores ha sido general y permanente, como algunos mantienen. Mucho menos ha formado parte de una especie de atavismo propio, en comparación con otros lugares europeos supuestamente muy liberales, en los que también se quemaron libros y herejes, en este orden, porque ya se sabe que los regímenes totalitarios de todos los tiempos primero censuran y matan las ideas, luego liquidan los cuerpos de sus autores. Todo lo contrario, en España ha existido una pasión grafómana compartida. Por devoción, gusto, obligación o lo que fuere, la letra impresa y manuscrita ha formado parte de la cosmovisión hispana.

Un libro memorable de Fernando Bouza, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, apuntó la importancia de la circulación manuscrita en España y Portugal durante el gobierno de los Austrias. Escritores, copistas, escribientes y «escrevedores» se dedicaban a poseer, regalar, intercambiar y robar textos «de mano». La existencia de una verdadera industria del manuscrito en el siglo XVII apunta tanto a la necesidad de una crítica al mito modernizador de la escritura, y en particular del impreso, como a la importancia de valorar las alternativas que tuvo y las razones por las que fueron seguidas. El libro editado, sujeto a estricta normatividad, localizable, serial y costoso (con frecuencia lo más valioso que dejaban los muertos, según muestran las testamentarías o ventas de lo que poseían de alguna utilidad cuando abandonaban este mundo), expresaba la alta cultura. También en hojas volanderas y

formatos menores corrían lo que podríamos denominar las «medias y bajas culturas». Estas poseían en todo caso múltiples pasarelas hacia el público analfabeto, que en absoluto era ignorante, pues las culturas orales desde los albores de la humanidad han sido formidables, densas y comprometidas. Pensemos en el caso de la lectura en público en calles y plazas, tan habitual. O en que el *Quijote* fue escrito por Cervantes para ser leído en voz alta. O en la importancia de los pregoneros, en la América española oficio habitual de mulatos. Se trataba de un trabajo municipal reglado, como el fiel ejecutor que comprobaba que los carniceros no estafaran a los vecinos con pesos y medidas trucados, o el alférez real que organizaba fiestas y días de solemnidad, por cierto a su propia costa. Por supuesto que la invención de la imprenta dio paso a la experiencia de lectura individual, reflexiva y sistemática. Con ella nació el individuo moderno. Pero lo escrito habitaba en un ecosistema de múltiples soportes, como se dice ahora.

La posesión de un objeto como el bargueño, «mueble español por excelencia», como lo ha denominado la investigadora noruega Nelly Malmanger, evidencia la generalizada práctica social de la escritura. Para muchas personas, un bargueño como este fue la posesión más preciada. Formaban parte del aura de su dueño. Su nobleza venía dada por los materiales de que estaba fabricado: hierro, terciopelo, seda y madera. Con 59 centímetros de alto, 99 de ancho y 42 de profundidad, distaban de pasar desapercibidos en la estancia o lugar donde estuvieran colocados. Es fundamental recordar que no estaban fabricados para permanecer en un lugar, sino, por el contrario, para viajes y travesías. Por ello contaban con cerrojo y asas laterales en hierro forjado. Si el secretario era por definición quien sabía guardar un secreto, el bargueño era su instrumento predilecto de trabajo.

Aunque el término «bargueño» se ha hecho con el paso del tiempo sinónimo de escritorio, se trata de una reducción empobrecedora de sus funciones y usos antiguos. Llevaban siempre una tapa, aquí decorada en su parte anterior con herrajes calados sobre fondo de terciopelo rojo. Sobre ella, desplegada de manera adecuada, se practicaba el arte de la escritura. Pero eran mucho más complicados

que los escritorios, ya que le añadían funciones de custodia, ordenación e intimidad. Según la destacada especialista María Paz Aguiló, constaban de una estructura rectangular con tapa abatible que escondía compartimentos de diferentes tamaños. Algunos de ellos secretos, realizados en maderas nobles con incrustaciones de hueso y cierto aspecto de retablo por su profusa y delicada decoración, de influencia hispanoárabe. Formados por dos cuerpos, el superior tenía escritorio o gabinete con herrajes en el exterior. El interior podía dividirse en pequeños departamentos y cajoncitos flanqueados por columnillas, sobre todo en el área central. En los bargueños llamados «de puente» existía un elemento inferior, una mesa con travesaños que unían las distintas partes. Pero si solo existía el mueble compacto con puertas o cajones, sin dónde colocarlo, se denominaba bargueño «de taquillón». Una vez asegurado, se descansaba la tapa y estaba preparado para el uso. Frente a otros muebles diseñados para el transporte, y por lo tanto sus parientes funcionales, como baúles, arcones y arquetas, la singularidad de los bargueños, acompañados de asientos plegables llamados sillas de cadera, radicaba en que ofrecía el don de la ubicuidad en la escritura. Además del control seguro y bajo llave de los asuntos pendientes. Se solían fabricar de madera de nogal o pino. Las decoraciones variaron en materiales y formas, pero fueron muy empleadas figuras geométricas, motivos florales y escenas mitológicas. En el tipo básico, los cajones se organizaron horizontalmente, compuestos en hileras de a tres, la superior compuesta a su vez por tres o más cajones horizontales, mientras que la hilera central, que normalmente era la de mayor altura, alternaba los cajones horizontales con uno o dos verticales. La hilera inferior podía tener cinco cajones: dos horizontales, superpuestos, en cada lado, flanqueando un cajón central, tipo puerta. Una evolución posterior tuvo tres calles verticales. Las dos extremas con cajones horizontales y la central compuesta por una gran portada en medio. Una hilera inferior tenía cajones horizontales y cuadrados. Los cajoncitos, puertas y gavetas interiores servían para guardar papel y pluma, además de joyas, rosarios, reliquias, pañuelos, hilos o estampas. La belleza del bargueño se resaltaba

con la talla dorada de encuadres y resaltes, policromía de fondos rojos, verdes, azules y blancos, o uso decorativo de ruedas, sogueados y columnas.

Sus dos funciones características, facilitar la escritura y guardar secretos (esta última, separada de la anterior, pues muchos estuvieron en manos de gentes de posición), combinadas con la facultad de ser transportables, los adaptaron al carácter itinerante de la corte de los Austrias. Podemos imaginar, sin temor a equivocarnos, que con la llegada de cada estación, a veces por impulso de una decisión real de itinerancia más o menos explicable, miles de oficiales, ministros y ministriles, escribanos y peones, cargaban con sus bargueños a cuestas, para otra parte.

La etimología de la palabra es interesante. Ciertas acepciones indican que el bargueño es un «arca con muchos cajones pequeños y gavetas, adornada con labores de talla o de taracea, en parte dorados y en parte de colores vivos». También se llaman así los naturales de Bargas, localidad toledana conocida por la tradición de fabricación de estos muebles, de modo que se suele aceptar que un hijo de esa villa, o un linaje de artesanos allí radicado, pudo tener que ver con su invención. El repaso de un documento de 1597 muestra la nobleza del objeto. Aquel año, el entallador Jerónimo de Villanueva, que lo mismo hacía puertas y ventanas que muebles domésticos, acordó hacer un bargueño para Juan Méndez de Jaraba: «Sepan cuántos esta carta de obligación vieren, cómo yo me obligo a hacer a vos un bufete de la forma y manera contenida en la traza que me habéis entregado, los embutidos de los blancos y la tabla de atrás y las de dentro y lo demás, tapas y cubiertas y delanteras, y el pie de dicho escritorio ha de ir torneado. El cual tengo de dar acabado en toda perfección a contento con sus herrajes y herraduras y lo demás que fuere menester, de cinco palmos de largo y cuatro de ancho y tres cuartas de alto. El dicho me ha de dar e pagar cuarenta ducados, oblígome para el día de Nuestra Señora de agosto». Una frase del documento no deja lugar a dudas sobre la importancia del objeto que Méndez de Jaraba espera con tanta ansiedad, él sabría la causa: «Todo muy bien acabado, ya que del muy buen nogal, ha de nacer su secreto».

ESPAÑA ILUSTRADA

El lenguaje cambió en el siglo XVIII. También la sociedad, instituciones, modas y costumbres. Sin olvidar el temor de Dios, los españoles de aquella centuria asumieron el devenir humano como tránsito desde un tiempo de barbarie hacia otro que, se suponía, iba a estar lleno de luces, progreso y civilización. La acción del buen gobierno para los monarcas entregados a su tarea, que fueron casi todos, se fundamentó en un conjunto de nuevas disciplinas: economía, política comparada y estadística. El desarrollo de una Administración profesional, basada en cuerpos burocráticos y jerarquizados que elaboraban mapas, saneaban ciudades y recaudaban impuestos, proviene de ese periodo. Los reyes tenían la obligación de elegir buenos ministros. Estos, por su parte, debían saber de números, trabajar hasta la extenuación y tener experiencia como gestores, además de mostrar una lealtad absoluta al monarca y la nación.

Esta se identificaba con un imperio extendido a ambas orillas del océano Atlántico, desde Manila hasta Tarragona, desde San Francisco a la Patagonia. La prueba de su eficacia era la capacidad militar y hacendística, ese crucial «nervio de la monarquía» que permitiría librar, si llegaba el caso, inevitables guerras defensivas. Al menos así lo vieron reyes y ministros de la España ilustrada, que se quejaron de manera reiterada de la injusticia de unas relaciones internacionales en las cuales la hostilidad británica, desde el tratado de Utrecht en adelante, con la pérdida de Gibraltar y otras vergonzosas imposiciones, como la posesión de Menorca, exigían recuperar el terreno perdido.

En esa tarea, la cohesión institucional de España se cimentó al tiempo que se configuraba la sociedad civil tal y como hoy la concebimos. Se alcanzaron altas cotas de organización y riqueza. Tertulias, cafés y academias a las que asistían hombres y algunas mujeres surgieron en ciudades y pueblos, que se llenaron de periódicos y gacetas. En los primeros que se publicaron, figuraba la lista de suscriptores, para que se conocieran e identificaran entre sí. Los debates sobre problemas fundamentales, cómo lograr que el comercio con los otomanos creciera, dónde se podía levantar una presa, de qué manera se podía organizar el servicio de correos y caminos, eran habituales. El aumento de la riqueza tendió a facilitar, más allá de los circuitos cortesanos, un consumo extendido de manufacturas y objetos de lujo. La transición política de una monarquía patrimonial y compuesta, formada por diferentes reinos, a una nación extendida a ambas orillas del Atlántico, estaba en marcha al finalizar un siglo que tuvo el valor de proclamar que vida, libertad y consecución de la felicidad constituyen derechos del hombre.



Vista del Palacio Real, Madrid, 1738-1764

«Había nacido la Villa con crecimiento de occidente a oriente, como si marchara a la búsqueda del sol en carrera contraria». La afirmación del gran arquitecto e historiador Fernando Chueca Goitia sobre lo que podríamos considerar evolución de la «mirada» madrileña sobre el espacio urbano nos coloca ante la masa ciclópea del Real Palacio, llamado también «de oriente». Su juicio tiene la virtud de situarnos en otros contextos. Como todo icono de la arquitectura, tiende a agotarse en sí mismo, a flotar en el aire como

si pudiera existir sin referencias. Ajeno al mundo, pues pretende ser un mundo en sí mismo. Lo logra sin esfuerzo aparente. La emoción predominante ante su vista resulta ser, sin embargo, la ansiedad, quizás el resultado de ir siempre, como el imperio que representó, a la búsqueda de un sol jamás oculto en sus dominios. La capital de la monarquía borbónica, recién estrenada en 1700, apenas luce, cuando llegan a habitarla Felipe V y sus sucesores, como una urbe enjaulada y barroca, alérgica en su trazado a la línea recta, poligonal, absurda, endiablada. Propicia para pícaros, rateros y simuladores, gentes con algo o mucho que ocultar, que llegaban allí desde todos los rincones del orbe a medrar y «procurar». Hubo tantos «procuradores» en ella que una cédula les prohibió la entrada sin permiso. Se ve que ya no cabían más.

El siglo XVIII sería distinto. Como sede principal de la magnificencia debida a un nuevo ciclo dinástico, lo que encontraron los Borbones a su llegada a la capital madrileña fue el vetusto Real Alcázar. Colocado en las alturas de oriente desde los tiempos del dominio musulmán, porque desde allí se podían vigilar el río Manzanares y el camino hacia Toledo, la antigua capital visigótica, que era lo que importaba. De atalaya a fortín, luego a alcazaba o ciudadela, castillo y residencia real, aquel edificio había amenazado ruina casi desde sus inicios. Asemajado en su planta a un rompecabezas, el que sería conocido como «Alcázar de los Austrias» fue rediseñado en 1537, cuando Carlos V decidió, entre viaje y viaje, que era preciso renovarlo mediante la instalación de un patio de la Reina. Se concibió separado del existente, llamado como era menester «del Rey», por una capilla y escalera centrales. Su hijo Felipe II, que fijó la capital de la monarquía en Madrid en 1561, prosiguió con los arreglos, aunque fue en El Escorial donde puso sus mayores esfuerzos. Reforma de aposentos, mejoras decorativas y el añadido de la torre Dorada de filiación neerlandesa, además de una armería, apenas disimularon un aspecto heterogéneo, señalan piadosamente los historiadores del arte. Hacia 1600 su «choque de estilos» era tan patente al reunir la reciente torre levantada por el arquitecto escorialense Juan Bautista de Toledo con elementos medievales,

que en el reinado de Felipe III las obras de Juan de Mora pretendieron armonizar el conjunto. El resultado fue una imprevista amalgama de elementos moros, medievales, renacentistas y barrocos. Felipe IV, lisa y llanamente, rehusó residir allí. A este monarca, tan temperamental como acomodaticio, le pareció que podía prescindir de una residencia cuya incomodidad cotidiana era legendaria, pero además dedicó sus energías a la construcción de su propia mitología en el palacio del Buen Retiro, cuyos restos constituyen hoy el famoso parque, junto a algunas edificaciones cercanas. Cabe pensar, en cambio, que el último Austria, Carlos II, encontró en aquel Alcázar inquietante el escenario perfecto para sus desventuras.

Por eso no resulta extraño que el primer Borbón, Felipe V, proclamado rey en la fachada sur, emprendiera lo que hoy llamaríamos una reforma total de los interiores, con la colocación de chimeneas, espejos y muebles de madera empotrados en las paredes, las conocidas *boiseries*, de moda en el París del Rey Sol. También se renovó la presentación de la real majestad, encomendada al pintor de corte Jean Ranc, según la estricta preceptiva de un nuevo retratismo, dirigido a presentar al monarca no como temible y lejano, sino como buen padre burgués, sencillo, confiable y amable.

Es irónico que según todos los indicios fuera en una chimenea de los aposentos de Ranc donde comenzara, en la Navidad de 1734, el pavoroso incendio que destruyó el Alcázar y con él algunas obras maestras de la pintura de todos los tiempos. Entre ellas un retrato de Felipe IV de Pedro Pablo Rubens, o la *Expulsión de los moriscos* de Diego Velázquez. El carácter festivo y devoto de la jornada retrasó la alerta y el toque a fuego de los campanarios fue inicialmente desatendido, ya que la gente pensó que se trataba de una llamada a los rezos del amanecer. Como se temía que el auxilio indujera al saqueo del populacho, solo criados, soldados y frailes se ocuparon de salvar lo que se pudo, que fue mucho, pues lo que había depositado en el interior era extraordinario en calidad y cantidad.

Resulta llamativo, pues alguno podría pensar que Felipe V se encontró gracias al incendio con una oportunidad deseada, que en cuestión de meses el más prestigioso arquitecto italiano del barroco tardío, Filippo Juvarra, estuviera dedicado a la construcción de un «palacio nuevo». Encontró el solar del Alcázar madrileño pequeño e irregular, por lo que propuso otro emplazamiento. Fallecido en 1736, el encargo recayó en su discípulo Giovanni Battista Sacchetti, a quien se ordenó la adaptación de los planos al espacio disponible. En un alarde de eficiencia, Sacchetti presentó el proyecto en 1737. La construcción comenzó al año siguiente y en 1756 los exteriores estaban terminados: 135.000 metros cuadrados, con 3.418 estancias en total, el mayor palacio de Occidente. La planta cuadrada quedó centrada por un gran patio de la misma forma. En los distintos ángulos dispuso cuerpos salientes, estructura que recordaba tanto al antiguo Alcázar como la tradicional forma palatina española.

Al poco de llegar en 1759 de la brillante Nápoles al gobierno de España, Carlos III encontró que el palacio nuevo era de los pocos edificios dignos de la capitalidad imperial que podían representarla. Hasta 1764, cuando empezó a residir allí, se corrigieron algunos detalles y bajaron las esculturas de algunos reyes hispanos como Sancho de Navarra, Fernando III el Santo de Castilla y hasta los americanos Atahualpa o Moctezuma, incluidos dentro de la genealogía de la monarquía española, ya que su enorme peso sobre la balaustrada constituía un grave peligro. También se reforzó el aire clásico del conjunto. Si el porte exterior, bajo el suave mando de Sacchetti, no cayó en la impostura de la sustitución, fue porque sintetizó las tradiciones italo-franco-vienesas en las que se formó y a ellas sumó elementos de la arquitectura española, acostumbrada al trabajo en diferentes alturas y ejes. La perfecta inserción en el espacio capitalino fue el resultado de su comprensión del encargo. Aquí no había llanuras o valles inmensos como en Centroeuropa, sino montañas escarpadas, valles quebrados y marismas.

Por otra parte, hecho el edificio, había que decorarlo. De la residencia principal del monarca español debía emanar un aura de centralidad y ejemplaridad indiscutibles. Estos elementos tuvieron

una visibilidad obvia en el programa de frescos de las bóvedas, realizados por Corrado Giaquinto. En la real capilla y la escalera principal aparecen *La religión protegida por España* o *La victoria de España sobre la dominación sarracena*. Giovanni Battista Tiepolo pintó en el salón del trono, terminado en 1772, *La majestad y la abundancia* o *La grandeza y el poder de la monarquía española*.

En el Real Palacio encontramos un artefacto cultural de significados diversos, capaz de desplegarse sobre múltiples escenarios. El caso de sus pinturas es muy expresivo, pues enlaza sin aparente dificultad la tradición obsesiva por el coleccionismo de los Austrias (y en especial de Felipe IV) con la renovada apuesta que supondría la apertura del Museo del Prado en 1819. Fue el pintor de corte Rafael Mengs quien sentó los criterios de colocación de cuadros en las distintas estancias. La idea era organizar una galería real de pintura. El palacio sería la sede principal, el Buen Retiro un almacén y las residencias en los demás sitios reales depositarias de obras «menores». Según la tradición italiana, las obras se mezclaban sin otro orden que el decorativo, es decir, que quedaran bien unas junto a otras. En la fachada principal estuvieron Velázquez, Ribera y Murillo. Los más notables cuadros venecianos y flamencos del siglo XVII se dispusieron en la primera antecámara del rey; ciento cincuenta y cuatro obras maestras quedaron para las paredes de las tres habitaciones siguientes. De allí se retiraban en invierno para sustituirlas por tapices. Los gabinetes tenían cuadros flamencos y holandeses. Las mismas normas se siguieron en las estancias de otras personas reales. Las pinturas de desnudos quedaron escondidas en el estudio del primer pintor de cámara, situado en la vecina casa de Rebeque o taller de escultura, entre ellas las dos Venus de Tiziano y *Las tres Gracias* de Rubens. Desde que fue habitado por Carlos III el palacio adquirió un carácter de residencia familiar que, suponemos, aconsejó alejar de la vista pública semejantes beldades mitológicas.

Palacio para ser vivido por la real familia, dotado de botica, biblioteca y salones de juego, con un ritmo cotidiano de vida, subterráneo al valor simbólico de la edificación. La hora de la

comida suponía la exhibición de esa normalidad, pues lo era, aunque a nuestros ojos resulte increíble. Hacia 1775, el pintor Luis Paret y Alcázar retrata a Carlos III «comiendo ante su corte». Sentado a la mesa, el monarca se halla en presencia de ministros, embajadores, sirvientes y perros de caza favoritos. Se dispone a beber de la copa que le ofrece un criado que dobla la rodilla. En las paredes hay vistosos tapices de asunto mitológico, con alusiones al patriotismo (el sacrificio de Ifigenia, que debía hacer posible el ataque de Troya); el amor y los celos (la pasión de Mercurio y Herse); la caza (Diana, diosa tutelar); y el honor militar (armadura que hizo Vulcano para Eneas, futuro conquistador de Roma). El ceremonial era estricto, incluso en Cuaresma. Aunque el gran problema era siempre la provisión de pescado fresco que permitía cumplir con sus obligaciones, el Jueves Santo se celebraba comida con los «pobres de mandato». En estricta rememoración del ritual evangélico, se disponían mesas para que tomaran asiento, paño para vestido y una bolsa con limosna. Sobre el mantel, cada uno encontraba salero, servilleta, cubierto y un «pan de boca». El médico reconocía si tenían enfermedad contagiosa y, tras los oficios religiosos, el monarca, que se había quitado capa, espada y sombrero, les lavaba los pies con una toalla. Iban a buscar luego los gentilhombres de cámara la comida, que solía consistir en pan y frutas, salmón salado y fresco, congrio o merluza empanada y cocida. Por si acaso, los centinelas vigilaban.



Mesa de Carlos III, Francisco Ginghi, Museo Nacional del Prado, 1738-1749

El gusto por lo raro y monstruoso requiere de explicación. Aquello que llama la atención exige un análisis, pues objetos, personas y comportamientos revisten ese carácter en función de contextos culturales específicos. Sin duda, la atracción que ejercen fósiles, piedras y minerales extraños constituye un capítulo del coleccionismo. Pues los objetos «raros», por antonomasia, han sido

punto de partida en la apreciación de lo extraordinario. El interés por los fósiles se halla en los orígenes de la paleontología. Arte e historia vinculan sus trayectorias al furor anticuario y coleccionista, consustancial al espíritu moderno.

En el caso de esta extraordinaria mesa, que formó parte del ajuar traído desde Nápoles por Carlos III cuando se convirtió en monarca español, las preguntas son muchas. ¿Qué representaba para el monarca, pues no soportó dejarla atrás, abandonarla para siempre, cuando cruzó el Mediterráneo hacia el oeste en 1759? ¿Por qué no solo la importó para las reales estancias, sino que además puso en marcha la manera de replicarla con la transferencia de técnicas de fabricación desde el Real Laboratorio di Pietre Dure, que había fundado en Nápoles en 1737, a la Real Fábrica de Mosaicos y Piedras Duras, establecida en el Buen Retiro madrileño en 1763?

Este término «piedras duras» o *pietre dure* reviste cierta confusión, pues reúne aquellas que en verdad lo son, como ágata, calcedonia, cornalina, lapislázuli y jaspe, con otras de gran belleza y valor que se sitúan por debajo del grado 6 de dureza, las piedras blandas o *pietre tenere*. Mármoles y alabastros, además de variedades artificiales inventadas por los romanos, *rosso antico* griego, *bianco e vero antico* de Aquitania, o *lumachella* de Túnez. La referencia a la Antigüedad y a Roma explica la genealogía fetichista de este tipo de objetos en plena Ilustración, pues fueron percibidos no solo a partir de su incuestionable nobleza y belleza, sino por la remota antigüedad con la que conectaban. Carlos III poseía una mesa clásica y romana, pues el arte lapidario era milenario. La revitalización de lo clásico se había concretado ya desde el siglo XV en una profunda renovación de la historia, el derecho, la literatura o el arte de Occidente: un Re-nacimiento.

Una de sus expresiones más características fue el *Grand Tour* viajero de las aristocracias europeas a los lugares reales e imaginados del clasicismo y las ciudades-Estado de lo que hoy es Italia. Vigente hasta el advenimiento de los ferrocarriles y el Romanticismo, que con su interés fanático por lo gótico alteró de manera definitiva la percepción del mundo grecorromano como

civilización modélica, el *Grand Tour* —«aquel inútil viaje italiano», como lo llamó el marqués de Lafayette— constituyó un rito de paso fundamental para sus practicantes. Fue un antes y un después en la vida del que lo experimentaba. Nobles ingleses, franceses y de otros orígenes viajaban a Florencia, Roma y Nápoles a contemplar ruinas admirables, cuya belleza debía enseñarles la radical superioridad moral de los antiguos sobre los modernos. Existieron varios itinerarios, pero el usual entre los ingleses, que fueron asiduos, comenzaba en Dover. De allí, cruzaban a Calais; ese primer contacto con el exotismo del continente dejó abundantes testimonios sobre las costumbres de sus habitantes —«Qué extravagantes son los extranjeros», proclamó uno de ellos al poco de desembarcar—. En un coche adquirido a tal efecto, se solían desplazar a París, donde tomaban lecciones de danza, equitación, esgrima, idiomas y comportamiento en sociedad, incluido algún encuentro sexual. Tomaban entonces el camino de Ginebra y los cantones suizos, cruzaban los Alpes por algún paso dificultoso elegido adrede que les dejaba imágenes imborrables y, tras alcanzar el norte de Italia, recorrían Florencia, Pisa, Bolonia y Venecia. Reconfortados por la contemplación de su esplendor monumental y artístico, pasaban a Roma, donde visitaban ruinas imperiales. La extensión a Nápoles, con la visita al Vesubio como punto final, se convirtió en obligatoria tras el descubrimiento por el príncipe d'Elbeuf en 1713 de los primeros vestigios de Herculano. Ampliados luego a Pompeya gracias a las excavaciones sistemáticas promovidas precisamente por el futuro rey de España Carlos III, todavía Carlos VII de Nápoles, bajo el mando del ingeniero militar Roque Joaquín Alcubierre. En 1738, el mismo año en que comenzó el estudio arqueológico de Pompeya, el monarca promovió la fundación de «su» laboratorio de piedras napolitano, para el que nombró como director al fabricante de esta mesa, Francisco Ginghi, «famoso en el arte de tallar piedras y realizar camafeos». La pretensión de tener en piedras duras «la más duradera pintura que pueda existir» no solo enlaza con la suntuosidad del objeto, sino con la pretensión de inmortalidad de reyes y mecenas, pues suponen que van a durar más que pinturas y frescos, de naturaleza volátil y caprichosa.

Ginghi era discípulo del florentino Giovanni Battista Foggini, último director de los talleres de piedras florentinos, establecidos por Lorenzo de Médicis en 1588. Durante la primera mitad del siglo XVIII se formó en las nuevas modas decorativas, que combinaron diseños en bronce con el trabajo de la piedra. Abandonaron los fondos oscuros y se atrevieron con nuevos diseños y motivos. Hojas carnosas, animales, pájaros o delfines, corales, cenefas con pájaros y fondos marinos, relegados al final de la centuria por el rigor geométrico de las modas neoclásicas.

Entre los artesanos principales del laboratorio napolitano estuvieron el ebanista Gaspare Donini, especialista en marcos; los hermanos Ceci, fundidores en bronce; o Genaro Capella. Sus materiales preferidos fueron la madera petrificada y el lapislázuli. Se conocen, entre otras obras de Ginghi, un escudo de calcedonia con las armas reales hecho con ocasión de la boda del rey Carlos con María Amalia de Sajonia en 1738 y una placa octogonal con la anunciación del Palacio Real de Madrid. Además de dos mesas con flores, frutas y pájaros.

Otra mesa realizada bajo su dirección, conservada también en el Museo del Prado, fue dibujada por Giovanni Morghen, de quien consta el diseño de unas cabezas como «alegorías para las cuatro estaciones para ser utilizadas como adorno y apoyo en las esquinas». Fueron fundidas por Giacomo Ceci, con ébano, bronce y lapislázuli. En la composición, aparecen cestos con flores y frutas, bellotas y claveles, junto a pequeños animales, pajarillos, ardillas, ratones y mariposas. Todo ello cuando en el resto de Europa se abría paso a gran velocidad el gusto por motivos rectilíneos y curvas definidas.

La importación de este naturalismo «italiano» a España con la llegada de Carlos III y sus técnicos en «partir piedras» fue fácil, pues tenía el terreno abonado, con la puesta en marcha de la Real fábrica de Mosaicos y Piedras Duras. En 1761 llegaron los florentinos Domenico Stecchi y Francesco Poggetti. Al año siguiente, compraron las herramientas necesarias y retornó de París Alonso Cruzado, pensionado en Francia para aprender este arte desde el

reinado anterior. En 1767 se recibieron los primeros materiales remitidos desde Florencia: 19 cajas llenas de piedras duras. Entre 1770 y 1772 se dedicaron a viajar en busca de piedras idóneas por Córdoba, Granada, Sevilla, La Granja de San Ildefonso, Cataluña y Aragón. Ya no parecía posible, como había ocurrido en el siglo XVI, arrancar de monumentos romanos trozos de piedra para convertirlos en flores y pájaros.

Terminado el edificio en el Buen Retiro de la fábrica «de la China», o sea, de porcelana, expresión de la nueva pujanza industrial de la monarquía española, los artesanos de las piedras duras se instalaron allí, en estancias independientes de los talleres de grabado y mosaico. Poco después, se puso en marcha en el primer molino del canal del río Manzanares una casa de máquinas de sierra para corte de las hojas de mármol y otros materiales.

Como toda buena historia, esta también tiene un malo particular, el broncista Juan Bautista Ferroni. Llegó a Madrid en 1770 como platero y adornista, a trabajar en el Real Palacio en las habitaciones de Carlos III. Intrigante y ambicioso, logró en 1789 que lo nombraran «adornista de la real casa y cámara». A pesar de ello pretendió que lo designaran «director general de las artes». En una carta de ese año afirma que ha sido encargado de hacer los dibujos «para un gabinete de piedras duras para el rey», como si todo se debiera a su proverbial intervención.

El Museo del Prado conserva ocho mesas producidas por el laboratorio del Buen Retiro; una novena se halla en el palacio de Ajuda en Lisboa. Todas menos una llevan las iniciales de Carlos III. En dos de ellas, fechadas entre 1779 y 1782 (el tiempo empleado en la fabricación de cada una se acercó a dos años), aparecen inscripciones que las atribuyen a Stecchi y Poggetti. Cuatro tableros responden al tipo de composición de trampantojo, es decir, de objetos varios sin relación, colocados deliberadamente desordenados sobre un fondo neutro que busca «engañar al ojo» con elementos aparentes, lo que hoy llamamos «efectos especiales». Un pastor con vacas sobre un paisaje de árboles pelados convive con una tormenta en la costa, por ejemplo. Pero un

tablero que representa unos cortadores de piedra anuncia las nuevas tendencias, que no tendrán escrúpulo en referir motivos cotidianos, como jugadores de pelota y graciosas verbenas. Esta aparición del mundo del trabajo es fundamental, por lo que tiene de autorepresentación. Aquellos artesanos que hicieron estas mesas sublimes dignas de reyes, pues nadie más que ellos las poseyeron, se encontraban hacia fines de siglo en difícil situación. En 1800, un memorial del director lamenta la decadencia del laboratorio de piedras duras y la falta de recursos. Las sierras del molino del canal sobre el río Manzanares, que se empleaban en trabajos de preparación de las piedras, se hallaban inservibles. Cinco años después, el intendente informa que «los aserradores se imposibilitan muy pronto, por ser trabajo muy violento». Quizás fue tanto su esfuerzo, la verdad que pusieron en lo que hacían, que sus mesas aparecen ante nuestros ojos como si las hubieran terminado ayer mismo.



Mapa del tratado de Madrid, Archivo General de Simancas, Valladolid, 1750

Un mapa siempre representa un mundo. Por eso esta versión del diseñado para la puesta en marcha de la demarcación en América del Sur entre España y Portugal, «en el año del señor de 1750», esconde tanto un enigma fascinante como la solución de un problema político enquistado. La parte roja corresponde al territorio

que legalmente era del Brasil portugués, según el tratado de Tordesillas de 1494, que repartió la Tierra entre ambas potencias ibéricas. Como si fuera una naranja, la mitad para cada una. La zona amarilla representa, en cambio, la constatación de un fracaso, puesto que todo aquel inmenso territorio español que iba del Amazonas hasta el Río de la Plata, por el interior del continente, había sido ocupado por cazadores de esclavos y cuadrillas de buscadores de minerales. Muchos portugueses, pero también aventureros de otros orígenes y «caboclos», hijos de la selva. Mestizos de blanco, indio y negro en diferentes e insólitas combinaciones étnicas, al menos a ojos de los contemporáneos, que les dieron nombres tan ridículos como «salto atrás» o «tente en el aire», según su grado de cercanía al ancestro racional y blanco.

Todos estos «bandeirantes y paulistas», refiere la historia tradicional de Brasil, tuvieron en Sao Paulo (fundada en 1554 por los jesuitas Manuel de Nóbrega y José de Anchieta, este último canario) su campamento y base de partida. Desde allí salían detrás de un estandarte o *bandeira* y se metían selva adentro, con el objetivo de cazar nativos y encontrar oro a cualquier precio. En 1628 partió de allí la primera *bandeira*, formada por 2.000 indios aliados, 900 mestizos y 69 blancos «paulistanos», bajo la dirección del temible Antonio Raposo Tavares. Aquella horda enfurecida cayó sobre el interior y arrasó el valle del Paraná, en cuyo curso superior se encontraban 21 misiones pertenecientes a la Compañía de Jesús. Unos 2.500 indígenas que vivían en la paz de Dios fueron capturados, y hay quien mantiene que en su largo periplo continental Raposo y los suyos redujeron a esclavitud hasta 60.000 nativos, despachados luego a trabajar, si sobrevivían, a las grandes plantaciones azucareras de la costa atlántica.

Hacía décadas que se había iniciado un combate a muerte entre las tropas esclavistas y las milicias armadas organizadas por los jesuitas, que habían logrado de la corona española una real cédula singular. Esta les permitió impartir instrucción a todos los nativos varones en edad militar. Así que a los violines acompañaron los misioneros, siempre tan prácticos, el libro de rezos y el mosquete, como bien ha contado la película *La misión* de Roland Joffé,

estrenada en 1986. Frente a la ofensiva esclavista, jesuitas españoles y de otros orígenes, pues los hubo checos, italianos o austríacos, levantaron con enorme esfuerzo un cordón sanitario, una cadena de misiones dispuestas de manera estratégica alrededor del actual Brasil.

Como bien se observa en el mapa, lleno de anotaciones que son como islas pobladas, desde Paraguay a Mojos y Chiquitos, en la actual Bolivia, Mainas en Ecuador, los llanos colombianos y el Orinoco venezolano, estas misiones representaron la única frontera imperial española efectiva en aquellas latitudes tropicales. Mas si los colores cuentan la historia del pasado, el rojo lo que pertenecía a Portugal, el amarillo lo que habían avanzado por donde no les correspondía, el sutil trazado de una línea roja por el interior, a ratos recta y a ratos curva, muestra cómo debía ser el futuro.

En estricta aplicación de un nuevo principio geopolítico, la monarquía de Felipe V decidió que tocaba negociar con el vecino para evitar males mayores. Como señaló un discurso anónimo fechado hacia 1746, «en la América nos ha sucedido con los portugueses lo que con los moros en el Mediterráneo, ni hacemos ajuste ni guerra y estamos continuamente padeciendo las invasiones de unos y otros». No había mas remedio que «ajustarse de modo que cada uno sepa lo que es suyo, quedando por linderos los parajes más conocidos de aquellos países, para que no se alteren en adelante, en cuya forma prevenimos la introducción futura y evitamos más daños».

El acuerdo limítrofe con Portugal, vecino en Europa y también en América, sería conocido como tratado de Madrid, «o de los Trueques». Se firmó el 13 de enero de 1750. A los ministros que negociaron sus artículos y en especial al de Estado, José de Carvajal y Lancaster, descendiente de la nobleza portuguesa partidaria de Felipe IV, exiliada en Madrid tras la revolución de 1640, les pareció que era un buen arreglo. España cedía el Amazonas, en su visión poco más que un desierto con árboles, y a cambio recibía el reconocimiento del dominio de las islas Filipinas, pendiente desde el siglo XVI, así como el Río de la Plata. Este era la materia del

trueque, lo fundamental. Una tierra de tramposos, contrabandistas y pendencieros que era la ruina. Por allí se escapaba la plata de las minas de Potosí, el verdadero nervio del imperio.

Aquello parecía muy lógico en los palacios de la Granja, Lisboa o Aranjuez, pero fue menos claro en América. Las insaciables ambiciones territoriales de los luso-brasileños eran bien conocidas. También el costo de entregarles las misiones paraguayas de los jesuitas, o de llevar a la práctica la delimitación mediante el envío de «expediciones de límites», que debían sembrar de obeliscos conmemorativos la línea divisoria. En plena selva y en latín clásico, unos mojones debían indicar, a derecha e izquierda, que el territorio pertenecía al católico rey de España, o al fidelísimo monarca portugués, ya que esos eran sus títulos oficiales. La ejecución del tratado se debía apoyar en una práctica diplomática consolidada. ¿Qué acuerdo diplomático vigente podía ser evocado como modelo? La paz de los Pirineos de 1659 sirvió para diseñar su puesta en vigor. En su conocida escenografía, los monarcas Luis XIV y Felipe IV se encuentran en la mitad de la isla de los Faisanes, sobre el río Bidasoa. Allí se entrevistan y el monarca español entrega a su amada hija, la infanta María Teresa, para que sea futura reina de Francia.

Casi un siglo más tarde, no en el Bidasoa, sino en un afluente del Amazonas, los jefes de las expediciones de límites debían reproducir, según ordenó José de Carvajal, el mismo ritual: «Se ha de hacer una casa de madera o tienda de campaña que sirva para tener las conferencias que se deben hacer, ordenándose la referida casa de suerte que en ella haya dos entradas diferentes. Una para que entre el comisario principal español y otra para el portugués, poniendo dentro de la referida casa una mesa redonda con dos sillas para los dichos comisarios. Las cuales han de estar con el respaldo vuelto a las puertas por donde estos entran. Además de estas sillas, pondrán después los taburetes que sean necesarios para los dos secretarios».

Primero debían llegar hasta el punto de reunión, en la actual zona fronteriza entre Brasil y Venezuela. Los portugueses fueron rápidos y eficaces. En cuestión de meses se encontraban allí. Los

españoles, según se decidió en la corte, debían viajar a Venezuela y luego alcanzar el río Orinoco, navegar hacia su origen y torcer hacia el sur en busca del Amazonas, que debía caer por allí cerca. Uno de los aspectos más interesantes de este mapa es que los cursos de los ríos están errados. El Orinoco en verdad hace una curva caprichosa. El Amazonas dista de ser ese camino de agua casi recto, que destaca sobre el fondo amarillo. Un día de febrero de 1754 partieron de Cádiz los marinos, ingenieros y cartógrafos que conformaron la expedición, bajo el mando del guipuzcoano José de Iturriaga. Un hombre ya mayor, de difícil carácter, que decidió convertir las orillas del río en plantaciones de azúcar, como las que había visto en las islas del Caribe. Apenas visible en el mapa, por una de esas paradojas tan frecuentes en la historia, fue el territorio venezolano el que recorrió junto a sus hombres.

Entre ellos, merece la pena destacar a Pehr o Pedro Löfving, un joven discípulo de Linneo, el sabio sueco que inventó la vigente nomenclatura binaria, descriptiva de los objetos vivos de la naturaleza según su división en género y especie. Löfving, nacido en Upsala y de modesto origen, era parte de la familia de Linneo, pues había sido ayo —hoy diríamos cuidador o asistente personal— de su hijo. Enviado a España en 1751, vivía con desesperación la espera de un posible viaje al Nuevo Mundo, que maestro y discípulo consideraban el «paraíso vegetal». Löfving solo vivió dos años antes de que lo matara la malaria, pero tuvo tiempo de preparar la *Flora cumanensis*, la primera de América según el sistema moderno de taxonomía vegetal. También estudió peces y dibujó animales y nativos jugando a la pelota.

Otro personaje fundamental de la expedición fue José Solano, un extremeño de noble origen pero carente de medios económicos, que había ingresado en la Real Armada, como le correspondía por simple matemática, al ser el hermano a cuyo número descendente tocaba ese destino. Solano, cuya figura patricia se puede admirar en un retrato formidable que lo recuerda en calidad de jefe de escuadra en 1781, en plena batalla de Pensacola contra los británicos —que perdieron— y a favor de la independencia de Estados Unidos, había llegado casi treinta años antes al Caribe. Fue el oficial y comisario

más joven que entró en la selva del Orinoco a «plantar obeliscos» y cumplir las órdenes del rey. En 1756, interpretando a su manera las órdenes del jefe Iturriaga, fue el primer europeo que cruzó hacia el sur los raudales de Atures y Maipures, peligrosos rápidos que impiden hasta el día de hoy la navegación en esa región. Solano se hizo amigo —o al menos lo pretendió— de los caciques indígenas, buscó cacao y canela, fundó pueblos que todavía existen, trazó mapas y croquis de las rutas fluviales y, sobre todo, volvió para contarlo. Gracias a su empeño, los expedicionarios españoles llegaron al punto de reunión con los portugueses en Mariuá con tan solo cinco años de retraso. Cuando al fin lo hicieron, a todos les pareció un día como cualquier otro.



Moneda de oro de Carlos III, cuatro escudos, ceca de Popayán (Colombia), Museo Arqueológico Nacional, 1760

Desde la más remota antigüedad una de las justificaciones habituales del fracaso político de reyes y ministros ha sido la «herencia recibida». Las culpas son de otros, mientras que victorias y aciertos se asumen como propios. En el Antiguo Régimen, además, crisis, guerra, enfermedad y peste no se vinculan a la acción de gobierno de una manera automática, pues se presume que existe un destino providencial, un plan divino que lo explica todo. Un ejemplo de esta mentalidad fue la imposición en 1581 por Felipe II de penitencia pública y duelo general a las ciudades de la monarquía. Según mantuvo entonces, la reciente muerte de la reina Ana de Austria se debía a «los grandes pecados de la cristiandad». Este tipo de explicaciones fueron menos comunes en el siglo XVIII, abierto a una narrativa histórica que, sin olvidar el temor de Dios, asumía el devenir humano como tránsito desde un tiempo de barbarie hacia otro que se suponía de luces, progreso y civilización. La acción del buen gobierno se fundamentó en un conjunto de nuevas disciplinas: economía, política comparada y estadística. El desarrollo de una Administración profesional, basada en cuerpos burocráticos y jerarquizados que elaboraban mapas, saneaban ciudades y recaudaban impuestos para hacer posible el gobierno, con independencia de quién lo detentara, proviene de este periodo. Los buenos gobernantes debían saber de números y tener experiencia como gestores, además de apoyo del monarca. La prueba de eficacia era la capacidad hacendística, ese crucial «nervio de la monarquía» que permitía librar inevitables guerras «defensivas». Al menos así lo vieron reyes y ministros de la España ilustrada, que percibieron de manera reiterada la injusticia de unas relaciones internacionales en las cuales la hostilidad británica, desde el tratado de Utrecht en adelante, con la pérdida de Gibraltar y otras vergonzosas imposiciones, exigía recuperar el terreno perdido. Para ellos, España se limitaba a defenderse.

En 1760, cuando se acuñó esta moneda en el virreinato de Nueva Granada refundado en 1739, la actual Colombia, se libraban las peores batallas de la guerra de los Siete Años. Pero la situación fiscal permitía cierto optimismo. Carlos III acababa de heredar un insólito superávit de hacienda de su medio hermano Fernando VI. Recién fallecido de «melancolía involutiva», una depresión quizás vinculada a la enfermedad de Alzheimer, quizás en sus días postreros se había empeñado en dormir no en la cama, sino sobre dos sillas y un taburete. Nunca superó la muerte de su querida reina portuguesa Bárbara de Braganza, que había mitigado su melancolía con la música del *castrato* Farinelli y veladas artísticas.

Esta moneda de cuatro escudos expresa bien la grandeza de aquella monarquía, pues formaba parte de un sistema-mundo. Entre otros lugares, se acuñaron aquel año en las cecas o casas de moneda de Madrid, Sevilla, México y Santiago de Chile. Sin embargo, se trata de una pieza con una curiosa anomalía. En el reverso, el busto que mira a la derecha rodeado por la leyenda latina abreviada *Carolus III Dei gratia Hispaniarum et Indiarum rex*, «Carlos III, rey de España y de las Indias, por la gracia de Dios» no corresponde a este monarca, sino al difunto Fernando VI. En el anverso, un escudo cuartelado de castillos y leones aparece rodeado de la frase introducida en 1748 *Nomina magna sequor*, «Seguimos al más grande», con la marca de la ceca de Popayán, que tras muchas dificultades se puso en marcha diez años después. Una particularidad regional que aún perdura tiene que ver con la riqueza aurífera del occidente colombiano en el que aquella ciudad era entonces emporio. Sus ríos, con arenas que arrastran el preciado metal, han sido explotados desde tiempos prehispánicos. Pero más allá del atractivo imperecedero del oro, lo fundamental en la producción metalífera americana fue la plata, gracias a minas de nombre mítico, como Potosí en el Alto Perú, ya en plena decadencia en esta época, o Zacatecas en México.

Se olvida con demasiada frecuencia que semejante riqueza sostenía la Administración de la monarquía española a ambas orillas del Atlántico: instituciones civiles y eclesiásticas, obras públicas, educación, sueldos, pensiones, limosnas y beneficencia. Pero su

razón de ser era la circulación a escala planetaria. Las monedas españolas de plata, que en el caso del real de a ocho eran conocidas en inglés como *carolus dollar*, sostenían el comercio global. Hasta la revolución industrial tuvieron un papel esencial en el pago del déficit de la balanza comercial de europeos y americanos con China, que salvo en los dos últimos siglos ha sido mercado y destino de la plata y oro de los demás. Monedas como esta eran aceptadas y deseadas hasta tal punto que se admitían como medio de cambio por encima de su valor facial, un caso insólito.

Esta realidad de movimiento global choca con una serie de ideas muy establecidas sobre el supuesto estatismo y parálisis económica secular de los territorios gobernados desde la corte madrileña. Nada más lejos de la verdad histórica. Estas monedas nacieron para circular y lo hicieron por todo el orbe. Además, palacios, fuertes, iglesias, casas de cabildo, universidades, bibliotecas y jardines fueron levantados con este oro (más bien plata) de las Indias, en Madrid y Barcelona, pero sobre todo en México, Quito, Buenos Aires, Nueva Orleans, Bogotá, Cartagena, Panamá, Cuzco o Lima.

La presencia de cecas y lugares de acuñación en lugares muy alejados evidencia la dispersión de los mecanismos de producción de medios de cambio, que para serlo requieren de un código político común. Este resulta, a su vez, de una política compartida. La monarquía de Carlos III se extendía a su muerte en 1788 desde San Francisco de California hasta Manila, o desde Valencia a Buenos Aires. En ella se produjo un fortalecimiento del ejército y la marina, pero lo más notable fue la mejora del aparato administrativo, fiscal, monetario y financiero. Si en la relación con el exterior de la monarquía carolina monedas como esta representaron un papel determinante, la trama interior estaba constituida por tesorerías y cajas reales, entre las cuales se giraban de continuo remesas conocidas como «situados». Eran remitidos desde los territorios abundantes en metales preciosos y recaudación hacia aquellos de frontera, empobrecidos y distantes, en los que pagaban la Administración civil y militar. En el caso de México, verdadero corazón del Imperio español, durante el siglo XVII casi la mitad de los

gastos militares, unos veinte millones de pesos, fueron remitidos en especie a las guarniciones y fortalezas del Caribe. En el XVIII, tanto hacia esa zona como a las nuevas áreas de conflicto del océano Pacífico, y singularmente hacia Filipinas, se despacharon 150 millones de pesos.

Frente a otros modelos imperiales basados en la pura transferencia del superávit fiscal de las colonias a la metrópoli, el español de «monarquía compuesta» definió una estricta solidaridad interterritorial y una correspondencia entre mercados que podía implicar obligaciones no deseadas, lejanas a la libre competencia. El cacao de Venezuela, por ejemplo, se vendía en México en régimen de exclusividad, a fin de que el pago en plata del producto, que se llevaba de regreso en forma de lingotes o monedas desde Veracruz a Caracas o Maracaibo, mantuviera ese territorio integrado al resto de la monarquía. Ni de Guatemala ni de Guayaquil se permitía vender cacao en México. Entre los lugares que fueron destino permanente de los situados de esa procedencia sobresale en el Caribe la isla de Cuba, además de Puerto Rico, Santo Domingo, Florida y Trinidad. Desde Acapulco salieron grandes cantidades hacia Filipinas, que acababan indefectiblemente en China. Las transferencias desde Perú fueron en cambio hacia Chile, Panamá y Buenos Aires. Muy cerca, Montevideo y Paraguay captaron grandes cantidades, en especial la primera, fortaleza naval sobre el Atlántico sur.

La presencia universal de las monedas españolas ha dejado un rastro de referencias de enorme interés. En el caso de Estados Unidos, el conocimiento del real de a ocho, también conocido como peso de a ocho o «dólar español», remite no solo al destacado componente mercantil de sus padres fundadores, una elite formada por hacendados y comerciantes, habituados por tanto a traficar con estas piezas de oro y plata de máxima garantía, sino a la existencia de fronteras permanentes y porosas en Florida, Georgia, Luisiana o Texas. Es materia de debate si el signo universal del dólar (\$) representa con sus dos líneas verticales una marca que replica las dos columnas de Hércules (conocidas como columnario) de los

escudos de la monarquía española. Ya a fines del siglo XVI los ingleses, cuyos corsarios llevaban décadas atacando sin demasiado éxito el Caribe español, empezaron a llamar «dólar» (del vocablo «talero», en referencia a un valle checo donde se fabricaban monedas) al peso español. No es de extrañar que las primeras monedas de los Estados Unidos independientes, reguladas según una ley específica de 1792 que también fundó la casa de acuñación y fijó los tipos que habría, de cobre, plata y oro, tuvieran problemas para ser aceptadas. Los reales de a ocho (o dólares) españoles de plata eran preferidos por el público, debido a su mayor peso, pureza y estabilidad cambiaria. De hecho, se fijó que el dólar estadounidense tuviera entre 24 y 27 gramos de plata, por ser ese el peso medio de una selección aleatoria de monedas españolas que mandó estudiar Alexander Hamilton, primer secretario del tesoro. Hasta 1857, los dólares españoles fueron de curso legal, de modo que circulaban junto a los mexicanos y estadounidenses por todo el territorio de la Unión. Si acaso, estos últimos se diferenciaron en su aspecto, ya que por largo tiempo no llevaron efigies de presidentes. Una práctica que según parece impuso el propio George Washington, por recordarle lo que acostumbraban los reyes del Viejo Mundo.



Naipes de baraja española de la Real Fábrica de Macharaviaya, Málaga, 1776

Se suele definir al Estado como la entidad política que posee el monopolio de la fuerza, pero no resulta inexacto señalar que la facultad regulatoria del juego siempre lo acompaña. Tanto por la vía de los impuestos a su práctica, para los jugadores de todos los tiempos y lugares onerosos y abusivos, como por la fabricación de medios e instrumentos, o el control de su comercio. Gobernar es también, según tratados clásicos, jugar con vidas y haciendas. De ahí las representaciones de reyes y príncipes como maestros de semejante arte. O la visión de la vida como juego, en el cual las cartas pueden, o no, venir bien dadas. La diosa fortuna reparte a su albedrío. El cortesano, como el actual jugador profesional de póker, es un simulador, ya que su poder reside en la percepción aventajada de la posición de los demás. Gana no tanto porque tenga las mejores cartas, sino por su fino conocimiento de la naturaleza humana, que le permite llevarse la partida. Todo ello forma parte de la historia de España.

Ya en 1387 el rey Juan I de Castilla prohibió el juego de naipes, mientras que los Reyes Católicos, en una pragmática dada en Toledo en 1480, establecieron normas que se refrendaron en 1515. Carlos V dictó unas ordenanzas estableciendo los juegos que estaban permitidos y el límite de las apuestas. En 1543, al darse cuenta de que la fabricación y venta de naipes podía aportar grandes beneficios a la Real Hacienda, estableció el estanco de naipes.

El juego era algo común, y por eso no es difícil imaginar al malagueño José de Gálvez, abogado, visitador, ministro de Indias y marqués de Sonora (México), como un consumado jugador de las posibilidades que encontró a lo largo de su existencia. En el pequeño pueblo de Macharaviaya, donde vino al mundo el 2 de enero de 1720, mandó edificar una Real Fábrica de Naipes de Baraja Española, de la que salió este precioso ejemplar. Pretendió

que diera trabajo a sus paisanos y en efecto lo logró mientras estuvo activa, de 1776 a 1815.

Gálvez, de hidalga y numerosa familia, sufrió toda la vida el estigma de haber sido pastor de cabras en su más tierna infancia. Fue acusado de corrupto, pendenciero e implacable en sus decisiones políticas. Para lograr ya desde la pila bautismal algún patronazgo que pudiera favorecerle en el futuro, sus padres eligieron para el recién nacido el nombre de José Bernardo. Sus padrinos José Gallardo y Francisca de Ureña velarían por él, según era costumbre. En su infancia destacó por un carácter despierto e inteligencia extraordinaria. En visita pastoral, el obispo Diego González del Toro se detuvo a confirmar en la iglesia de Macharaviaya a un grupo de niños. Desempeñaba las funciones de acólito el pequeño José, quien llamó la atención del prelado por sus agudas respuestas, de forma que decidió costearle estudios eclesiásticos. Ingresó en el seminario de Málaga en 1733, pero el sacerdocio no era lo suyo. Prosiguió estudios de derecho en Salamanca, donde la pugna entre colegiales (que residían en universidades por gracia o pago) y manteístas (de más baja extracción social, vivían en casas particulares y trabajaban para sostenerse) era aguda. Al parecer, hizo el doctorado en la Universidad de Alcalá de Henares. En Madrid se decidió a ejercer la abogacía y contrajo matrimonio a los veintiocho años con la joven vasca María Magdalena de Grimaldo. Esta falleció al año siguiente, pero enseguida se casó en segundas nupcias con Lucía Romet y Pichelín. Hija de franceses pero nacida en Madrid, le facilitó contactos importantes en la embajada de Francia, de la que se convirtió en abogado tras lograr un dominio perfecto del idioma. Signo de ascenso político fue el nombramiento como gobernador de Zamboanga, en las Filipinas, plaza que no llegó a ejercer, pues le debió interesar mucho más seguir relacionándose en Madrid con los círculos del poder y la nobleza.

Cuando Carlos III subió al trono de España, solicitó a Luis XV que pusiera al frente de la embajada francesa al marqués de Ossun, con quien mantenía una entrañable amistad, porque había estado en Nápoles al frente de la sede diplomática gala. Ossun patrocinó a Gálvez y lo presentó al ministro de Estado, el genovés Jerónimo

Grimaldi, que al comprobar su talento e incansable actividad lo designó secretario particular. Gracias a estas influencias, ascendió a abogado de cámara del príncipe y alcalde de casa y corte. El segundón había llegado lejos, pero quedaba lo más interesante.

Tras la toma por los británicos de Manila y La Habana en 1762, los ministros de Carlos III asumieron que en la siguiente guerra sus ambiciones no conocerían límites. La experiencia reciente era patética. En aquel año dramático para España, el atribulado marqués de Cruillas, virrey de México, temeroso de un ataque enemigo, suplicó a los principales de las ciudades ayuda para proveer la defensa ante una posible invasión. Apenas contaba con unos tres mil soldados profesionales en guarniciones dispersas y el recurso a las milicias resultó inútil. En una plaza clave como Veracruz, los reclutados querían irse en mitad de la campaña militar a cultivar sus milpas o parcelas de maíz, porque si no, dijeron, corrían el riesgo de perder sus frutos. En Tlaxcala, donde se presumía la existencia de una orgullosa y fiel nobleza de origen indígena, que había apoyado a Hernán Cortés contra los aztecas dos siglos antes, una requisa del alguacil mayor en busca de armas arrojó por todo balance siete pistolas, cuatro escopetas y cuatro espadas. Entonces retornó la suerte de José de Gálvez.

Si el objetivo a largo plazo era la reorganización política y económica del Imperio americano, para ponerlo al servicio de un proyecto de monarquía nacional española, aquel gran virreinato, donde había que enviar con urgencia un visitador a poner las cosas en orden, sería decisivo. La elección, según costumbre, debía salir de una terna de candidatos. El primero no quiso ir, el segundo falleció en el camino y Gálvez, que era el último, se convirtió en el hombre más poderoso de México. Hizo lo que le mandaron. Reorganizó la defensa y Administración de hacienda, combatió a los poderosos criollos de las ciudades y castigó a los partidarios de los jesuitas expulsados en 1767. También viajó hasta los desiertos de Sonora y Sinaloa, donde sufrió ataques temporales de locura, quizás causados por intentos de envenenamiento con hongos alucinógenos. Fue cruel (los cabecillas de las revueltas fueron ahorcados, sus casas derribadas y sembradas de sal) y no dudó en

implantar la ley en aquellos territorios americanos donde, se decía, «toda novedad se recibe con desorden». No tuvo dudas, al contrario que el arzobispo de México Francisco Antonio Lorenzana, quien en 1770 señaló: «Dos mundos ha puesto Dios en las manos de nuestro católico monarca y el Nuevo no se parece al Viejo, ni en el clima, ni en las costumbres, ni en los naturales. En la España Vieja solo se reconoce una casta de hombres, en la Nueva muchas y diferentes». El éxito de la visita efectuada por Gálvez a la Nueva España entre 1765 y 1771 implicó la división del territorio en once intendencias, la supresión de 150 alcaldías mayores y el relevo de criollos por peninsulares en importantes magistraturas. En 1776, convertido en ministro de Indias, creó una comandancia general que comprendió California, Nueva Vizcaya, Nuevo México, Sonora, Coahuila y Texas.

Al año siguiente comenzó los trámites para enviar a Sudamérica tres fiscales que debían realizar una reforma como la que había efectuado en la Nueva España. Fueron destinados a Perú, Quito y Santafé de Bogotá. Las revoluciones y motines de Túpac Amaru y los comuneros que levantaron sus subordinados a lo largo y ancho de los Andes produjeron una impresión inolvidable, pero no afectaron a su fama y consideración. Para entonces, la sólida red familiar y de patronazgo de los Gálvez se había hecho intocable. A ello contribuyó su tercera boda, tras una viudedad que esta vez fue más larga. Se casó en 1775 con una dama perteneciente a la nobleza y treinta años más joven que él: doña María de la Concepción Valenzuela de Fuentes, hija del cuarto conde de Puebla de los Valles. Al año siguiente nacería su única hija, María Josefa, que fallecería sin descendencia. El título que le concedió el rey de marqués de Sonora pasaría a la hija de su sobrino Bernardo, máximo exponente de los Gálvez militares, cuyo papel en la toma de Pensacola, en plena guerra de Independencia de Estados Unidos, es conocido y celebrado. Con el apoyo de su tío, Bernardo fue vizconde de Galveston y gobernador de Luisiana y Cuba. Además de virrey de Nueva España, como su padre Matías, el hermano mayor de José, gobernador de Guatemala, fallecido al poco de asumir el cargo.

Parte de la explicación de la fortaleza del linaje Gálvez reside en el arraigo y proyección en su tierra natal. Con su apoyo, Málaga fue abierta en 1778 al comercio americano. También promovió la agricultura, la fundación del Real Colegio Náutico de San Telmo y se abrieron escuelas de primeras letras en Macharaviaya y Benaque, dotadas con acciones del Banco de San Carlos. En San Telmo tuvieron acogida huérfanos de todo el Reino de Granada. Sin duda al recordar su propia biografía, Gálvez ordenó que el «Reglamento para el real montepío de socorro a los cosecheros de vino, aguardiente, pasas, higos, almendra y aceite del obispado de Málaga» dotara con dos becas a hijos de pobres, que podrían ir a cursar estudios superiores a Alcalá, Granada, Salamanca o Valladolid.

Los últimos días de Gálvez transcurrieron en Aranjuez, donde dispuso por testamento ser enterrado en el panteón familiar de Macharaviaya. Allí se dedicaban sus paisanos a la fabricación de estos naipes de baraja española, ajenos a las dificultades de obtención de materia prima y transporte, pues así lo había decidido su vecino más ilustre y sancionado el rey. Bajo la dirección del emprendedor Félix Solecio, se radicaron allí unas sesenta familias de dibujantes y artesanos, en su mayoría italianas. En el cercano Arroyo de la Miel se edificó un molino.

La producción de aquella serie incesante de barajas, con sus bastos, oros, copas y espadas, destinada a las Indias en régimen de monopolio, logró mantenerse hasta comienzos del siglo XIX. Cuando ya la sombra de José de Gálvez, retratado en su mejor momento por un joven Goya «de medio cuerpo, sentado y apoyado en una mesa, en la que hay plumas, tinteros y papel», pertenecía al mejor pasado.



Estanterías del Archivo General de Indias, Sevilla, 1786

En la historia de la América hispana, que incluye poco más de la mitad del territorio actual de Estados Unidos, el rastro del pasado consiste en nueve kilómetros de papel que se guardan en estanterías de cedro macho y caoba cubanas. Para ser exactos, se halla en el Archivo General de Indias de Sevilla, que guarda 43.175 legajos (o cajas de documentación, diseñadas por el pintor Hohenleiter en la década de 1920), con cerca de 86 millones de páginas, 43 millones de hojas y 8.000 mapas y dibujos. Cuando se concretó hacia 1770 el proyecto de un archivo de la América

española, no se escatimó en medios ni en ideas. La metodología de clasificación, respetuosa con la procedencia de los fondos, se adelantó medio siglo a la llamada «teoría estructuralista», desarrollada durante el siglo XIX. No son detalles menores para un archivo que las estanterías de yeso no se consideraran dignas de la obra a realizar, y en cambio se trajeran tablones de maderas nobles de La Habana, labrados luego por el sublime escultor Blas Molner, de la Academia de Nobles Artes de Sevilla. Las losas de mármol de Génova fueron desechadas por ordinarias y se adquirieron otras de jaspe y mármol, azules, rojas y blancas, de Morón y Málaga.

¿Por qué tanto lujo, con una inversión tan enorme? La razón es sencilla, la historia de la nación española en el Nuevo Mundo exigía un lugar para sus documentos digno, noble y seguro. Las medidas contra robo, hurto o introducción de falsificaciones fueron extremas. Existió una reglamentación rigurosa sobre el control de llaves, puertas y ventanas, que se abrían solo en presencia de oficiales y fuerza pública, con soldados custodios desde el anochecer hasta el amanecer. En el breve plazo de cuatro años tras su apertura, el archivo fue dotado de unas ordenanzas modélicas, con 94 capítulos dedicados a la «coordinación y los índices de los papeles, el buen orden de la oficina, y que pedido cualquier papel se halle prontamente, o pueda asegurarse que no le hay».

Esta normativa prescribió la catalogación de los papeles de Indias según cuatro normas fundamentales. Respeto a los distritos administrativos del Gobierno español en América, como las audiencias; atención estricta a las tipologías documentales o diplomáticas, por las cuales consultas o cartas de cabildo se encuentran agrupadas; procedencia, según vinieran los documentos de virreyes, oidores o personas seculares o eclesiásticas; y, finalmente, criterio temático. Lo que se pretendió desde el principio fue la reunión en un «sabio establecimiento, con solidez, magnificencia y gusto, de todos los papeles anteriores a 1760». Si el carácter general del archivo remitió a la procedencia diversa de los fondos, ya que se trataba de «recoger los papeles dispersos en muchos lugares sin el orden y distinción necesarios a su

importancia», la reunión de la antigua documentación indiana en un solo edificio tuvo un objetivo político y cultural. Nada más útil para una nación sabia y culta que saber de dónde viene, para saber hacia dónde se dirige. «En las escrituras consiste la memoria de la antigüedad», señaló Felipe II, el monarca grafómano. La vinculación con los valores y enseñanzas de los antiguos, que se realiza a través del archivo, es exigencia cotidiana y regla de gobierno justo. Además, mientras se debatía qué hacer con los papeles de la América española que rebosaban en el Archivo de Simancas y aparecían por todas partes, o se malvendían por mal uso a bizcocheros, boticarios y coheteros, se definía un propósito patriótico, expresado por el historiador y archivista valenciano Juan Bautista Muñoz: «Los extranjeros por lo común recriminan injustamente el proceder de España; deprimen el mérito de nuestro descubrimiento de América, oscurecen las glorias de nuestros héroes, censuran las sabias providencias y benéficas miras de nuestros soberanos. Y lo peor es que aun entre los naturales, que debieran tener más conocimiento de la verdad, se han visto perniciosos efectos de la pasión y de la ignorancia. Será fácil desvanecer una y otra, dando al público la verdadera historia de nuestros establecimientos en la América, en vista de mil auténticos documentos que no se han disfrutado todavía».

El objetivo de la fundación del Archivo de Indias fue claro. La nación era su historia, y lo que distinguía su carácter civilizado eran precisamente aquellos vestigios de papel acumulados a lo largo de los siglos. Con su estudio se implantaría un nuevo modelo de historia de España, progresiva, crítica, clásica, nacional e ilustrada. Para aquellos ilustrados no revestía los caracteres de una anomalía, ni estaban dispuestos a caer presos de una melancolía que disfrazaba la inacción y la pereza. Era preciso normalizarla. Esto es, inscribirla en el contexto de los procesos generales de expansión de los saberes humanos, unirla a la pretensión de progreso económico y avance de las luces. Debía ser una historia basada en fuentes sólidas y fiables, con un estilo que relacionara la forma y el fondo, la escritura y el razonamiento, con un orden interno estructurado, una narración cuidada acompañada de notas y explicaciones. Una

historia dirigida a probar la aportación positiva de los españoles a la evolución del género humano. A desterrar el esencialismo negativo que los condenaba, debido a su supuesto fanatismo e inferioridad moral, a la ignorancia y el atraso perpetuos, tipificado todo ello en lo que luego se conocería como la «leyenda negra». Quienes pensaron y fundaron el Archivo de Indias querían una historia nacional e ilustrada, en la medida en que buscaban la formación de las conciencias particulares mediante procesos educativos y pedagógicos.

Finalmente, en el proceso de fundación del archivo se contemplaba la existencia de una sola España europea y americana, un antiguo imperio camino de convertirse en la misma nación española a ambas orillas del Atlántico. La antigua Casa Lonja de Mercaderes de Sevilla apareció pronto como lugar perfecto para radicarlo por ofrecer protección de humedades, incendios y «fatalidades de la guerra», que sí acechaban en cambio a Cádiz. Las primeras remesas de documentos americanos llegaron desde el Archivo de Simancas de Valladolid y otros lugares en 1785 y 1786, al mismo tiempo que España era objeto de polémicas culturales y políticas en Francia, donde la *Enciclopedia* se preguntaba si había aportado algo a la civilización («¿Qué se debe a España?»). O en Italia, donde la «inhumanidad» de los españoles en Indias era recreada con caracteres fantásticos y crueles.

Sin duda el impulsor fundamental de la institución fue el ministro de Indias José de Gálvez, pero entre sus colaboradores destacaron Muñoz y el panameño Manuel José de Ayala. Ambos fueron historiadores, bibliófilos y buscadores de libros y documentos perdidos, robados y escamoteados, pues esta fue la tarea a la que se consagraron hasta perder la vida en ello. No obstante, es preciso señalar que la idea de archivo entonces vigente no tenía nada que ver con el moderno concepto de transparencia, o la democratización de la información. Todo ello era inimaginable en una sociedad del Antiguo Régimen, y lesivo, se pensaba, para el bien común. El propio Gálvez señaló: «Los remedios de política, por reservados a los sabios arcanos del gobierno, son inaccesibles al vasallo, que

distante de los negocios públicos vive para obedecer y venerar las resoluciones y no para discurrir ni votar en ellas».

La rápida rehabilitación del edificio de la lonja sevillana implicó el desalojo de once familias que malvivían en sus ruinas, así como el levantamiento de galerías, paredes y tabiques. Fallecido Gálvez en 1787, el impulso final vino del canario Antonio Porlier, nuevo secretario de Indias y veterano de ultramar. Terminadas las obras, se abrió la consulta. La idea de un archivo general no solo remite a la recopilación de todo aquello que se halla disperso, sino a la existencia de un inventario. La montaña de papeles indianos se organizó a partir de tres categorías: colección; serie o clase; expediente y papel suelto. La primera, equivalente a la «sección» actual, partió de lo que llamaban las «primitivas oficinas y tribunales». La segunda aludió al conjunto de palabras que se aplicaba a un conjunto de legajos o expedientes. «Corren», como si tuvieran vida propia, bajo el mismo epígrafe, y expresan una memoria administrativa, las relaciones del gobierno con vasallos, negocios, lugares y personas concretas. Si «corrieran de por sí», dicen las ordenanzas de 1790, «deben ser reducidos cada uno a su lugar propio». Hay, por supuesto, series asistemáticas, porque el pasado burocrático también lo es. Existen «legajos hacinados bajo los nombres procedentes de ciertas personas en cuyo poder estuvieron», «otros diversos, antiguos y útiles». Qué quiso decir esta clasificación, no lo sabemos. El expediente, por su parte, aludió al conjunto de papeles que «inician, impulsan, instruyen, resuelven y documentan el asunto de que tratan», mientras el papel suelto contenía una información particular.

Podemos imaginar lo que supuso la llegada a aquel edificio impecable de semejante masa de escritos, que comprendían desde el descubrimiento, exploración y conquista del Nuevo Mundo, hasta instituciones políticas o historia prehispánica, comercio, misiones, ciudades o inquisición. O pleitos, impuestos o gobierno, junto a pasajeros «a Indias», compañías de comercio, fletes y bienes de difuntos. No es de extrañar que no se prohibiera todavía a los «fumadores o chupadores de tabaco» disfrutar en las salas de su

hábito solitario, a pesar del riesgo de incendio que conllevaba.
Había que tomárselo con calma.



Plaza de toros de Ronda, Málaga, 1785

«Es aquí a donde habría que ir, si vas a España a pasar una luna de miel o con una amiguita. La ciudad entera y sus alrededores son un decorado romántico. Bellos paseos, buen vino, excelente comida, nada que hacer». La visión tan particular que tuvo Ernest Hemingway de España como meca romántica alcanzó en estos comentarios sobre Ronda, en plena serranía de Málaga, un tono

extremo. Impostura de escritor, porque siempre estaba haciendo cosas y esa apología de la vagancia no encaja más que como truco literario. Él vive cuando no escribe, y viceversa, cuando lo hace ni está ni se le espera. Por eso se refugió en Cuba tanto tiempo. Allí podía suspender el juicio y no existían rituales como los toros, de socialización forzosa y masiva: «Uno vive en esta isla porque para ir a la ciudad no hace falta más que ponerse los zapatos, porque se puede tapar con papel el timbre del teléfono para evitar cualquier llamada y porque en el fresco de la mañana se trabaja mejor y con más comodidad que en cualquier otro sitio».

Su fascinación por el toreo se vinculó al estereotipo del héroe valiente y modesto que había inventado tras la Primera Guerra Mundial y encajó tan bien con las demandas culturales de la primera mitad del siglo XX. También con una idea romántica del español individualista, anárquico, autosuficiente, hostil a la autoridad, irreductible. En el imaginario del visitante apresurado o del turista sin lecturas, el torero viene a ser una especie de bandido reducido a las reglas de un espectáculo, la fiesta de los toros. Lo fascinante del caso Hemingway es que allí, en la plaza de Ronda y en muchas otras, conectó su mundo literario con una experiencia de realismo total. Durante un rato, espléndido y feliz, no estaban por un lado la vida imaginada y por otro la realidad de la vida. Como en todo rito, había un misterio que descifrar.

Esta plaza, con su arquitectura tan especial, estableció una tipología. Una balaustrada, una columna, la arena del albero, representan una versión moderna, reglamentada y ordenada del eterno combate humano con el espacio y el tiempo. Nacida en 1785, también es un producto histórico y cultural de enorme complejidad. Los debates propios de la España ilustrada se reflejaron entonces, como ahora, en partidarios y detractores de lo que allí acontecía. Entre los primeros estuvo Antonio de Capmany (*Apología de las fiestas de toros*, publicada hacia 1810) y entre los segundos Gaspar de Jovellanos (*Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, 1796). En 1805 el conde de Montarco prohibió los toros, pero ya una

real cédula de 1785, confirmada al año siguiente, había determinado que no se podían «correr toros en toda España».

Con excepciones, vinculadas a los fines benéficos y sobre todo a las particularidades de corporaciones típicas del Antiguo Régimen, dotadas de «libertades y privilegios». Algunas ciudades y sus reales maestranzas, como las de Valencia, Zaragoza, Sevilla y Ronda, permanecieron al margen de la prohibición. En este último caso, la Real Maestranza de Caballería, fundada tras una real cédula de 1572 dirigida al fomento «del necesario manejo de los caballos», había considerado los juegos de destreza con toros pieza fundamental de un entrenamiento militar. Como la caza, estas actividades tenían un fin político y otro estratégico.

El primero consistía en tener a los nobles entretenidos en el tipo de actividad que los antropólogos llaman «guerras danzadas». Hoy pensaríamos en el fútbol como expresión reciente de este impulso. El monarca (y árbitro) absoluto convocaba para ellos torneos, fiestas y juegos, premiaba y castigaba, negociaba y obtenía. Las necesidades estratégicas eran perentorias y se necesitaban jinetes hábiles, pues aquella región andaluza era castigada por piratas berberiscos y tenía abundante población morisca.

La apertura de la primera plaza del mundo en Ronda representó dos siglos después un impulso distinto. Como ha señalado Adrian Schubert, el comportamiento del público y en particular la falta de respeto que a veces mostraba por el presidente de la lidia implicaban una expresión de disenso. La corrida que torearon en la inauguración de la plaza de Ronda los famosos (en un sentido absolutamente contemporáneo) Pedro Romero y Pepe Hillo expuso también, con la consolidación del toreo a pie, el final de un monopolio aristocrático y el comienzo de otra era, de aburguesamiento y popularización. Cualquiera podía ser torero (ya no hacía falta tener caballo) y este devino en estereotipo de movilidad social. Pero es fundamental asumir que la plaza es un edificio diseñado para un rito y este no existe sin reglas. Obedece a un tiempo de vigencia y ejercicio. El liberal sevillano José María Blanco White escribió en una de sus memorables *Cartas de España*: «Hacia el comienzo del verano, los ganaderos, que son por lo

común hombres de gran fortuna y rango social, invitan a sus amigos a la tienta de los becerros nuevos, que tiene por objeto seleccionar a los que van a ser destinados al ruedo. Estas reuniones son fiestas en toda regla. Alrededor de los muros del patio que sirve de plaza de toros se coloca un andamiaje especial para acomodo de las señoras. Se ve brillar una profusión de brazaletes y colgantes de oro y plata. Todos los jinetes llevan una garrocha, con la que solo tratan de resistir la embestida de los novillos. Para que sea digno de los honores del ruedo, el novillo debe atacar varias veces al garrochista».

En la plaza, será facultad del espectador (en rigor, participante) identificarse con el torero o con el toro, pero antes se da ese escenario previo que es urbano y marca el triunfo simbólico de la ciudad sobre el campo: el encierro. Durante su transcurso, los toros llevados hasta la dehesa de las afueras son dirigidos, salvo accidente imprevisible, que es parte del espectáculo y del juego, a través del tumulto callejero. Según mandaba la preceptiva dieciochesca, debían tener lugar de madrugada para que acudieran menos personas y el riesgo fuera menor. Pero el poder de inversión simbólica de lo taurino actúa y favorece lo festivo. Lo vemos en nuestros días, los insensatos no duermen, se incorporan a la muchedumbre y acaban en las páginas de sucesos. Tras el encierro, continúa Blanco White, la plaza donde finaliza el recorrido permanece abierta y hasta es posible que la autoridad, en un ejercicio de gracia, suelte una vaquilla embolada. Llamada también «toro del aguardiente», su verdadero objetivo es que la gente salga de las calles y se meta de una vez por todas en la plaza. Como es también un regalo de los poderosos, refuerza el concepto de autoridad inherente a toda fiesta organizada.

Escándalo nocturno, ruido, lidia irregular, borracheras y accidentes, todo queda al margen de la normatividad expuesta por la plaza de toros, expresión ilustrada de una domesticidad urbana, con Ronda como ejemplo supremo. El levantamiento del edificio supuso un largo proceso de gestiones, si bien una particularidad rondeña consistió en que no hubo una plaza provisional de madera precedente de esta definitiva de piedra. En 1754 los maestrantes

pidieron permiso para la construcción. Se señaló el sitio escogido para tal fin, «La Hollanquilla, distante del tajo del río 82 varas». Hubo cierta resistencia en la corte, pues se ordenaba hacer plazas de madera y desarmarlas al terminar los eventos taurinos. En 1769 se produjo la cesión de terrenos según acuerdo del cabildo, pero los diez años siguientes se pasaron en la limpieza del solar y trámites. Es posible que en 1779 la Real Maestranza empezara las obras sin permiso, pues al año siguiente se recaudaron de cada uno de sus miembros entre 750 y 1.500 reales de vellón. En 1782, un documento de la institución que lleva por título «La Obra», en mayúsculas, especifica que han gastado 87.703 reales. El maestro cantero Antonio Guerrero facturó 72 columnas, 72 arcos, 250 varas de cornisa, 2 columnas pequeñas y «labor en fino de nueve de dichas columnas». El pago de personal incluyó albañiles, peonaje, canteros de Cabra y picapedreros de Teba. Tras el primer piso, quedó comenzado el segundo, además del corral para el despiece de toros, escaleras, tendido alto y callejón. El 24 y 25 de mayo se utilizó la plaza y se pagaron los salarios de 27 cobradores, acomodadores y recogedores de boletos.

El 11 de mayo se produjo una tragedia. Al inicio de la función de gala para conmemorar el cumpleaños del infante don Gabriel, sobre las tres y media de la tarde, con una parte cerrada por obras pero invadida de público, el soldado de milicias Isidoro Espinosa se apoyó en una columna, la desplazó y devino la catástrofe: «Un grito general fue apagado por el espantoso estruendo que causó el derrumbo de una gran parte de la plaza. Los diez y seis balcones principales de ella fue lo primero que se hundió, a cuyo golpe toda la concurrencia huyó despavorida, unos para auxiliarse y otros miedosos de la muerte. Todo fue confusión, lamento y dolorosos ayes. Todos temían permanecer allí y agolpados a las puertas querían salir, al mismo tiempo que otros pugnaban por entrar. Acudieron los sacerdotes con el santo óleo y el viático, las campanas tañían la agonía y diez mil brazos se ocupaban de sacar de entre el escombros, quien al padre, al hermano o pariente, y quien al querido amigo que hallaba mutilado o muerto». Además del causante, diez personas más perdieron la vida. Fue prohibida la

celebración de corridas y se suspendió el permiso para terminar la plaza, pero tras innumerables gestiones el 26 de abril de 1785 concluyeron las obras.

La plaza, de estilo neoclásico, presenta un graderío en dos niveles superpuestos y 136 columnas de piedra lisa, con 68 arcos. El techo, a dos aguas, está cubierto con tejas. Su aforo es de 6.000 espectadores y posee uno de los ruedos más grandes de España, 60 metros de diámetro. La inauguración oficial tuvo lugar el 19 de mayo, trescientos años después de la ocupación de Ronda por Fernando el Católico. Además de los 126 hidalgos que componían la nobleza local, actuaron los mencionados espadas Romero e Hillo, máximos representantes de las escuelas rondeña y sevillana. Fueron dos tardes y lidiaron en total treinta toros, con la participación de 22 caballos. El primero cobró 3.000 reales y el segundo 3.224. Ambos recibieron además dos toros de regalo, práctica habitual entonces y posible origen del premio simbólico de orejas y rabos.

51



Guantes cortos, Museo Cerralbo, Madrid, hacia 1790

Según un estudio reciente, a fines del siglo XVIII un europeo ni rico ni pobre, que hoy llamaríamos «de clase media», poseía a lo largo de su vida (corta, pues permanecer entre los vivos más de cuarenta años era una hazaña) unos quinientos objetos. Los últimos cálculos indican que en la actualidad llegamos a 18.000. Es verdad que nuestra existencia estadística medida en tiempo se ha multiplicado por más del doble. El cómputo no se refiere a herramientas, animales o bienes de trabajo, sino a propiedades personales, en sentido estricto. ¿Quiere esto decir que la sociedad de consumo se inventó en el siglo XX? En absoluto. En el mundo occidental cuenta con cerca de cinco siglos —depende de la definición— y, con anterioridad, la relación entre civilización y productos de lujo resulta innegable. No habría habido capitalismo sin tráfico de especias, perfumes, tulipanes, sedas o joyas, pues su producción y comercialización sostuvieron y justificaron las redes de comercio a larga distancia. También facilitaron el modelo de innovación empresarial y tecnológica, copiado luego por otros sectores productivos, que multiplicaron costes y beneficios del sistema. El gusto por el lujo como hecho civilizatorio resulta fundamental para el mundo moderno, considerando como tal el que articularon desde el siglo XVI los descubrimientos geográficos y consolidó la revolución industrial. Por eso un objeto como estos guantes de mujer fabricados en España hacia 1790, de cuya dueña nada sabemos, resulta tan interesante.

El análisis tipológico apunta a la complejidad del uso y desde luego a un aura determinada. Eso que llamamos una marca, entidad simbólica o relato inherente al objeto, el sueño que lleva aparejada su posesión. Era inconcebible que una mujer elegante saliera a la calle sin guantes, aunque también era prenda masculina. Sabemos poco de su origen. Una leyenda atribuye a Venus la invención de los guantes para defenderse de las espinas de las rosas que le ofrecían. Hubo debate sobre la oportunidad y moralidad de su uso porque ocultaban las sortijas, en especial las de casadas, lo que podía dar lugar a peligrosos equívocos. Desde el Renacimiento, el

protocolo de utilización del guante afectó a hombres y mujeres de diferente manera. Si en el caso de los primeros arrojar un guante era el gesto total, la provocación a duelo, y tenerlos puestos ante personas reales era grave ofensa, entre las segundas era impensable (además de poco práctico, si eran largos) quitárselos en visitas, e incluso llevarlos puestos para escribir o saludar.

Estos ejemplares se han fabricado de cabritilla, una «piel curtida de cualquier animal pequeño, como un cabrito, un cordero», señala el *Diccionario* de la Real Academia Española. Material de gran calidad y en un color, el blanco, considerado de suma elegancia. El pulgar está unido al resto del guante con una costura estilo «Bolton», localidad inglesa cercana a Manchester famosa por sus textiles. Se hace de una sola pieza y es signo de máxima calidad. Los puños están troquelados. Según los dictados de una estética neoclásica de estilo pompeyano, refiere la especialista Mercedes Pasalodos, presentan una decoración estampada «en bandas y fajas enmarcadas por finas líneas, más estrechas en la parte de los dedos para ensancharse en la palma». En algunas bandas los motivos destacan sobre fondo oscuro. Se trata de anclas, cenefas florales, cestos y cornucopias. La banda más ancha presenta medallones enlazados con margaritas y, de modo alternativo, hay instrumentos musicales, o flechas con arcos. La última cenefa lleva leones intercalados con jarrones llameantes.

Más allá de su connotación utilitaria, se trata de un complemento usado por hombres y mujeres desde tiempos remotos. En la tumba de Tutankamon se halló uno de lino. Fue costumbre perfumarlos con almizcle, esencia de cedro, ámbar o azahar. Se rebajaba así el olor de la piel, pero subía el precio, lo que los hizo objeto de crítica por arbitristas y moralistas, siempre atentos a identificar el lujo con la decadencia de España. Uno de ellos, Antonio de Guevara, autor de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, obra publicada en Valladolid en 1539, señaló: «Comprar unos guantes adobados por seis ducados, mal; porque guantes de tres reales arriba, nadie los compra por necesidad, sino por curiosidad y liviandad». Dicho de otro modo, solo aquellos muy baratos eran permisibles, y el resto,

fuente de malestar y pecado. En la España del siglo XVIII, tiempo de majos, petimetres y damitas, el uso de guantes evocó rituales de seducción. Viejos significados y metáforas derivadas de actos como quitarse o ponerse los guantes, en según qué circunstancias, apuntaban a códigos subterráneos. Cautela, prudencia o cuidado, por una parte; paso franco, por la otra. Un manual decimonónico resaltó que la correcta elección de guantes era fundamental: «Ante todo debo daros un consejo: huid de los guantes baratos, que no sirven para nada. Cuando compréis guantes, examinad cuidadosamente las costuras. Si al estirar un poco los dedos, veis que los agujeritos de las puntadas son blancos, desechad sin vacilación el guante; pues la piel se desgarrará en seguida. Que vuestra mano se halle cómoda en su estuche; pues de lo contrario perderá aquélla su gracia y parecerá como embutida. Que los dedos del guante sean tan largos como los de la mano; los guantes demasiado justos no duran nada. Pero no los toméis tampoco con dedos largos; pues forman después algunos pliegues diabólicos».

Desde finales de la Edad Media, España fue gran productora de guantes de piel, si bien la subida de costos causó estragos: «Decíase que para ser bueno el guante, era menester que a su confección hubiesen contribuido tres reinos: España para preparar la piel; Francia para cortarlo e Inglaterra para coserlo». Valencia, Ocaña, Granada y Madrid tuvieron gran tradición; guanteros y agujeteros contaron en este último caso con ordenanzas desde 1619. Muy femeninos parecieron los guantes largos que se llevaban con trajes o vestidos de noche y de ceremonia. Cubrían el brazo y en su parte interior llevaban una abertura que se cerraba generalmente con pequeños botones de nácar, forrados o artísticos. La elegancia de la usuaria se asociaba a la habilidad que tenía al ponerse y quitarse estos guantes. La mano debía estar seca. Se doblaba la mitad del guante hacia el exterior y se introducían los cuatro dedos de la mano. Después, se apoyaba la mano en las rodillas y se introducía el pulgar. A continuación se volvía la mitad del guante y se abrochaban los botones. Quitárselos, acto con frecuencia privado, porque según qué situaciones personales y roles

sociales podía ser o no admisible el hacerlo, implicaba tirar de las extremidades y volverlos del revés a fin de ventilarlos. No debían ser enrollados, ni metidos uno en el otro. Estos ejemplares cortos eran para ser usados en invierno, puesto que en verano la moda marcaba, entre las elegantes, el uso de vestidos camisa, de manga corta y talle muy alto, aptos para los de tipo largo.

Conocemos al fabricante orgulloso de estos guantes, puesto que dejó impreso en el de la mano derecha su sello estampillado de identificación. Se trata de Félix Torruella, cuyo comercio funcionó hasta 1863, cuando su viuda aún permanecía al frente del negocio en la calle de Escudillers, 44, de Barcelona. Es llamativo que, junto a las decoraciones mitológicas y arquitectónicas, en otros optaran por motivos muy distintos, incluso de tipo popular. En la boca de uno de ellos, un músico sentado toca una guitarra. En otro un personaje que recuerda un clérigo con joroba habla con una pareja. Más allá, otro tiene los brazos abiertos y sostiene una vara en sus manos. Unos bailarines interpretan una danza española; ella viste la moda imperio, con profundo escote y un corto vestido que deja ver la pantorrilla. Algunos hombres visibles en las estampaciones destacan por su fealdad, con rostros desencajados y narizotas, mas su aspecto es cuidado y visten de forma elegante. Llevan casaca y tricorno. Las mujeres pueden llevar cofia en el pelo y mostrar los pies, como si se dedicaran al servicio doméstico. No existe una secuencia narrativa continuada, sino escenas dominantes y personajes secundarios, al modo de un teatro burlesco y confuso. Resulta obvio que, junto a la estética neoclásica y pompeyana, el taller de Torruella cultivó un extremado realismo. La «veta brava» del arte español, tantas veces mencionada, alcanza incluso a objetos sofisticados, caros y elegantes como estos. Es posible también que se trate de artículos de encargo y con motivos solicitados por la clientela, desde luego gente adinerada. Quién sabe si poseedora de una simpatía estética por lo popular, o lo que ellos concebían como tal, de raigambre goyesca. También es interesante conocer la técnica de grabado usada en la estampación, llamada «talla dulce». Primero se preparaba una plancha de cobre a buril, o punta seca, con lo que se quería imprimir en la piel. Luego

se entintaba y se colocaba de modo que los motivos quedaran inscritos, tantas veces como se quisiera. En caso de desgaste, las planchas podían ser repasadas. La presencia de dibujantes o grabadores profesionales en la fabricación de estos guantes parece segura por la calidad de la estampación. Quizás la explica el posible sobresueldo que pudieron obtener dedicados a estas artes magníficas, calificadas por algunos como «menores», que iban, nunca mejor dicho, «de mano en mano».



Estampa, la corbeta *Atrevida* entre bancas de hielo en el cabo de Hornos, Fernando Brambila, Museo Naval, 1794

Todo el peligro, todo el impulso del siglo XVIII español se halla resumido en la imagen de la *Atrevida* durante el retorno de la llamada «expedición Malaspina», mientras cruzaba el extremo sur del continente americano, de regreso a Cádiz, tras casi cinco años de viaje por las Américas, Asia y el Pacífico. Al límite de las posibilidades técnicas y humanas de su tiempo, la estampa del dibujante de origen lombardo Fernando Brambila, por entonces de 26 años, ha quedado asociada tanto a la grandeza de los viajeros y exploradores de la Ilustración española como a las pasiones y desunión que malograron sus logros.

La *Atrevida*, construida con esmero en el arsenal gaditano de la Carraca, no había llegado hasta allí por casualidad, pues en ciencia lo que cuenta son las precondiciones y el contexto. Nave subalterna de la expedición, dado que el comandante Alejandro Malaspina se encontraba en la otra corbeta, la *Descubierta*, fue fabricada con

maderas selectas y dotada de un forro de cobre que impedía podredumbres en el casco, peligro habitual en latitudes tan diversas: Filipinas, Patagonia, Alaska o Chile. También aumentaba la velocidad. La corbeta fue definida en el clásico *Diccionario marítimo español* de Timoteo O'Scanlan (1832) como «buque de cruz y de tres palos, con un solo puente o batería corrida». Más pequeña que la fragata «y en todo lo demás semejante a ella», resumía la experiencia española de construcción naval, pues Malaspina aconsejó que llevaran el probado aparejo de la fragata *Astrea*. En ella, años atrás, había dado la vuelta al mundo en solo 21 meses, por la ruta del cabo de Hornos, Filipinas y Buena Esperanza. Las corbetas fueron dotadas de fogones con ventilación y destilador, aptos para cocinar y desalinizar el agua de mar. O con pararrayos, el artilugio inventado por el estadounidense Benjamin Franklin consistente en una pieza de hierro con forma de cono truncado, coronada por un alargado estilete de latón y conectada por una cadena con la superficie del agua. En cada corbeta viajaron 102 hombres. Nadie fue forzado a hacerlo, pues Malaspina avisó que quería voluntarios. Se trataba de un viaje costoso, peligroso y largo. De tres a cuatro años de duración (fueron cinco), sobre costas mal conocidas, en climas y territorios adversos, habitados por gentes «más bien bárbaras que civilizadas».

Los preparativos realizados hasta el momento de la partida, el 30 de julio de 1789, fueron modelo de eficacia, ya que comprendieron la remisión de material científico desde Londres, París y el observatorio de Cádiz; el equipamiento, con instrumentos astronómicos, náuticos, físicos, químicos, meteorológicos, geodésicos y biológicos; la compra de una excelente biblioteca, y la consulta a personalidades científicas de la talla de Antonio de Ulloa, José de Mazarredo, Joseph Banks y Jerome de Lalande. Entre los embarcados en aquel «laboratorio flotante» estuvieron algunos de los mejores marinos y científicos del momento: Juan Gutiérrez de la Concha, Juan Vernacci, Cayetano Valdés y Dionisio Alcalá Galiano; los cartógrafos José Espinosa Tello y Felipe Bauzá; los naturalistas Antonio Pineda, Luis Neé y Tadeo Haenke; el disecador y dibujante José Guío, o el pintor José del Pozo. También hubo carpinteros,

calafates, herreros, grumetes, criados, pilotos, guardiamarinas, artilleros y clase de tropa.

Resulta habitual, ante la magnitud de la expedición Malaspina y su desarrollo, considerarla como un evento aislado, según prescribe cierto heroísmo romántico, por el cual los científicos son seres humanos particulares, incólumes ante tempestades como las del cabo de Hornos. Nada más lejos de la realidad, pues constituyó la culminación de los viajes y exploraciones españolas. Su arribo al continente americano a fines del siglo XV inició una labor de reconocimiento geográfico que puso en tela de juicio las viejas ideas occidentales sobre el mundo. La rareza, magnitud y peculiaridad de los hombres y la naturaleza que allí hallaron impusieron la reconstrucción de los parámetros sobre los que se asentaba el proceso de conocimiento. La observación empírica de los fenómenos estudiados, base de la ciencia moderna, se convirtió en herramienta que alumbró su avance. El trabajo de campo se hizo imprescindible. El desarrollo de la física newtoniana, que tuvo un impacto decisivo en disciplinas como astronomía, cartografía, geografía o geodesia, impuso la organización de misiones especializadas, dirigidas al estudio sistemático y sobre el terreno de fenómenos del mundo natural. Estas expediciones requirieron el traslado de hombres e instrumentos a lugares distantes, así como su suministro y protección, por lo que se tuvieron que apoyar en una logística militar.

En el caso español, su organización se vinculó con la ilusión de reforma de las estructuras administrativas, económicas y sociales de España y sus territorios ultramarinos. Así, a un período prerreformista, entre 1740 y 1765, le correspondió un modelo de expedición científica prospectivo, en el cual la ciencia militar se entrecruzó con la civil en un arriesgado experimento. La fuerte irrupción de los planteamientos del reformismo borbónico en la década de los sesenta les dio completa legitimidad institucional. En la década comprendida hasta 1775, la corona española impulsó multitud de expediciones, dirigidas a la búsqueda de nuevos recursos naturales, exploración de espacios marítimos

desconocidos, hallazgo de rutas de navegación y protección de zonas fronterizas, especialmente Patagonia, estrecho de Magallanes, Pacífico y Filipinas. Resulta muy significativa la aparición de una verdadera «edad de oro» de las expediciones científicas en la séptima y octava décadas del siglo, con las misiones botánicas de Nueva España, Perú y Nueva Granada, verdaderas universidades dedicadas al estudio de plantas y sus aplicaciones. La culminación de las reformas borbónicas, hasta 1792, se caracterizó por el apogeo de expediciones hidrográficas y botánicas. También por la enciclopedia viajera que representó la expedición Malaspina, también llamada «viaje de las corbetas», de 1789 a 1794. Con ella se pretendió un estudio exhaustivo de las condiciones marítimas y las riquezas naturales de los dominios españoles, la recopilación de datos políticos y económicos que sustentaran un gobierno eficiente. El Imperio español, se presumía, podía ser campo de experimentación de una serie de principios o «axiomas», dirigidos a su mejora y modernización, de acuerdo con los postulados de la recién inventada economía política. Era posible, como si se tratara de un enfermo, estudiar la situación de la monarquía y saber si esos «axiomas», adecuadamente probados en los ramos de la pesca, minería, instituciones, religión o comercio, entre otros, llevarían a un tratamiento exitoso y a la eventual curación, identificada con la extensión de «intercambio lucroso y sociabilidad».

La expedición se sustentó en una clara división de funciones. Mientras un grupo de participantes se dedicó públicamente a los estudios naturalistas y geográficos, las investigaciones sobre el estado político de América, propias de «un viaje hecho por españoles», en las que el brillante Malaspina fue protagonista principal, tuvieron carácter reservado. La partida tuvo lugar el 30 de julio de 1789. El primer lugar del continente americano que visitó la expedición fue Montevideo, donde arribaron el 20 de septiembre. Tras recorrer el estuario del Río de la Plata y visitar Sacramento, Maldonado y Buenos Aires, efectuaron estudios astronómicos y geodésicos y se dirigieron a Puerto Deseado, en la Patagonia. Desde allí cruzaron a Malvinas, pasaron el cabo de Hornos y se

encaminaron a Concepción y Santiago de Chile. Comenzaron entonces un estudio sistemático de las costas occidentales del continente, que implicó el trabajo cartográfico en Chile, Perú, Ecuador, Panamá, Nicaragua y México. Finalizaron en Alaska, a 60° de latitud. Durante esa campaña recogieron valiosa información etnográfica e iconográfica y buscaron el pretendido paso del noroeste, que se suponía hacía siglos unía Asia con América.

Ambas corbetas regresaron a Acapulco, punto de partida de un viaje por el Pacífico que duró año y medio, con paradas en Guam, Filipinas, Nueva Zelanda, la costa oriental de Australia (Sidney) y las islas Vavao, al norte de Tonga. En 1793, la expedición retornó a El Callao, donde permaneció de julio a octubre, mientras terminaba la estación lluviosa. Había muchos tripulantes enfermos. Unos del pecho, otros agotados, bastantes con venéreas y disentería. Poco después, tomaron una decisión trascendental, la división en dos grupos. Mientras algunos cartógrafos y naturalistas cruzaron desde Chile los Andes por tierra, los demás expedicionarios repitieron el paso del cabo de Hornos y volvieron al Atlántico. España estaba en guerra con la Francia revolucionaria y la escasa capacidad militar de las corbetas, con apenas 16 cañones, obligó a la navegación por separado. El 8 de noviembre la *Descubierta* alcanzó el fondeadero chileno de Talcahuano. La tarde anterior lo había logrado la *Atrevida*. Permanecieron allí un mes escaso. A primeros de diciembre salieron hacia el Río de la Plata, al que llegaron mediado febrero de 1794.

Durante esa etapa Brambila sacó sus lápices y, sin duda asustado por la magnitud de la naturaleza austral que contemplaba y sus desafíos, abrumado por la pequeñez humana, cumplió con su tarea y plasmó esta imagen. Hasta el 21 de junio, cuando por fin retornaron a Cádiz, siguió trabajando. Eran tiempos difíciles. Los materiales de la expedición fueron engavetados. Malaspina tuvo la peligrosa idea de escribir unas «Reflexiones relativas a la paz de España con Francia» e incluso un «Memorial a la reina», en el que propuso la destitución del valido Manuel Godoy. En abril de 1796 fue arrestado y condenado a diez años y un día en la prisión de San Antón de La Coruña, donde escribió tres pequeños opúsculos:

Tratadito sobre el valor de las monedas en España (1797); *Meditación filosófica sobre la existencia de un bello esencial e invariable en la naturaleza* (1798); y *Carta crítica sobre el Quijote* (1799). En 1803 fue liberado gracias a Melzi d'Eril, vicepresidente de la recién creada república italiana, quien intercedió ante Napoleón Bonaparte para lograrlo. Mantuvo correspondencia con sus oficiales y amigos de España, muchos de los cuales cayeron en Trafalgar. Malaspina murió en 1810, muy cerca de donde había nacido. En cuanto a Brambila, llegó a ser pintor de cámara y académico. Murió en Madrid en 1832 y hoy es más conocido por sus vistas de palacios y sitios reales que por haber dibujado el fin del mundo.



***La familia de Carlos IV*, Francisco de Goya, Museo Nacional del Prado, 1800**

Solo existe una razón convincente para que esta obra maestra, considerada uno de los mejores retratos del poder de todos los tiempos, estuviera colgada inmediatamente después de su realización en sitios tan señalados del palacio real como el comedor del monarca o la sala de corte del palacio. ¿Es posible que los retratados no se dieran cuenta de que se podía tratar de una sátira? Algunos contemporáneos compartieron esta interpretación. En 1808, cuando su protagonista principal fue depuesto, el cuadro, un óleo sobre lienzo de 280 por 336 centímetros, fue a dar al antiguo dormitorio de los príncipes. Desde 1814 hasta 1818 lo degradaron aún más. Lo colgaron en el callejón de paso a las tribunas. Nadie se

quería acordar de Carlos IV, pero es preciso entender por qué antes estuvo en lugares tan fundamentales para la fabricación de majestad. ¿Vieron quizás otra cosa?

Una posible explicación al inicial exhibicionismo palaciego del cuadro de Goya reside en la abrumadora confianza en su propio destino de quienes aparecen en él. En la suprema banalidad, si se quiere, de quienes allí fueron retratados. Tanta, que ha sido considerado por los historiadores del arte punto de partida de los retratos áulicos carentes de decoro. Tal hipótesis, por lógica que sea, de alguna manera menosprecia la tradición naturalista de la pintura española, no aparecida precisamente a comienzos del siglo XIX. Viejas friendo huevos, borrachos, espectros, caballeros locos, santas torturadas con las vísceras al aire y reinas sensuales forman parte de lo más reconocido de su trayectoria. De ahí que esta pintura desconcertante haya sido para unos «como la del tendero de la esquina y su mujer después de haberles tocado la lotería», afirmación que Fred Licht atribuye al novelista y viajero francés Théophile Gautier. Para otros, una sátira burlesca como las difundidas por los llamados «ajipedobes» de la época. Es decir, caricaturas contra Carlos IV, la reina María Luisa de Parma y Godoy, así llamadas como resultado de la lectura al revés de la frase «sebo de pija», en alusión al olor nauseabundo debido a la falta de higiene que desprendían estos personajes.

La tradición metafórica de la cultura española, tan potente como la realista, asociada a la interpretación satírica, encuentra así un cuadro «incomprendido». No es lo que parece y su vocación emblemática debe ser descifrada. Las reales personas deciden que Goya (a fin de cuentas un criado, pues eso era el pintor de cámara) les represente en su gloria contemporánea, como exponentes de la dinastía borbónica en su rama española. Ajenos a revoluciones y radicales experimentos ilustrados, dueños de la tradición monárquica. Manuela Mena ha señalado que el cuadro colgado a la izquierda en la pared del fondo es una representación de Hércules y Onfale, una metáfora de los amores del héroe y por tanto una imagen de la continuidad dinástica, pues los monarcas eran

herederos directos suyos y además relacionados con la majestad de los Habsburgo. El cuadro de la derecha, un paisaje fértil atravesado por un caudaloso río, con la sugerencia del mar al fondo, podría ser metáfora de la riqueza del presente y el *plus ultra*, los reinos de Indias. Al fondo, tras la reina, aparecen el príncipe heredero y su futura prometida, o el pequeño Carlos Luis en brazos de su madre. Cada uno tenía un papel definido y la unión significaba el todo. De ahí la aparición de la infanta María Amalia, fallecida hacía dos años. O de no incorporados todavía, la posible esposa de Fernando VII, cuyo rostro no se identifica. Más que un retrato de grupo es un grupo de retratos, deseado por el rey antes de la inevitable y violenta separación de sus miembros en aras del cumplimiento del deber dinástico.

Está probado que fue encargado por los reyes, quizás por sugerencia de Godoy, en la primavera de 1800. A tiempo para la llegada del nuevo embajador francés y hermano de Napoleón, Luciano Bonaparte. Las circunstancias de la renovada (y peligrosa) alianza entre la monarquía española y la república francesa regida por el dictador Napoleón, camino de convertirse en emperador, también son visibles. Es dudoso que este se dejara impresionar por la magnificencia y lujo de las personas reales. Pero ya había expresado su voluntad de casarse con la infanta María Isabel, de doce años de edad, a la que abraza su madre la reina con gesto de protección. Dos años después la casaron con su primo, Francisco I de las Dos Sicilias, con quien tendría doce hijos, quizás para evitar el enlace con Bonaparte. El cuadro también se menciona en la correspondencia entre la reina María Luisa y Godoy. A fin de evitar largas sesiones de posado, Goya hizo estudios del natural de quienes habían de figurar y residió en Aranjuez, con la corte, en mayo y junio. A su regreso, durante el verano y el otoño, concluyó la obra.

Otro aspecto desconcertante fue la inclusión del autorretrato del pintor ante su lienzo, detrás y a la izquierda, sin dejar ver lo que está pintando. La búsqueda de un vínculo con los Austrias se hace patente con la copia de este elemento tan característico de *Las meninas* velazqueñas. Con una nada sutil diferencia: en estas no

aparece el monarca en persona. Por el contrario, Felipe IV y Mariana de Austria surgen en un espejo del fondo y aportan una presencia sagrada, inmaterial y mística. Otro elemento de diferenciación es la ausencia de la puerta abierta al fondo que aparece en aquella obra.

En *La familia de Carlos IV* los monarcas forman el eje de la composición, el rey, de medio perfil hacia la izquierda, en primer plano, y la reina en el centro, retrasada tanto respecto al rey como en relación al príncipe de Asturias, futuro Fernando VII. Los reyes están unidos por la figura del infante Francisco de Paula, su hijo menor y tercero en la línea de sucesión. El segundo es el infante Carlos María Isidro, que sonrío tras su hermano mayor. A la derecha del príncipe heredero la joven de perfil, que alza la cabeza mirando los cuadros del fondo, será la futura princesa de Asturias. En 1800 la candidata era la princesa Carolina de Sajonia-Weimar, pero en 1802 los reyes se decidieron por la infanta María Antonia de Nápoles. El grupo a la derecha de los reyes está formado por la infanta María Luisa, que sostiene en brazos a su hijo, el infante Carlos Luis. Tras ella, su marido, Luis de Borbón-Parma, futuro rey de Etruria, reino inventado por Napoleón en 1801. En segundo plano aparecen a ambos lados los hermanos del rey. A la izquierda, la infanta María Josefa, muerta al año siguiente. A la derecha, el infante Antonio Pascual, viudo de su sobrina, la infanta María Amalia. La joven que aparece de perfil entre el infante y el rey se ha identificado con la infanta Carlota Joaquina, hija mayor de los monarcas y reina de Portugal desde 1785.

La riqueza de vestidos y joyas de las damas se evidencia en las flechas que adornan el cabello de la reina y la infanta Amalia, la media luna de la infanta María Luisa y el tocado de plumas de ave del paraíso y pendientes de diamantes de la infanta María Josefa. Posiblemente elaborados por el joyero de cámara, el francés Leonardo Chopinot. Todas ostentan la banda de la Orden de damas nobles de la reina María Luisa. Esta y la infanta del mismo nombre también lucen la cruz de la Orden de la emperatriz María Teresa de Austria. El rey lleva las bandas de la Orden de Carlos III, la napolitana de San Jenaro y la francesa del Santo Espíritu, con las

cruces correspondientes, así como placas de las cuatro órdenes militares españolas, Calatrava, Montesa, Alcántara y Santiago. De su cuello pende el toisón de oro. Los príncipes de Asturias y Parma y el infante Antonio Pascual llevan las mismas condecoraciones que el rey. Francisco de Paula, las bandas de la Orden de Carlos III, San Jenaro y Santo Espíritu, y el pequeño Carlos Luis, en brazos de su madre, solo la de Carlos III.

Adolescentes, niños y hasta bebés pueblan la escena. Si todo retrato de familia real anterior a este apunta a la majestuosidad, también es posible ver en *La familia de Carlos IV* la evolución del retrato de grupo hacia un modelo aburguesado, de virtudes domésticas. Sin tarimas, columnas y arbotantes, como si estuvieran en un salón de su casa, pues resulta fácil deducir que no usan de manera habitual los vestidos con los que aparecen. Licht ha señalado que los elementos esenciales de la retratística regia fueron desmontados por Goya. No solo se trata de un retrato regio, sino de un retrato que dice la verdad, es intransigente. La interpretación queda para el espectador.

La ausencia de la puerta de *Las meninas* muestra que Goya no otorgó a la obra elementos menudos que hubieran aportado una dimensión temporal. No hay luz que invada la escena, sino una estancia hermética. Sin espejo y sin puerta, Goya ha colocado a sus modelos en un espacio cerrado, ruin y mal iluminado. Ha eliminado la posibilidad de una perspectiva favorecedora. Como no existe un umbral que pueda acoger al espectador, no hay adoración posible. Ha señalado Janis Tomlinson: «Las ortogonales se borran y el espacio se aplanan. El no-paisaje de Goya, definido tan solo por la presencia de sus modelos, reemplaza al teatro creado por Velázquez. En un espacio así, los retratados ya no tienen libertad de acción y, como ellos no pueden actuar, tampoco nosotros, como espectadores, podemos entrar». El carácter reverencial ha desaparecido, pues se han terminado las autoridades divinas y metafísicas. Los monarcas han devenido en padres a comienzos del siglo XIX y, como el resto de los mortales, no saben lo que les deparará el futuro.

ESPAÑA, UN LARGO SIGLO XIX

Afectado en exceso por la tendencia de algunos de nuestros contemporáneos a mirarlo todo bajo el signo del fracaso para justificar sus carencias, el siglo XIX español ha merecido en las décadas recientes una particular atención historiográfica. Contemplado siempre bajo la particular lente deformada que impuso la generación del 98, ofrece un espacio fascinante para la reflexión. La crónica política fue abundante. Con el supuesto protagonismo en papel estelar de caciques, espadones, aventureros, mercaderes de armas, frailes y espías, hombres y mujeres, se configuró un mito del estatismo y el arcaísmo, un aura negativa y vengativa, que encajó de manera perfecta con la pretensión entomológica impuesta por los viajeros románticos foráneos. Gente que tenía que vender lo mal que lo había pasado en España, lo bien y a salvo que se encontraban sus lectores al norte de los Pirineos o allende el mar, dedicados a leer sus libros, consolidar la industria y alejarse de pasiones humanas peligrosas, infantiles y feminizantes.

Los españoles se cansaron de que les dijeran cómo eran o cómo debían ser. Por eso aparecieron figuras como los costumbristas, con Ramón Mesonero Romanos a la cabeza, que se atribuyeron la pesada tarea de explicar la personalidad nacional. Obras colectivas como *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), con descripciones de patrona de huéspedes, torero, barbero, escribiente, indiano, empleado, cesante, pretendiente, coqueta, estudiante, mujer de mundo o ama del cura, practicaron con buena intención un autoexotismo que, con alguna excepción, venía a mostrar tipos que, ahí estuvo el problema, también existían en otras

partes. En este sentido, la centuria decimonónica asentó dentro y fuera de España la ficción de su anomalía, que todavía dura. Frente a esta novela estigmatizadora, que según las épocas ha tipificado a patriarcas, generales, banqueros o frailes como culpables del «atraso español», un prudente revisionismo historiográfico emprendió un ejercicio de comparación y ponderación gigantesco, que dista de haber concluido. Así, hemos aprendido que lo que preocupaba a muchos españoles de entonces era una eficaz presencia del Estado, pues este era garantía frente a poderes y corrupciones locales. Sabemos también que la industrialización conoció éxitos y no solo fracasos, o que la evolución a largo plazo de los niveles de renta, educación, salud o ingesta de calorías prueban una tendencia al crecimiento debido, siquiera en parte, a la implementación de políticas eficaces por elites nacionales compactas. Cuando los regeneracionistas resumieron, a fin de siglo, en el binomio «despensa y escuela» la fórmula política que permitiría a España salir del marasmo, expresaron mucho más un optimismo realista y esperanzado que una cultura de la queja, estéril y complaciente.



El tres de mayo de 1808 en Madrid, Francisco de Goya, Museo Nacional del Prado, 1814

En 1900 llegaron a España repatriados desde Burdeos, donde había fallecido en 1828, los restos de Francisco de Goya y Lucientes. También retornaron los de otros ilustres personajes fallecidos en Francia: los literatos Leandro Fernández de Moratín y Juan Menéndez Valdés, junto a los del pensador y diplomático Juan Donoso Cortés. Tras las oportunas exequias, se procedió a su conducción temporal al panteón situado en el cementerio de San Isidro. Los huesos de Goya fueron depositados años después en la ermita madrileña de San Antonio de la Florida, donde permanecen. Según informó Antonio Cánovas y Vallejo en el periódico *La época*, «no vienen solos porque, habiendo sido enterrado en el panteón de

la familia Goicoechea, se confundieron allí por la descomposición de las respectivas cajas con los de D. Miguel Martín de Goicoechea [su consuegro: los hijos de ambos se casaron en 1805] y en vista de la imposibilidad de distinguir cuál de los dos esqueletos era el de Goya, ante el temor de padecer un error sensible, se ha juzgado (y muy bien) que lo mejor sería traerse a los dos en un solo féretro, con lo cual hay absoluta seguridad de que Goya está dentro». En su opinión, aquello era digno del mayor elogio: «Así, también, aparte del inconveniente de lo mucho que abulta la caja, se tributa el premio de consideración que merece al que durante tanto tiempo dio hospitalidad en su panteón al insigne artista».

Dos años después de la pérdida de Cuba y Filipinas, la presencia mortuoria del pintor aragonés pretendió suscitar un espíritu de imprescindible regeneración. Mas como señaló Nigel Glendinning, todo intento de fijar un canon goyesco está condenado de antemano al fracaso: «A veces deseáramos encontrar un punto fijo que pudiéramos llamar “Goya”». La pintura *El tres de mayo de 1808 en Madrid, o Los fusilamientos de la Moncloa* ofreció, por la potencia historicista de lo reflejado, un excelente asidero a esa voluntad de conectar con un pasado dramático de gloria y dignidad, que los españoles de comienzos del siglo XX necesitaban evocar a toda costa. Pero como ocurrió tantas veces en el caso del pintor aragonés, prendado de espíritu moderno, lo insospechado prevaleció. En 1814, Goya propuso «perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa». Es posible que el cuadro fuera concebido para una serie que, según la tradición iniciada en el salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro madrileño, mandado edificar por Felipe IV, conmemorase las glorias de la dinastía y diese a conocer su programa político. También, sin duda, pretendió protegerse de pasadas afinidades electivas afrancesadas, que pudieran precipitarlo en dolorosos procesos de «purificación» política. En verdad, Goya inauguró con esta obra asombrosa un subgénero cultural que llevaba años en proceso de invención, la pintura de atrocidades contemporáneas. Liquidada la guerra de

caballeros que la Ilustración había intentado regular, debido a la irrupción masiva de ciudadanos en armas, que expresaron el ímpetu brutal de la nueva nación revolucionaria, las necesidades de los iconos bélicos cambiaron. También la pedagogía posible de la obra de arte, que dejó de estar encerrada en cortes y palacios nobiliarios, para exhibirse de modo permanente en museos y galerías de propiedad pública. Goya supo demasiado bien, de primera mano, que la civilización, la política, habían mutado. Percibió el tránsito de vasallos a ciudadanos que acababa de acontecer y elaboró una respuesta estética, la pintura sin estilizaciones, en bruto, de la acción bélica como «partera de la historia».

La fabricación del *Tres de mayo* por Goya aparece teñida de una urgencia que podríamos considerar periodística, probada en las estampas de los *Desastres de la guerra* y elevada al lienzo sobre óleo de gran formato —2,68 por 3,47 metros—, incluso con su grado de oportunismo. En la madrileña montaña del Príncipe Pío tuvieron lugar, en efecto, los fusilamientos de quienes aparecen en el cuadro, con nombres y apellidos. Del mismo modo que *El dos de mayo de 1808*, o *La carga de los mamelucos* refirió lo ocurrido horas antes: el inicio de la resistencia popular nacional y el sacrificio por los invasores de españoles de todos los orígenes. Según refiere Manuela Mena, no existe documentación relevante para aclarar si la idea de ambas pinturas fue de Goya, pero su utilidad propagandística, cuando se esperaba el regreso del «Deseado» Fernando VII, que entró en Madrid el 19 de mayo de 1814, resulta obvia. El 9 de marzo un oficial de la tesorería había contestado a Goya de orden del regente, infante Luis de Borbón, que procediera con el cuadro: «En consideración a la grande importancia de tan loable empresa y la notoria capacidad del dicho profesor para desempeñarla, ha tenido a bien admitir su propuesta y mandar en consecuencia que mientras el mencionado don Francisco Goya esté empleado en este trabajo, se le satisfaga además de lo que por sus cuentas resulte invertido en lienzos, aparejos y colores, la cantidad de mil y quinientos reales de vellón mensuales por vía de compensación».

Hacia las dos de la tarde del dos de mayo había tenido lugar el levantamiento contra las tropas de Murat, que ocupaba Madrid con un ejército de treinta mil hombres. Sofocada la revuelta, una comisión militar francesa envió a los condenados por rebeldía a distintos lugares para su inmediata ejecución: paseo del Prado, puerta del Sol, puerta de Alcalá, portillo de Recoletos y montaña del Príncipe Pío, donde los fusilamientos tuvieron lugar a las cuatro de la madrugada del 3 de mayo. Goya no debió contemplarlos, aunque residía cerca de la puerta del Sol, donde acontecieron algunos. Se sabe que según era su costumbre se documentó bien. Pudo inspirarse en estampas y grabados que formaron parte de la propaganda de guerra. Uno de los condenados a muerte logró escapar y salvó la vida huyendo hacia la parte baja del río Manzanares, por lo que pudo referir de viva voz lo que había ocurrido. El lugar de los fusilamientos presentó la exactitud de una vista topográfica de la capital. Detrás de la montaña, contra la cual aparecen en fila, en número cercano a doce, los destinados a la muerte, situó edificios contemporáneos: el cuartel del Prado Nuevo, donde estuvieron detenidos hasta la hora de la ejecución, y el convento de María de Aragón, cerca del palacio de Godoy. El cuartel del Prado Nuevo y el cercano cuartel del Conde Duque fueron residencia de los soldados franceses que actuaron en el piquete de ejecución, cuyo uniforme les identifica como miembros del batallón de marineros de la guardia imperial. Todos lucieron sable «de tiros largos», chacó (sombrero alto y cilíndrico) sin visera y capote reglamentario, quizás porque esa noche había empezado a llover y hacía frío.

Entre los españoles que avanzan hacia el improvisado paredón, aparece un religioso, vestido de negro. Allí fue ultimado en efecto, esa noche aciaga, un sacerdote Francisco Gallego y Dávila. Bajo la efectiva luz blanca del farol dispuesto sobre el suelo, se observa que los capturados portan ropa inadecuada, la que utilizaron en la soleada mañana anterior. El cuadro se descompone en grupos de personajes, relacionados entre sí por una emoción compartida. En primer término, la visión de los fusilados transmite desesperanza y frustración. El grupo de ocho soldados sin rostro, mecánico y

disciplinado, tristes ejecutores de la muerte, contrasta con el desorden de sus víctimas, entre las que destaca el héroe anónimo de última hora, con camisa blanca, que levantó las manos y planteó a los verdugos en su último suspiro una interrogación sobre los motivos de tan brutal represalia.

El ocultamiento relativo de la pintura, que según parece no se exhibió hasta 1868, así como la inexistencia de pistas sobre otras dos obras que para algunos estudiosos hubieran formado parte de la serie, con escenas relativas al levantamiento inicial en el Palacio Real y la defensa del parque de artillería por Daoíz y Velarde, proponen interrogantes que solo pueden resolverse en referencia al contexto de producción de la obra de arte. Para algunos críticos, la efusión popular visible en ambas obras podía resultar un recordatorio inadecuado en plena restauración absolutista del cómodo exilio en Bayona de Fernando VII, huésped forzoso de Napoleón, pero también temeroso hasta la paranoia de la acción de liberales y masones, que intentó eliminar mediante la cancelación de la Constitución de Cádiz. Para otros, los pinceles de Goya eran, por así decirlo, políticamente incorrectos. Crudos en su expresión, lejanos del neoclasicismo distanciado que parecía imponerse, propio de la necesidad de olvido que caracteriza a toda posguerra, proponían lo contrario. No la amnesia selectiva y la validación de ciertos sectores de las elites, sino el brutal espectáculo de la muerte del pueblo, traicionado en 1808 por quienes habían tenido el designio de gobernarlo. Con el resultado no de su felicidad, sino de su cruel extinción.



Décimo de la lotería nacional, Museo Casa de la Moneda, Madrid, 1812

Uno de los hombres más ricos de nuestro tiempo, Warren Buffett, ha calificado la lotería como «un impuesto a la ignorancia». Se trataría en su opinión de una contribución «amable», destinada a gentes poco emprendedoras, incapaces de adueñarse de su destino y por ello mismo proclives a entregárselo sin más a la diosa Fortuna, que desde la Antigüedad clásica se caracteriza por ser caprichosa e inconstante. Bajo un punto de vista de estricta moral puritana, aún en nuestro tiempo, el frenesí con el cual, de manera periódica, los españoles juegan a la lotería produce sorpresa, rechazo y, en el

mejor de los casos, afirmaciones complacientes de un patético tono paternal. En verdad, la lotería nacional, uno de cuyos primeros décimos tenemos ante nosotros, constituye una singular institución económica y cultural. Desde sus orígenes, ha respondido a la actividad recaudatoria del Estado sobre los juegos de azar, pero su implementación por cofradías, asociaciones y compañías la convirtió en poderosa maquinaria de cohesión social.

Ciertamente, responde a la mentalidad milagrera y barroca del sur de Europa y fue una importación napolitana de Carlos III. La Novísima Recopilación recogió el decreto de 30 de septiembre de 1763 que aprobaba la lotería, al tiempo que regulaba los juegos de envite, suerte y azar: «Prohíbo que las personas estantes en estos reinos, de cualquier calidad y condición que sean, jueguen, tengan o permitan en sus casas los juegos de banca o faraón, baceta, carteta, banca fallida, sacanete, parar, treinta y cuarenta, cacho, flor, quince, treinta y una envidada, ni otros cualesquiera de naipes que sean de suerte y azar, o que se jueguen a envite, aunque sean de otra clase, y no vayan aquí especificados; como también los juegos de birbis, oca o auca, dados, tablas, azares y chuecas, bolillo, trompico, palo o instrumento de hueso, madera o metal, o de otra manera alguna que tenga encuentros, azares o reparos; como también el de taba, cubiletes, dedales, nueveves, corregüela, descarga la burra, y otros cualesquiera de suerte y azar, aunque no vayan señalados con sus propios nombres».

La conversión de la monarquía española en regulador máximo y punitivo de semejante marasmo jugador fue completada en 1774, cuando se prohibieron las loterías extranjeras. En 1800, el juego de lotería de cartones en cafés y casas públicas quedó fuera de la ley. Aunque no existen dudas sobre el objetivo fiscal, en la medida en que «el incremento de los fondos de la renta de la lotería» fue mencionado como motivo prevaleciente, lo propio de una Administración racional e ilustrada, su éxito alude a una mentalidad social previa. Del mismo modo que una reliquia en convento o parroquia favorecía un posible cambio de suerte para feligreses y devotos, el décimo de lotería, objeto igualmente abierto a los designios de la providencia, podía favorecer repentinamente un

futuro promisorio. Sin desdeñar ninguna interpretación, parece claro que la organización de la lotería implicó una democratización del azar, una actualización del designio divino, que pasó a expresarse, si tal era el deseo de Dios misericordioso, mediante un trozo de papel oficial, correspondiente a un porcentaje exacto sobre las rentas reales y en fecha prevista. De modo que para los jugadores más fervorosos (creyentes o no), correspondió con la tradición de la gracia periódica.

Milagro estabilizado y previsible, expresó desde el siglo XIX la confianza en un nuevo sujeto de soberanía, la nación de ciudadanos. El aspecto político y notarial resulta destacable. A cambio de diez reales, el poseedor obtenía «cuarto de billete para el sorteo duodécimo, que se ha de celebrar en Cádiz el 18 de diciembre de 1812». Un tal «González» firmó en calidad de fedatario público. Dos semanas antes, el 6 de diciembre, las Cortes generales y extraordinarias habían autorizado al Gobierno de la regencia a hacer extensivo «a donde crea más útil y ventajoso al erario el establecimiento de la lotería nacional». El decreto fue publicado como correspondía, en gaceta oficial. El primer sorteo había tenido lugar el 4 de marzo anterior. Que no fuera el rey sino la nación el sujeto pagador, un elemento trascendental, se vinculó con un cambio en el sistema de juego.

En la lotería importada de Nápoles, el jugador realizaba tres elecciones: números sobre los que deseaba apostar, modalidad de apuesta y cantidad que jugaba. En el primer caso, había noventa números posibles, de los cuales cinco salían premiados. Las modalidades eran de «extracto simple», el jugador escogía un número y obtenía premio en caso de resultar uno de los cinco escogidos, o de extracto «determinado», si además de escoger un número apostaba sobre la posición en la que saldría. Para jugar un «ambo», escogían dos números. En el «terno» elegían tres. Existía la combinación de apuestas. Podían escoger varios números y apostar todas las combinaciones de ambos y ternos con ellos, además de apostar a los extractos. Por último, el jugador decidía la cantidad que quería apostar en cada modalidad. La cuantía del

premio era fija y no consistía en una proporción de la cantidad recaudada en cada sorteo, a repartir entre posibles acertantes. Dependía de la suma apostada y, como ha recordado Cecilia Font, se calculaba a partir del inverso de la probabilidad de acertar en cada modalidad de apuesta: «Era el jugador, y no el Estado, el que determinaba la cuantía del posible premio». Si el riesgo que corrían los jugadores era grande, también lo era el que asumía la Real Hacienda, pues era posible que las apuestas se concentraran sobre determinados números. Para evitar esos premios gigantescos, se recurría al «cerrado» de estos números muy demandados por el público, de modo que no se aceptaban más apuestas sobre ellos. Según algunos autores, esta incertidumbre en la Administración estatal de lotería fue uno de los elementos, junto a las estrecheces fiscales, que llevó a las Cortes gaditanas a aprobar como modalidad más previsible y de grandes posibilidades recaudatorias la lotería de billetes fragmentados en décimos, conocida como «holandesa» o «moderna», que ya existía en el virreinato de Nueva España desde 1769.

La alfabetización del público en arduas materias de matemática, cálculo y moral, sobre la licitud del juego y la ganancia, constituye otro elemento que los desdeñosos de la lotería desconocen. Algunos manuales pretendieron enseñar su funcionamiento. Otros propusieron métodos para acertar de manera infalible, basados en evidencias esotéricas, sueños o combinaciones, como «la triangular» y la «jugada del diablo». Entre los primeros, destacó *Demostración en que se da un método fácil para jugar a la nueva lotería* de José Peya, director del juego de Nápoles y autor también de *Libreto nel quale si da el modo facilissimo che si ha de tenere per giocare al nuevo Lotto o sia Beneficiata di Madrid* (1763). Curiosamente, que el organizador de la lotería real editara un manual sobre la mecánica del juego, con cálculos y tablas sobre apuestas y jugadas, fue considerado positivo. La publicación de tarifas limitaría, según creyeron, la posibilidad de fraudes y promovería el interés popular. En 1784, Narciso Varela de Castro editó, inspirado en la obra del italiano, *Explicación clara y breve del modo con que se debe jugar a la real lotería, con una tarifa general*

de los precios a que corresponden las jugadas de varias promesas; y una noticia de los números sorteados en las extracciones que se han celebrado, desde su establecimiento en Madrid hasta el presente año, con otras curiosidades. En 1796, apareció una primera obra «científica», debida a la pluma de Diego Narciso Herranz y Quirós, profesor de primera educación, bajo el título *Tratado teórico-práctico demostrado de las reglas de combinación en general y de sus aplicaciones al juego de la real lotería*. Herranz trasladó las reglas de la combinatoria y calculó el número de ambos y ternos que podían jugarse con cada número de extractos. Completó sus cálculos con la relación de precios que debían pagarse, en caso de acierto. En 1855, apenas siete años antes de que desapareciera temporalmente la lotería primitiva, Domingo Box y Ruilova sacó un *Tratado* para «proporcionar a los jugadores la comodidad de establecer sus jugadas sin que tuvieran la necesidad de consultar a nadie». En 1857, por fin, Isabel Blanco, administradora principal de loterías de Madrid, publicó *Tratado elemental teórico-práctico de la lotería primitiva*, que argumentó su importancia como «una de las rentas públicas cuyos rendimientos se aplican al tesoro para el sostén de las cargas ordinarias del Estado». Según ella, una profesional, se trataba de un asunto tan serio que dejarlo en manos de nigromantes, adivinadores y falsarios era un disparate. Tanto por su probada importancia fiscal (era un impuesto que se pagaba «con gusto»), como por el impacto en economías domésticas. Las cábalas o «calculaciones», «estratagemas puestas en acción con intento de embaucar a las gentes sencillas, presentándoselas los embelesadores con sonrosados atractivos, bajo el codicioso cebo de la ganancia», le parecían odiosas. Pues de lo que se trataba era de fomentar el gasto en lotería de pequeñas cantidades de dinero que no afectaban a las economías familiares, pero en caso de acierto conferían grandes ganancias. Por eso, recordó una sentencia popular atribuida al propio Carlos III, «el que juega mucho es un loco, pero el que no juega nada es un tonto».



Bandera carlista del general Ramón Cabrera, Museo del Ejército, Toledo, 1833

«Su crueldad es contra el género humano porque no se le somete de golpe». Así se refirió Benito Pérez Galdós al «Tigre del Maestrazgo», Ramón Cabrera, cuya bandera «de honor», de estética pirata, representó la voluntad de luchar hasta la muerte

durante la primera guerra carlista, que tuvo lugar de 1833 a 1840. Dos años antes, se había convertido en enseña en aquella región. Fue impuesta por Cabrera a «sus» batallones y quizás utilizada en la toma de la localidad castellonense de Morella, una operación militar acontecida a comienzos de 1838 en un día «crudo, tempestuoso y sombrío». De acuerdo con una tradición bien establecida, la inclusión de la calavera y las dos tibias blancas era aviso de la muerte que esperaba a quienes no combatieran con valor. En el bando propio, pero sobre todo en el enemigo. Según diversas interpretaciones desarrolladas por la vexilología, disciplina que estudia banderas, pendones y estandartes, la rama de olivo esbozada a la derecha era símbolo de la paz que aguardaba a los vencedores. La espada de la izquierda aparece como herramienta que conduciría a una segura victoria. En la medida en que los carlistas utilizaron la cruz de Borgoña como emblema fundamental, esta bandera destacó por representar una alternativa a un emblema reconocido desde el siglo XVI.

Quién sabe si los carlistas que enarbolaron esta bandera «pirata» supieron que, además de evocar imágenes ajenas de terror y espanto, obedecía a una historia propia. Aunque popularizada por la mitología nacional inglesa y explotada hasta la extenuación por el cine de Hollywood, la llamada *Jolly Roger*, según refieren José María Lancho, Jesús García Calero y Javier Noriega, procedía de un símbolo católico utilizado en sus sepulcros por los caballeros de Malta. Estos, inspirados por un uso común en Tierra Santa, donde empezaron su larga trayectoria histórica durante las cruzadas, habrían llevado consigo el emblema de las tibias y calaveras cuando fueron expulsados de allí por el avance otomano. Primero a Chipre, luego a Rodas y la isla del mismo nombre, que les cedió Carlos I en 1530. En los combates navales que sostuvieron en el Mediterráneo y el Atlántico, contra hugonotes y corsarios ingleses y de otras procedencias, pudieron enarbolarlo, dando lugar a su difusión posterior.

En los escenarios de la primera «carlistada» el contexto fue muy diferente. El uso que dio a esta bandera el «caudillo» Ramón

Cabrera obedeció a una aureola de héroe romántico y a unos efectos propagandísticos buscados de manera muy consciente. En el transcurso de una guerra civil y dinástica durante la cual, en sus propias palabras, «se disputan armas con armas», el uso de la propaganda destacó por su importancia. La prensa liberal tejió una verdadera leyenda negra en torno a su figura y hay descripciones de combates, como el de Burjasot, según las cuales habría llegado a beber la sangre de soldados liberales mutilados. Es muy conocido el terrible episodio del fusilamiento de su madre por soldados enemigos, sin otorgarle el derecho a confesión, como respuesta al ajusticiamiento de los alcaldes de Valdealgorfa y Torrecilla de Alcañiz. La extrema violencia aplicada por ambos bandos, que no dejaron de invocar el derecho de gentes cuando les convino, remite a dos elementos característicos de una «guerra atroz».

En primer lugar, la primera contienda carlista fue posnapoleónica y obedeció al imprescindible reajuste español tras las emancipaciones americanas, culminadas en 1825. Los protagonistas de la política en esas décadas iniciales del siglo XIX procedieron con frecuencia de la peor escuela posible, que hoy llamaríamos de la «guerra total», irregular y fratricida en un sentido literal, puesto que las contiendas de emancipación americanas fueron también guerras civiles. Quienes habían servido con frecuencia en la América española bajo la bandera común de los ejércitos reales retornaron como «ayacuchos», nombre de la batalla que culminó la independencia de Perú en 1825. Si aquella derrota final evidenció la división entre liberales (más tarde «cristinos», partidarios de la regencia de María Cristina de Borbón tras la muerte de Fernando VII en 1833) y absolutistas (seguidores luego de Carlos V de Borbón), podemos imaginar que el uso de una violencia extrema y de una propaganda atemorizadora y paralizante, según el conocido modelo bonapartista, fue constante.

La dimensión internacional de la primera guerra carlista fue muy destacada y tuvo menos de particular de lo que se piensa, pues reprodujo un conflicto que en otras naciones europeas y americanas se resolvió también con revoluciones, contrarrevoluciones,

asonadas, pronunciamientos, levantamientos y guerras a mayor o menor escala. La historia del bandidaje, narrado tantas veces de manera autónoma, se vincula al ciclo de desajuste posnapoleónico. Sin embargo, existe un elemento específico de España. Convertida en destino romántico para viajeros aburridos de buena familia, más o menos viciosos, y para toda clase de aventureros sin escrúpulos, apareció como el escenario perfecto de la barbarie. Si Montesquieu había comentado el siglo anterior que al sur de los Pirineos «las pasiones multiplican los delitos», podemos imaginar que la violencia política sectaria reforzó estas imágenes de extrañeza y arcaísmo. Sus fundamentos se hallaron, siquiera en parte, en dimensiones sociales, como ha mostrado Pedro Rújula: «La primera guerra carlista fue el enfrentamiento entre dos sistemas excluyentes que no solo poseían una fórmula política alternativa, sino todo un complejo jurídico, social, económico e incluso cultural radicalmente diferente. Este proceso, ampliamente configurado como disputa entre revolución y contrarrevolución, no fue un elemento nuevo».

El ajuste, el pacto, se impondrá luego de 1839 tanto por conveniencia como por agotamiento de los contendientes. De un lado, en el carlismo, se alinearon multitud de individuos procedentes del clero, burócratas, algunos militares licenciados e hidalgos y nobles empobrecidos. Muchos de ellos con experiencia nada desdeñable en Administración local y poseedores de una mentalidad corporativa, puesta en crisis, puesto que la noción moderna de ciudadanía negaba que hubiera «libertades y privilegios», o fueros y concesiones por nacimiento. Del otro, en el bando cristino, se aglutinaron liberales, antiguos afrancesados y absolutistas, militares, comerciantes, burócratas y profesionales, artesanos más o menos «holgados» y magistrados. Lo crítico de la coyuntura, con el hundimiento de la economía agraria —de peso abrumador— por los precios decrecientes y las dificultades de comercialización de productos agropecuarios en mercados tradicionales, convirtió el debate de la legitimidad en conflicto insurreccional, con la inmensa masa campesina sin saber muy bien a qué atenerse.

A mediados de 1836, el antiguo seminarista tortosino conocido como «el cura Cabrera» distaba de haber mostrado su capacidad

militar. Hasta entonces, los carlistas habían fracasado en los intentos de toma de las localidades principales del Maestrazgo, Alcañiz y Morella. Las intervenciones a base de partidas o bandas que acometían acciones esporádicas no desafiaban en exceso al ejército gubernamental. Con Cabrera al mando de los carlistas llegó el orden y una estrategia definida. En abril tomó la decisión de establecer en Cantavieja su cuartel general. Allí poseyeron un enclave que les permitió el control de la comarca y las rutas hacia el Bajo Aragón y Valencia. En palabras de Buenaventura de Córdoba, «no le bastaba el parte diario que recibía, érale preciso examinarlo todo por sí mismo, observar cómo se cumplían sus disposiciones, ver quiénes daban más pruebas de celo para premiarlos, o se mostraban negligentes para reprenderlos. Nadie vivía descuidado, todos creían que D. Ramón les acechaba cuando menos pudieran presumirlo». Tres divisiones de soldados, artillería, hospital y almacenes entraron en funcionamiento, además de un boletín que salía miércoles y sábado, con esta leyenda: «No se admitirá artículo alguno sin la firma del autor, la que suprimirá la redacción, aunque no se le advierta». La participación de Cabrera en una fracasada expedición hacia el norte peninsular facilitó la toma liberal de Cantavieja, «donde hallaron trigo, alubias, arroz, bacalao y miles de tinajas de aguardiente y vino». Al siguiente verano el propio don Carlos estuvo en la localidad, que habían recuperado meses atrás: «Entró en Cantavieja a las siete de la mañana del 24 de julio, y después de haber inspeccionado las obras de fortificación y talleres de armería, fundición, herrerías y cureñaje, concedió besamanos a todas las corporaciones, y audiencia a cuantas personas la solicitaron». En enero de 1838, Cabrera tomó Morella y los carlistas se acercaron a Zaragoza. Un intento liberal de recuperación constituyó un sonoro fracaso. La situación regional permaneció estabilizada hasta que en el frente del norte se firmó al año siguiente el pacto de Vergara, por el cual los generales Baldomero Espartero y Rafael Maroto suscribieron un armisticio. La inmediata ofensiva militar acabó con la resistencia de Cabrera y los suyos: «Quedaron dueños los constitucionales de estas fértiles regiones, sometidas cuatro años a la dominación carlista. Las líneas de Teruel a

Sagunto, de Cantavieja a Alcañiz y de Castellón a Tortosa estaban casi expeditas para el ejército cristino: por todos lados iba Cabrera perdiendo terreno y desmoronándose el edificio que en siete años levantara».

Tras la derrota definitiva en 1840, huyó a Francia, donde se exilió en Lyon. Participó en la inútil segunda guerra carlista y luego culminó su conversión en patricio rico y noble. En 1850 Cabrera se casó en Londres con la opulenta Marianne Catherine Richards (él tenía 43 años, ella 29) y fijó residencia en la rica mansión de Wentworth, donde se distanció de sus antiguos compañeros de armas. Tuvieron cinco hijos. Su esposa, que murió a los 94 años, cuando trazaba senderos o designaba terrenos les ponía nombres como Cantavieja, Morella o Tortosa. Siglo y medio después paseará por ellos el general Augusto Pinochet, detenido en Gran Bretaña a la espera de un posible juicio que nunca se llevará a cabo.



Tricornio de la Guardia Civil, desde 1860

Un real decreto de 28 de marzo de 1844 estableció la Guardia Civil como un «cuerpo especial de fuerza armada de infantería y caballería». Su fundador, Francisco Javier María de la Paz Bernardo Eulogio Juan Nepomuceno Girón y Ezpeleta Las Casas y Enrile, duque de Ahumada, nacido en Pamplona en 1803, contaba entre sus ilustres antepasados al emperador mexicano Moctezuma. Militar legalista y ordenancista, muy preocupado por la definición del Estado como entidad política eficaz en el control del territorio y el monopolio de la fuerza, había sentado plaza como cadete con doce años, edad entonces habitual para el ingreso al servicio de las armas. Destinado en Sevilla y Cádiz, donde la expansión del bandidaje amenazaba con la paralización del comercio, la industria y la libre circulación de personas y mercancías, tomó parte en la contienda carlista y a su terminación fue designado inspector general militar.

Aquel acosado pero autoafirmativo Estado liberal, apenas hilvanado en su capacidad de intervención en el territorio español mediante las acciones de los que serían cuerpos nacionales, ingenieros de caminos, ingenieros de montes o maestros, halló en la nueva institución una herramienta de sólida eficacia. «Serenos ante el peligro», como indica su lema, el miembro del cuerpo armado ganó rápida reputación en la medida en que personificaba una entidad simbólica cercana a la gente común. Una *Historia de la Guardia Civil* publicada ya en 1858 por un oficial militar, de un lado achacó a «la miseria, esa plaga terrible, carácter distintivo de la especie humana, el foco, el manantial perenne de todos los males que nos afligen». De otro, no se hizo ilusiones sobre la naturaleza humana y achacó a «cuadrillas de hombres desalmados» que actuaban en los campos su catastrófica situación: «Trasladémonos por un instante a alguna de nuestras ricas comarcas agrícolas. Ni los fríos excesivos del invierno, ni las tempestades del verano, ni las nubes de langostas, ni todo el rigor de las estaciones, conturban tanto el ánimo del labrador como la triste noticia de haber aparecido una cuadrilla de facinerosos. El bandido es el enemigo declarado de la civilización».

La apelación a la disponibilidad jerárquica del «alto poder ejecutivo del Estado» y la diferenciación de la misión del Ejército (en este caso «la defensa del país, operando en grandes masas, las grandes funciones de la guerra»; en el de la Guardia Civil el seguimiento «como una sombra» de bandidos y malhechores, basado en la residencia en pueblos y aldeas, lo que hoy llamaríamos «inteligencia operativa») junto al conocimiento del terreno, destacaron desde su fundación como rasgos propios del cuerpo. Este carácter original, la identificación con el Estado y la separación de tradiciones de cuerpos armados anteriores, como milicias nacionales, locales o de voluntarios, por afines que fueran al régimen político establecido, preocupó tanto al duque de Ahumada que dedicó un gran esfuerzo a la reglamentación del aspecto de la nueva fuerza. Esta no debía ser solo en esencia algo distinto. También debía parecerlo.

No es en absoluto anecdótico el esfuerzo que dedicó al uso del bigote. Una circular de noviembre de 1844 ordenó que oficiales y tropa llevaran «el bigote de todo el largo del labio, sin permitir ninguna clase de perilla, y el pelo siempre cortado a cepillo». El ministro de la guerra transigió ante las protestas, de modo que mientras la tropa usaba bigote abundante, jefes y oficiales pudieron dejarse, además, perilla y patillas, «pero moderadas, rectas y sin unir las al bigote ni perilla». En consonancia con estas ideas, una de las condiciones que Ahumada exigió al Gobierno para aceptar el encargo de organización del Cuerpo de Guardias Civiles fue «tener intervención en el vestuario». Ello equivalía, ni más ni menos, al establecimiento de una uniformidad rigurosa y, si fuera el caso, a la aplicación de castigos estrictos a quienes no la respetaran.

Le preocupaba sobremanera que el vestuario fuese higiénico, porque el servicio de los guardias sería de día y de noche, a cubierto y a la intemperie. También sería «vistoso y elegante», para conferirles personalidad y representación. Finalmente, tenía que ser «verdadero y genuinamente español», no mimético del utilizado en cuerpos similares extranjeros. Dada la fuerte influencia que en la profesionalización del Ejército español en sus distintas armas y cuerpos habían tenido los naturales de reinos y ciudades italianas desde tiempo inmemorial, y con especial influencia durante el

reinado de Carlos III, por no hablar de lo referente al influjo de la moda, con la reciente etapa napoleónica y el estilo imperio, era una cuestión complicada. Mientras los guardias que iban a formar la primera promoción se adiestraban, Ahumada presentó al Gobierno los figurines de uniformes que debían usar las fuerzas de caballería e infantería. Estos llevarían como prenda de cabeza el clásico morrión, sombrero de copa sin alas y con visera, mientras los de caballería, menos numerosos, utilizarían un sombrero de tres salientes. Cuando se publicó la primera orden de uniformidad, se decidió sin embargo que todos llevaran «sombrero de tres picos con galón de hilo blanco». Los de caballería dispondrían de casaca de color azul con cuello, vueltas y solapa encarnada abrochada, con forro azul para el uso diario, hombreras que servirían de presilla para el correa, pantalón blanco, bota de montar para el servicio a caballo, levita, pantalón y capote azul, con cabos y botones blancos y «las iniciales g. c.», guantes amarillos para diario y blancos para gala, carabina con bayoneta, dos pistolas, espada, cartuchera, cinturón, silla con pistoleras, correa y maleta. Los de infantería tendrían casaca con faldón ancho, pantalón rojo, zapato abotinado, levita azul (en verano, pantalón de lienzo blanco, de «punto catalán»), fusil más corto, sable, pistola y cartuchera.

El cuidado del uniforme era tan importante que el guardia civil «después de amonestado y castigado, podía ser despedido del servicio, si no estaba perfectamente arreglado al modelo establecido». En 1847, el duque de Ahumada anotó que «algunos guardias no usaban en su traje el esmerado aseo y perfección que les estaba muy recomendado, y esta falta es de tal importancia que por sí sola pudiera traer el descrédito y el desprecio de los individuos que la cometen». También detectó problemas con los guantes: «He notado con disgusto que no hay la debida uniformidad en los guantes que usan los jefes y oficiales que se me han presentado de diferentes tercios, pues a unos les he visto el guante de cabritilla blanco, a otros de la misma clase color de ante, quedando absolutamente prohibido todo guante que no sea el de ante de su color, y los de algodón o hilo blanco».

Curiosamente, se opuso al característico tricornio (término popular y coloquial, no usado en disposiciones legales), que, por otra parte, evolucionó con el paso del tiempo en un sentido funcional. Entre el modelo original de reminiscencias en algún caso carnalescas y la sólida prenda negra de geometría concreta, impermeabilizada y calafateada, que permitía a los números a caballo y a pie la ronda por caminos rurales sin que la lluvia y la nieve les afectaran, hubo muchas décadas de cambios, constantes pero reglamentados. En 1848, preocupado por las diferencias que percibía según el fabricante, Ahumada prescribió las medidas de las partes del sombrero en pulgadas (palas de atrás y de adelante, picos, copa, galón, presilla y escarapela), así como el uso de fundas de hule negro en invierno, de hilo blanco en verano y su ausencia en función de paseo. Hay que recordar que toda la uniformidad del guardia debía ser de su propiedad, pero el costo se le descontaba del salario que devengara hasta la extinción de la deuda. Así ocurrió hasta fecha tan tardía como 1987.

Una circular de mayo de 1860, prueba de que la deseada uniformidad no se había conseguido, fue determinante en el uso del tricornio, hasta tal punto que algunos autores consideran que solo entonces se puede afirmar que la Guardia Civil empezó a usarlo. Aquel año el marqués de Zornoza, tercer inspector, despachó una circular sobre el mantenimiento y vigencia de todas las prendas del uniforme, que redujo sus dimensiones y adaptó el sombrero al uso cotidiano. La excepción lógica fue Cuba, donde la Guardia Civil fue establecida en 1854: allí la prenda de cabeza fue el fresco jipi-jape de paja. En este sentido, la opción reciente por el uso del tricornio en espacios de representación, como embajadas y ministerios, remite a su origen como prenda ceremonial, dejando de lado la interesante vertiente utilitaria que lo convirtió en icono de la Benemérita.



Guardapeines, cerámica de Sargadelos, Museo del Romanticismo, Madrid, 1845-1862

Uno de los debates historiográficos clásicos en torno a la España del siglo XIX se ha ocupado de la ausencia, real o supuesta, sin matices, de una revolución industrial. Con una simplificación aterradora, se daba por sentado que no hubo burguesía, categoría que se utilizaba sin cualificar. Comerciantes e inventores habrían carecido de estímulo alguno, ante el predominio de una mentalidad rentista y caciquil. Dominados por espadones y cortesanos, o asustados por frailes apocalípticos, los españoles del siglo XIX se habrían limitado a observar desde la barrera, entre una guerra civil y la siguiente, el estéril acontecer patrio. Esta visión, que como todas las que tienen éxito contiene elementos reales, fue difundida a gran escala por los autores de la generación del 98 y ha sido objeto en las últimas décadas de un revisionismo brillante. El potente desarrollo de una historia económica y empresarial ha mostrado que, pese a las coyunturas bélicas —España estuvo en guerra de 1793 a 1825 casi de manera ininterrumpida— y la terrible

destrucción de la guerra de la Independencia, en la cual los ejércitos invasores franceses destruyeron o robaron cuanto les servía y los ejércitos «aliados» británicos bombardearon fábricas como la de porcelana del Buen Retiro, para eliminar a la competencia, hubo elementos de continuidad con la tradición científica y tecnológica ilustrada. Existieron procesos de innovación e invención que se abrieron paso en un contexto de graves dificultades institucionales. El desarrollo económico español en el largo plazo estuvo vinculado al europeo y, como sabemos ahora gracias a meritorias investigaciones, precisa rescatar figuras extraordinarias y argumentarse a través de un permanente ejercicio comparado.

Un riojano nacido en 1786, Manuel Agustín Heredia, trabajó primero como dependiente en Vélez-Málaga y luego se hizo comerciante de productos agrícolas y minerales. Los cambiaba por manufacturas inglesas y géneros coloniales, en especial tabaco. Convertido en prior del consulado de Málaga, impulsó la creación de cátedras de Geometría mecánica y Química industrial. Lo más interesante es que no reinvertió sus ganancias en latifundios o finca raíz para vivir de supuestas rentas, mientras lo visitaban viajeros extranjeros ávidos de exotismo orientalizante, sino que puso en marcha altos hornos (La Concepción en Marbella, 1830), fábricas de jabón en Málaga, fundiciones (La Constancia), compañías de seguros y un banco. Poseyó una flota no desdeñable de 18 navíos, fragatas y bergantines, que comerciaban con ultramar y hasta el Pacífico. Plomo, combustibles y navegación a vapor estuvieron entre los negocios que cultivó al final de su vida, en 1846, cuando era senador del Reino.

En el otro extremo peninsular, y en la misma época, otro promotor de industria, José Ibáñez, fue fundamental en la consolidación de la bellísima y característica cerámica de Sargadelos. Su historia se remonta a finales del siglo XVIII, cuando su padre, el ilustrado Antonio Raimundo Ibáñez —a la postre marqués de Sargadelos—, un culto emprendedor asturiano de Los Oscos nacido en 1749, invirtió parte de la fortuna que había acumulado con el comercio (sirvió rutas con Ribadeo, Cádiz y el Báltico) en poner en marcha en

aquella aldea lucense, favorecida por la naturaleza con montes abundantes en madera y ríos con caudal utilizable para producir energía hidráulica, una industria del hierro y fundición. España necesitaba abastecerse de metales, especialmente hierro colado, para la construcción naval y la fabricación de municiones de artillería, «clavazones, bombas, granadas y metralas». La actividad inicial del establecimiento fue militar. Más tarde, se introdujeron cambios que permitieron la fabricación de objetos de uso civil, como «ollas de hierros, llamadas vulgarmente potes, a imitación de las que se traen de Burdeos». También tuberías, herramientas o cadenas, a las que se añadieron con el tiempo fuentes, esculturas y barandillas.

Otra de las aportaciones de Ibáñez padre fue la construcción de una fábrica de porcelana, que comenzó a funcionar en 1806, origen remoto de la existente en la actualidad. Las razones fueron varias. Por una parte, satisfacía con ella su gusto refinado por las artes plásticas. Por otro, vislumbró un gran negocio. El cese de importaciones de loza «Bristol» desde Gran Bretaña por las guerras y bloqueos comerciales había dejado una demanda insatisfecha. El fácil suministro de materias primas como feldespato y caolín fue decisivo. El linchamiento del marqués de Sargadelos durante el transcurso de la guerra de la Independencia a manos de una turba enfurecida, que lo acusó de afrancesamiento para encubrir antiguos odios y pendencias, dejó la fábrica a cargo de Francisco Acevedo, que la dirigió hasta su muerte en 1832. De las cuestiones técnicas se hizo cargo José Antonio Correa de Saa. Este promovió los ensayos de porcelana y fomentó la calidad de las pastas y la sencillez decorativa, basada en líneas azules y doradas. Con tres hornos de producción, llegaron a fabricar 20.000 piezas anuales de loza, sobre todo placas, floreros y jarros de estética neoclásica, de color blanco, con esmalte brillante, cremoso o azulado.

En 1835, José Ibáñez se hizo cargo de la fábrica familiar y se asoció con el sevillano Antonio de Tapia y Piñeiro, unión que continuará a su muerte Anita Varela, su viuda. Durante esta segunda etapa, en la que también hubo operarios andaluces y levantinos, la dirección técnica correspondió al francés M. Richard, lo que provocó cambios

notorios en policromía y estampado. En 1845 la sociedad Luis de la Riva y Cía., de Santiago de Compostela, arrendó a la familia Ibáñez la administración fabril. La dirección técnica fue entregada al británico Edwin Forrester, procedente de Staffordshire. Con la participación de operarios de esa procedencia, la adquisición de máquinas nuevas y la apertura de un taller de estampado, Sargadelos dio otro paso adelante. Enormes cantidades de vajillas en tonos verde, azul claro y rojo, o piezas diversas inspiradas en los modelos «Staffordshire blue», que a su vez imitaban libremente diseños orientales, fueron características del periodo. Lozas estampadas en tonos azules, con aves del paraíso, animales como monos y perros, motivos heráldicos, botellas de agua bendita que representaban a la Virgen de los Dolores, vistas de ciudades y paisajes, o escenas imaginativas, entre las que sobresalieron las referidas a la vida de Don Quijote o vistas de Cuba, Andalucía y Galicia, formalizaron un modelo iconográfico y funcional: una tipología.

Este guardapeines procede de la etapa más brillante de Sargadelos durante el siglo XIX. Sin duda denota un nivel de sofisticación en el consumo que apunta a un mercado del lujo internacional. Pertenece a la serie «Chinoiserie» y se fabricó entre 1845 y 1862, bajo la dirección técnica de Forrester. Tiene cuatro centímetros de altura, diecinueve de longitud y siete de anchura y está hecho en loza fina blanca —la llamada «china opaca»— con pigmento metálico negro y barniz vítreo. Consta de un recipiente y una tapadera y pertenece, según las especificaciones, al grupo decorado con un paisaje fantástico orientalizante en negro, aunque otras piezas de la misma etapa llevaron el característico azul o morado. La orla corrida chinesca es exclusiva. Consiste en la alternancia de flores y elementos en forma de abanicos. La marca, estampada en negro bajo vidriado, denota la señal y el orgullo del fabricante. Remite a un óvalo con la inscripción «CHINA OPACA / SARGA-DELOS» y la frase «R.L FÁBRICA». Esta podía ir sola o acompañada de otras, números o algún control de los operarios. Las marcas cambiaron según las etapas. La primera, correspondiente a José Correa, fue

una S; la segunda, de Richard, llevó el nombre completo de Sargadelos con las iniciales T y P; la tercera, corona rodeada por la inscripción Real Fábrica de Sargadelos, y la cuarta, corona real estampada o grabada con los términos apuntados, «china opaca» o «semichina».

Lamentablemente, no tenemos dato alguno sobre quién poseyó el guardapeines, pero conocemos la evolución posterior hasta nuestros días. A partir de 1870, la familia Ibáñez recuperó la gestión y tres años después intervinieron como asociados los coruñeses Atocha y Morodo. No tardaron en producirse pérdidas por los sucesivos pleitos familiares y una de las medidas adoptadas fue la de prescindir de ceramistas extranjeros, entre ellos Forrester, así como la de limitar la gravosa inversión en nuevas instalaciones. La pérdida de calidad e innovación fue determinante. En 1875 se produjo el cierre. En 1949, bajo el impulso decisivo del galleguista Isaac Díaz Pardo, se abrió en Sada una nueva instalación, unida a un taller de investigación formal que produjo con el tiempo piezas de asombrosa creatividad, recuperadoras de la tipología sargadeliana. Por fin, en 1968, casi cien años después del cierre de las primeras instalaciones y tras la constitución de la sociedad cerámica de Sargadelos, se inauguró la factoría de Cervo, muy cerca de la fábrica originaria, continuando una tradición ya bicentenaria hasta la actualidad.



Abanico, Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, 1858

Dentro de la serie de tópicos repetidos por los viajeros románticos, los referidos a las mujeres españolas resultan tan abundantes como previsibles (y aburridos). El fundador de la cofradía, Richard Ford, autor del célebre *Manual para viajeros por España y lectores en casa* publicado en 1845, tuvo el acierto de mezclar información práctica sobre caballos, pasaportes, criados y comidas con la descripción de rutas específicas, en una narración solo complaciente para el lector al que iba dirigido. Obviamente no era español, sino británico y previctoriano. Una muestra de sus criterios se encuentra en la descripción de Navarra: «El mejor periodo para visitarla es en los meses de verano. Las ciudades carecen de atractivos, pero el paisaje silvestre ofrece encantos». La naturaleza resulta salvaje, los «indígenas» son graciosos, indómitos e infantiles y la temporalidad es precapitalista, más un transcurrir que un devenir hacia una dirección determinada. En la parte referente a

Madrid, señala: «Pocos extranjeros gozan de mucha salud de cuerpo y mente en esta ciudad antisocial e insalubre. Antiguamente, según decía el sagaz populacho, los bribones eran colgados en las cruces; ahora las cruces están colgadas en los bribones». Aunque Ford disertó sobre el paisaje e hizo suyo el tópico de la nobleza popular y el pésimo gobierno, algunas referencias muestran que, con toda su frialdad puritana, revestida de complejo de superioridad, sus sentidos estaban bien despiertos: «Qué valles abren sus senos, anhelando abrazar al visitante; qué bellezas vírgenes nunca vistas esperan al afortunado miembro del Traveler's Club».

En la estela de Ford, nadie expresó mejor que ese invento llamado Carmen, debido al francés Prosper Mérimée, la ambivalencia de la admiración por una España «pura, salvaje y romántica» y el desdén por su «progreso material en el camino de la civilización». Mérimée, a diferencia de muchos otros voceros de la imagen romántica de España, que jamás la pisaron, hizo siete viajes por la Península entre 1830 y 1864. Pese a ello, su programa intelectual basado en el exotismo no se transformó en lo sustancial y las imágenes de España que ofreció a su público, a fin de cuentas las que demandaba y lo convirtieron en escritor renombrado, tampoco. De ahí que pese a la insistente toma de contacto con los españoles no varió los tópicos y estereotipos que había plasmado en sus obras. No hay un «antes» y un «después» en Mérimée. La experiencia cambia poco o nada la visión establecida. El país que visita debe coincidir con la imagen que ha confeccionado desde el principio en forma de evocación libresca.

¿Qué le interesa a Mérimée de España? Andalucía, la España andaluza, el elemento humano que define de acuerdo con esa tipología fabricada y sus rituales sociales. En primer lugar, naturalmente, la fiesta de los toros, descrita, pese a su entusiasmo confesado, con una cierta contención y afán básicamente informativo (número de toros por festejo, sucesión de los actos en el espectáculo, actitudes del público). Tras la corrida, acontece una ejecución. Aunque en Francia también hay ajusticiamientos públicos, los de España tendrían, según su punto de vista, un cariz místico. Al dar cuenta de uno de ellos, subrayó la racial dignidad del

reo, su postura temperamental, valiente e impulsiva, el ceremonial religioso y laico. Por supuesto, destacó la expectación que el sangriento espectáculo despertaba en las bellas mujeres de la localidad en la que aconteció el episodio, Valencia.

Toros, ejecuciones, espectadoras y bandoleros. Sus menciones a las hazañas de José María *el Tempranillo*, prototipo de bandido generoso, reforzaron el canon de un romanticismo popular. Porque, en realidad, a Mérimée no le importaba el paisaje natural ni casi el monumental, sino los tipos humanos, sus amigos madrileños, empezando por la condesa de Montijo, familia y círculo de amistades. Adoraba la capital (al contrario que Ford), tanto como detestaba Barcelona. Diversiones, visitas, encuentros, charlas agradables, buen alojamiento, continuas atenciones, comida a discreción, excelentes vinos.

Sus viajes, pese a todo, mostraron alguna evolución. En el tercero, realizado en 1845, en otoño, con frío y lluvia en un Madrid que encontró (para mal) parecido a París, halló el país muy cambiado y confesó su aburrimiento. En el cuarto, al año siguiente, visitó con fastidio Barcelona —los catalanes, indicó, eran como franceses ruines y un poco toscos—. En 1859, durante el sexto viaje, se apoderó de él un terror atávico por los cambios: «Todo está cambiado en España, convertido en prosaico y francés. No se habla más que de ferrocarriles y de industria». Como el atuendo femenino se afrancesaba, concluyó que el país degeneraba. Los braseros, «mueble primitivísimo en el que se tiene la alternativa de helarse o asfixiarse», le parecieron infernales. Los progresos materiales no habían servido para embellecer la sociedad: «Toda originalidad desaparece. Quizá ya no pueda encontrarse más que en Andalucía y hay demasiadas pulgas y demasiadas hospederías malas y sobre todo soy demasiado viejo para ir a buscarla allí».

Poco después, en 1862, un anciano Hans Christian Andersen pasó nueve meses en España. A pesar de la edad y limitaciones físicas, el renombrado literato danés se dedicó a la descripción de paisajes, hombres, mujeres y manjares. Se comportó como un viejo verde profesional y su mirada quedó salpicada de un amable y burlón costumbrismo: «Estoy en el país del sol, mi sangre se ha caldeado y

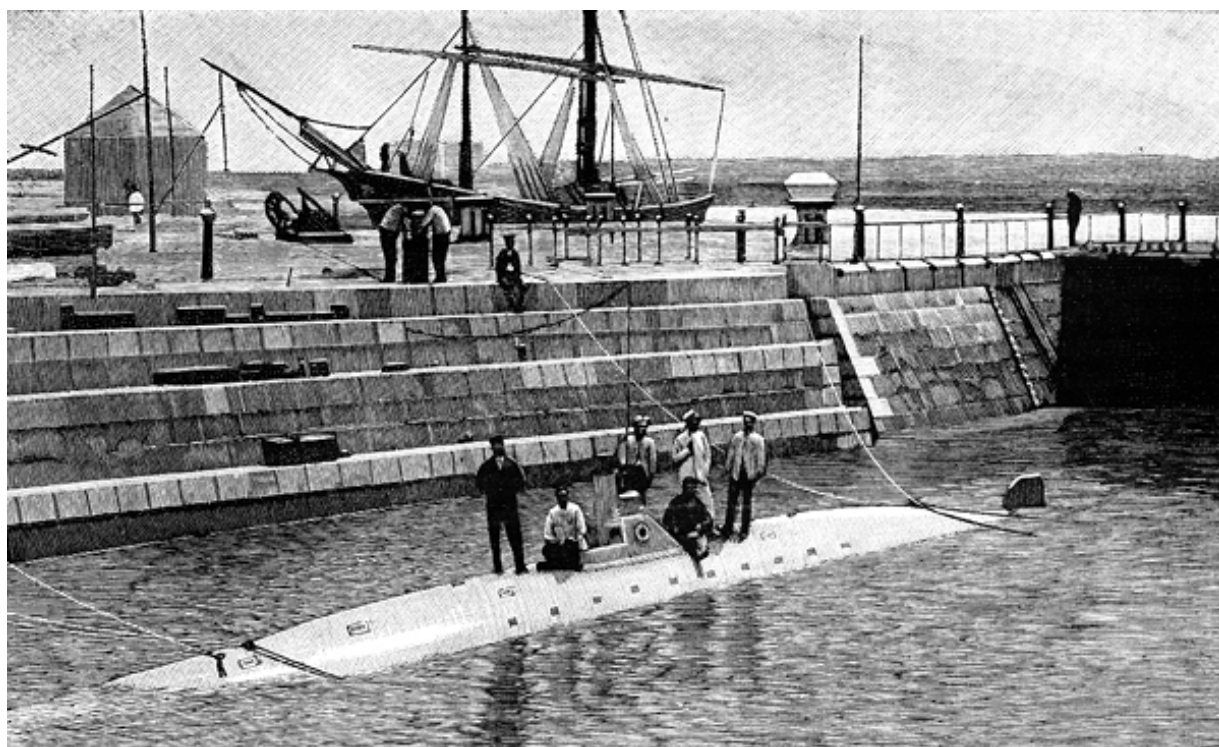
podré prescindir de la estufa todo un invierno en mi casa, allá en el norte. ¡Qué maravilla, qué ahorro!». No moraliza y no esconde una obsesión por las mujeres de navaja en liga, cuanto más jóvenes y lozanas mejor: «Todo aquel fuego, todo aquel calor parecía concentrarse en un par de ojos claros que me miraron, una chiquilla perfectamente desarrollada, un hermoso tipo de Murillo, con muy poca ropa encima». Su mirada procaz tampoco evitó «una señora mayor, gorda y fofa como una mole de tocino». O «una sirvienta coqueta y afectada que le daba a la lengua como a la manivela de un molino». Las ocasionales feminizaciones del paisaje apuntaron la misma obsesión por las mujeres: «Soñé que caminaba por las profundidades del mar, entre extrañas plantas de exuberante fronda, como la de las palmeras de Elche, que se enroscaban en mí».

En la imaginación de estos viajeros, creadores de una imagen de España «amarilla», como una fotografía de los antepasados congelada en el tiempo, el arma de combate de «la española» esencial era el abanico. Ciertamente, como mostró Carmen Martín Gaité en su memorable *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972), se trata de un objeto multidimensional, cargado de aura, polisémico en usos y significados. Quizás introducidos desde Oriente por los jesuitas, los abanicos se incorporaron en la etapa ilustrada al equipaje de los elegantes, hombres y mujeres. Otro viajero galo, Théophile Gautier, se sorprendió del empleo constante del abanico: «El arte de manejarlo las españolas, lo desconocen las francesas». El escocés Henry David Inglis había escrito en 1830: «Las mujeres españolas antes saldrían de casa descalzas que sin abanico, en la calle no vi una sola fémmina desprovista de tan indispensable complemento». Este ejemplar, datado en 1858, de papel y vitela, con varillaje de nácar y oro, posee un vuelo desplegado de 28,5 por 54,5 centímetros. Pintado por Edouard Moreau (que trabajaba en la célebre fábrica parisina de Alexandre, situada en el bulevar Montmartre) y fabricado por encargo, presenta en el anverso una boda —la esfera pública— con los novios sentados sobre un estrado y acompañados de un amorcillo. A su lado, manjares, vajilla, un gran órgano, el coro y la orquesta. Detrás, los invitados contemplan la escena. El reverso, con el mensaje

privado, muestra un medallón oval central con figura femenina recostada en un diván, representación de Venus, acompañada de Cupido, dios del amor, que sostiene el arco entre sus manos.

Es importante anotar que los artesanos abaniqueros españoles compitieron con éxito con franceses e italianos, sobre todo a partir de la fundación de la Real Fábrica de Abanicos, situada en Valencia. Entre ellos destacó José Sebastián Colomina, que alrededor de 1845 introdujo con la ayuda de su hermano cambios e innovaciones importantes, la plegadera mecánica o una máquina para decorar varillajes, lo que abarató considerablemente costos de producción y precios de venta al público. En Madrid, el comercio abaniquero se situó alrededor de la puerta del Sol, asociado por lo general a la venta de sombrillas y paraguas.

Lo que no cambiaba, con independencia de dónde se adquiriera el abanico, eran su lenguaje y usos, como señaló el siempre perspicaz José María Blanco White: «Un vistoso abanico es indispensable en todo tiempo, lo mismo dentro que fuera de la casa. En perfecta armonía con las expresivas facciones de las mujeres españolas, es como una varita mágica cuyo poder se siente más fácilmente que se explica». Desde abanicarse lentamente, que significa «estoy casada, déjame en paz», a hacerlo con vehemencia («te amo»); desde cerrarlo rápido («no») a hacerlo despacio («sí»); cubrirse del sol («no me gustas»); sujetarlo con las dos manos («mejor, olvídate»); levantarse con él los cabellos («no te olvido»); cubrirse el rostro («nos vigilan»); contar las varillas, o abrir cierto número de ellas para indicar la hora de la cita; apoyarlo sobre los labios («no me fío de ti»); tocar la palma de la mano («me lo pensaré»); asomar abanicándose al balcón («saldré»); o el más infame de todos: prestar el abanico al acompañante, como forma de decir «se acabó».



Submarino de Isaac Peral, Cartagena, 1888

La historia de los inventos es heredera directa de la poderosa narrativa que conocemos como «revolución científica». En lo referente a España, debido a su enfoque anglocéntrico y al establecimiento de un santoral laico basado en héroes del conocimiento, alimentó la llamada «polémica de la ciencia española». Según sus postulados, existía una especie de incapacidad genética para la modernidad que se reflejó, por un lado, en la ausencia de condiciones sociales para el desarrollo científico y, por otro, en la tribulación asegurada que, casi como un *dictum*, aguardaba a quien se dedicara en España a la ciencia. Ciertamente, el desarrollo de la polémica a comienzos del siglo XX proveyó abundantes titulares. Dos de sus representantes cualificados fueron Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset. El primero señaló en

1911: «Es inútil darle vueltas, nuestro don es ante todo un don literario, y todo aquí, incluso la filosofía, se convierte en literatura [...] y si alguna metafísica española tenemos es la mística. ¿Es esto malo, es bueno? Como hay y debe haber una diferenciación del trabajo espiritual así como del corporal, tanto en los pueblos como en los individuos, a nosotros nos ha tocado esta tarea. En Suiza no pueden desarrollarse grandes marinos. Alemania, verbigracia, nos da a Kant, y nosotros le damos a Cervantes. Harto hacemos con procurar enterarnos de lo suyo, que su ciencia y su metafísica fecundará nuestra literatura, y ojalá nuestra literatura llegue a ser tal que fecunde su ciencia y su metafísica. Y he aquí el significado de mi exclamación, algo paradójica, lo reconozco, “¡que inventen ellos!”». Ortega, partidario radical de la europeización de España, que llevaría aparejado el desarrollo científico y tecnológico, se opuso a estas ideas con vehemencia.

Consideró a Unamuno en su respuesta «energúmeno español» y achacó su punto de vista a una «desviación africanista del maestro y morabito salmantino». El hecho de que se tratara de una polémica por un lado tan antigua, con elementos de la «leyenda negra» involucrados, y por otro tan literaria, es decir, ficcional, apunta a la ausencia de juicio sobre cuestiones fundamentales. Sin duda, una de ellas es la fragilidad del tejido innovador en la España decimonónica, en absoluto su ausencia total. También, si aplicamos una perspectiva comparada, hay que tener en cuenta la asimetría entre la construcción social de la figura del inventor y la realidad concreta de su existencia. En todas partes. Sabemos que hay que fracasar mucho para poder inventar algo que valga la pena. También que debe existir tolerancia y apoyo, no mofa, crítica o escarnio público, frente a quien acomete esa difícil tarea.

El caso del cartagenero Isaac Peral, inventor del submarino, es paradigmático. Aunque invocado casi siempre bajo el signo del héroe solitario, se le puede inscribir en una tradición española dedicada a la construcción de ingenios capaces de navegar bajo del agua. Precarios trajes de buzo o escafandras se diseñaron desde el siglo XVI para el rescate de naufragios o de perlas, pero en plena

revolución industrial el maquinismo impuso otros retos. Como ha señalado Agustí Nieto-Galán, el médico barcelonés Francisco Santpons, financiado por un empresario textil, trabajó en ingenios de vapor acuáticos. Por otra parte, la figura fascinante de Narciso Monturiol se hizo presente en política y educación: «instruíos, moralizaos». Tras implicarse en la explotación del coral, diseñó un buque submarino, el *Ictíneo*, del que llegó a construir dos prototipos que «navegaron por el fondo del mar» entre 1859 y 1862, en Barcelona y Alicante. El caso de Isaac Peral es distinto. No solo porque perteneció a una generación posterior (nació en 1851 en Cartagena; Monturiol, en 1819 en Figueras), sino por su indiscutible capacidad para implementar en el submarino soluciones vinculadas no a la primera revolución industrial, del carbón y el hierro, sino a la segunda, relacionada con el petróleo, el acero y la química. Si en el primer caso el legado fue un ingenio fascinante, en el segundo nos encontramos ante un artefacto industrial, prototipo reconocido en el desarrollo posterior del arma submarina.

Corría el mes de abril del año de 1887 cuando Peral era aclamado a su llegada desde Madrid a la estación de ferrocarril de San Fernando (Cádiz) por una muchedumbre entusiasmada. Aquellas gentes no lo vitoreaban por lo que había hecho, sino por lo que iba a hacer, iniciar la construcción del primer torpedero submarino de la historia. Teniente de navío y profesor de la Academia de San Fernando, había presentado su proyecto en 1885 ante el Ministerio de Marina, en el que especificaba que serviría para la defensa de la Península, Baleares y Canarias. La memoria fue aprobada y, dos años después, la *Gaceta de Madrid* publicó el real decreto por el que se establecía, con carácter de urgencia, la construcción del buque en el arsenal gaditano de La Carraca.

Tanto el patriotismo como el oportunismo de Peral son indiscutibles. Por aquellos años no solo la insurrección cubana amenazaba la integridad territorial española, sino que se rumoreaba el interés británico por las Canarias. También existía, en la tradición arbitrista, una valoración desmedida del asunto. El propio Peral no dudó en señalar a la reina regente, María Cristina de Habsburgo, que la construcción del submarino y las ventajas que conllevaría servirían

«para equilibrar nuestro poder marítimo con el de otras naciones de mayores recursos». En palabras de Agustín Rodríguez Ramos, el invento se asemejaba a la «honda de David», frente al Goliath naval de otras potencias, en especial la británica y la alemana. Precisamente fue la crisis de 1885 entre España y el Imperio alemán por la posesión del archipiélago de las Carolinas (descubiertas por los españoles en el siglo XVI), en el Pacífico, la causa por la que Peral, según confesó, presentó el proyecto a compañeros y superiores. Había sopesado muy bien todos los aspectos del proyecto, incluido el siempre espinoso asunto del coste, que resultó ser sorprendentemente bajo.

Para reafirmar el carácter nacional del proyecto, decidió que los materiales de construcción y el lugar de fabricación debían ser españoles. El 23 de octubre de 1887 comenzaron en La Carraca los trabajos y diez meses después el submarino estaba casi concluido. Resulta notable que su aspecto resultara tan novedoso a ojos de sus contemporáneos. Un periodista local señaló: «De imaginarse el volumen del casco por sus dimensiones conocidas, a contemplarlo construido, existe notable diferencia. No es un juguete o modelo de un arma de guerra menor, es un buque, como si dijéramos, hecho y derecho. No es tampoco una tiritaña [cosa de poca sustancia o entidad], como algunos suponían, las planchas del aforro, que tienen espesor de un centímetro, de tal manera cosidas y con tan sólidas y profusas trabazón de quilla, cuadernas y puntales, lo hacen más fuerte y resistente que otros buques de porte mucho mayor».

Con las pertinentes modificaciones —incluso que el submarino fuese movido por electricidad, dispusiera de un periscopio, tubo lanzatorpedos, corredera eléctrica y aguja compensada, entre otras innovaciones— la botadura se llevó a cabo el 9 de septiembre de 1888. El buque «se deslizó rápida y seguramente sobre los raíles, entrando en el agua majestuosa y gallardamente». Las meritorias investigaciones de José Ignacio Chacón Bulnes, que halló los planos originales en el Archivo Histórico Nacional, permiten conocer las especificaciones técnicas originales. Tenía una eslora de 21,9

metros y puntal (altura) de 2,75. Alcanzaba 8 nudos en superficie con dos motores eléctricos de 30 caballos cada uno alimentados por 613 acumuladores, llevaba una dotación de once hombres (comandante, cinco oficiales y cinco marineros) y poseía una autonomía de 200 millas. Estaba armado con tres torpedos Schwartzkopff. El peso era de 77 toneladas, 85 en inmersión, con el que podía llegar hasta los treinta metros. El costo oficial fue de 931.154 pesetas, tres veces más de lo presupuestado. Peral pensó en una verdadera armada submarina de cuarenta aparatos, movidos por electricidad, que sería la expresión de una nueva época. Después de superar diversas pruebas, consistentes en la navegación en superficie y sumergida, lanzamiento de torpedos contra objetivos reales, ejercicios de defensa y ataque, tanto diurnos como nocturnos, con un éxito que escapaba a cualquier especulación, una junta técnica dictaminó la utilidad militar del buque.

En enero de 1891 Peral se trasladó a Madrid al objeto de rendir cuentas ante el ministro de Marina. Aquí se torció todo. Una serie de farragosas y confusas presiones hicieron que su proyecto fuera finalmente rechazado. Se le propusieron alternativas, pero Peral se negó a aceptarlas, arguyendo con razón que su proyecto era mucho más viable tal y como estaba que con cualquier tipo de modificación. Su decepción fue tan grande que pidió la baja en la Armada: «Hoy hablo, pues, y hablo con pena, porque desearía que lo que va a leerse no hubiera sido necesario escribirlo, que nada va ganando la patria con ello; hablo además con el dolor profundo de mi alma, al ver trocarse sobre mi pecho la levita azul del marino por la levita negra del ciudadano». El boicot apunta a una figura clave. El ministro José María Beránger hizo todo lo posible por que el proyecto no saliera adelante. Incluso llegó a mostrar los planos, a pesar de su carácter secreto, a un conocido traficante de armas llamado Basil Zaharoff, apodado «El mercader de la muerte», reclutado como espía británico en 1870. Peral murió de cáncer cuando estaba a punto de cumplir 44 años. Además de inventar el submarino, calificado de «cacharro inútil» por sus detractores, tuvo tiempo de montar una fábrica de acumuladores para electrificar

municipios y de impulsar las primeras centrales eléctricas españolas.

61



Microscopio de Ramón y Cajal, Museo del Ejército, Toledo, finales del siglo XIX

La pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas en 1898 como consecuencia de la derrota española en la guerra contra Estados Unidos dio lugar a un programa europeizador y modernizador de España, que logró con el tiempo importantes éxitos. Entre 1890 y 1930 se produjo un salto gigantesco, articulado en un pensamiento regenerador y neocrítico, visible en las aportaciones de las generaciones de 1898, 1914 y 1927. Este despliegue generacional no fue casual, tanto por estar basado en un método social como por aportar la identificación de comunidades emocionales y de experiencia basadas en grupos de edad. El caso de Santiago Ramón y Cajal es uno de los pocos que se resiste, en su patente individualismo, a una adscripción de este tipo. Nacido en 1852 en el pequeño pueblo de Petilla de Aragón, se encontraba en Valencia en 1886 atendiendo la cátedra de Anatomía que había obtenido por oposición, cuando le sorprendió una epidemia de cólera. Pidió realizar una serie de informes sobre esta enfermedad, y desde Zaragoza, ciudad en la que había estudiado medicina antes de ingresar en el cuerpo de sanidad militar, le enviaron un microscopio de características técnicas más avanzadas que el que obraba en su poder. A partir de entonces, perfeccionó sus estudios histológicos de carácter general, que había iniciado en 1877. Años atrás, el profesor de esta disciplina Aureliano Maestre de San Juan, de la facultad de Medicina de Madrid, donde llevaba a cabo estudios de doctorado, le había introducido en el campo de la microscopía óptica. Este ejemplar monocular estuvo entre los primeros de los que dispuso. Fabricado por Nachet en París, pudo utilizarlo tras su destino en Cuba como capitán médico, a partir de 1874. Se trata de un modelo clásico y robusto. Los primeros usaban la forma antigua de enfoque fino, con un sistema de tornillo micrométrico, consistente en una barra de hierro muy larga insertada en el centro de una pieza de bronce prismática. Sobre ella se colocaba un muelle fuerte. A

medida que el tornillo micrométrico se apretaba, el tubo descendía. Al aflojarlo ascendía.

Entre 1877 y 1903 Cajal llevó a cabo una intensa labor investigadora, pero fue a partir de su conocimiento y estudio del llamado «método de Golgi», la «reacción negra», cuando su labor investigadora dio un salto espectacular. El citólogo italiano con el que compartió el Premio Nobel de Medicina en 1906 pudo ver por primera vez células nerviosas con todas sus partes y observó que su arborización era extraordinariamente compleja. En una misma preparación teñía varias células a la vez, en un número relativamente pequeño, de tal forma que examinó células nerviosas individuales y en sus conexiones. El análisis morfológico permitió la caracterización e identificación de diversos tipos, pero Camillo Golgi defendía en parte la teoría reticular de Joseph von Gerlach, según la cual el sistema nervioso consistía en una red nerviosa difusa. Lo que ocurrió a continuación fue sorprendente. Como ha señalado el investigador Javier de Felipe, «en manos de Cajal, el método de Golgi representó la herramienta principal que hizo posible cambiar el curso de la historia de la neurociencia y significó el nacimiento de la neurociencia moderna. Para Cajal, la interpretación de las imágenes microscópicas era diferente». No es extraño que hubiera controversia. En general, la comunidad de histólogos acogió sus teorías con el mayor de los escepticismos. Hasta la presentación de sus descubrimientos en una reunión de la Sociedad Anatómica Alemana, que tuvo lugar en 1889. Los años posteriores los recordó con gratitud: «Fueron los años de 1890 y 1891 periodos de intensa labor y gratísimas satisfacciones. Alentado por el aplauso de Albert von Kölliker y persuadido de haber hallado al fin mi camino, entreguéme al trabajo con verdadero furor. Mi tarea comenzaba a las nueve de la mañana y solía prolongarse hasta cerca de la medianoche. Y lo más curioso es que el trabajo me causaba placer».

La base de la interpretación cajaliana, o doctrina de la neurona, fue que el tejido nervioso está compuesto por células individuales. «Cada célula es un cantón fisiológico absolutamente autónomo». Se comunicaban por contacto o contigüidad, no por continuidad. Es

importante anotar la importancia que tuvo en la definición de su teoría nerviosa la capacidad de Cajal para el dibujo. Desde muy joven había mostrado gran interés por las artes pictóricas y pensó en dedicarse a ellas antes de estudiar medicina. Era capaz de plasmar sus observaciones del microscopio directamente sobre el papel, a mano alzada. Uno de sus primeros estudiantes, Julián de la Villa, recordó en 1952, cuando se cumplió su primer centenario: «El dibujo salía directamente de la preparación; con el microscopio en su mano izquierda y el papel en su derecha iban surgiendo las reproducciones exactas de las preparaciones. Aunque conocía la cámara clara, como era muy voluminosa para usarse, él prefería no utilizarla». Para demostrar que tenía razón, Cajal precisaba que lo que aparecía en el microscopio aportara datos e imágenes claras. Los objetivos de inmersión de los que dispuso tenían buena resolución, pero las lentes y el ángulo de visión eran de difícil manejo. Solo una pequeña parte de una célula nerviosa se podía enfocar en un determinado momento, por lo que el examen requería un continuo ajuste del microscopio. La obtención de una impresión completa de una neurona y sus relaciones con otras vecinas era un éxito. Los dibujos de Cajal no solo resultaron importantes por su extraordinaria belleza e indudable valor. Como argumenta De Felipe, «son copias fidedignas de preparaciones histológicas que muestran la microorganización del sistema nervioso, como un mapa que contiene las conexiones de las neuronas y las rutas que siguen los impulsos nerviosos a través de las mismas».

Los dibujos de Cajal no escaparon a la crítica. Hubo quien le reprochó que sus ilustraciones eran construidas a partir de trozos de células diferentes y que las relaciones que establecía entre células eran agrupamientos artificiales procedentes de distintas secciones. En 1923, en la traducción alemana del trabajo *Textura de la corteza visual del gato*, señaló: «Recientemente he recibido críticas por parte del profesor Henschen, fundamentalmente por el hecho de que mis dibujos de las células que aparecen en la fisura calcarina humana son demasiado esquemáticos. Al igual que las secciones de Nissl de la corteza visual humana que ilustran el comienzo de mi trabajo previo, la apreciación de Henschen es absolutamente

correcta. Mi intención era mostrar de la manera más clara posible los hechos más significativos utilizados para clasificar esta área. Pero las críticas del neurólogo sueco sobre las ilustraciones de los resultados de la tinción [coloración] de Golgi están injustificadas. Todas las figuras son verdaderas y representaciones exactas de preparaciones excelentes». La brava respuesta del histólogo español defendió tanto la exactitud puntillosa de su método científico como una aproximación honesta y vital a lo representado: «No basta examinar, hay que contemplar, impregnemos de emoción y simpatía las cosas observadas; hagámoslas nuestras tanto por el corazón como por la inteligencia».

Resulta extraordinario que hoy Cajal sea invocado por entidades científicas de vanguardia, como ocurrió con la Smithsonian Institution de Estados Unidos en 2013, «por haber cambiado la neurociencia para siempre y haber mantenido una pasión infantil por el arte». La lección que impartió el 12 de diciembre de 1906 por la concesión del Nobel, «Sobre la estructura y conexiones de las neuronas», con 23 figuras, constituyó tanto una exhibición visual como textual. El párrafo final, «termino expresando mi gratitud del modo más caluroso y cordial a esta asamblea sabia y amistosa, a la cual también agradezco mucho su atención y amabilidad hacia mí durante una conferencia tan larga y tediosa», mostró el carácter del Cajal humanista, constante hasta el final de sus días. En este campo no dejó de ponderar la importancia de la voluntad sobre las adversidades, pesimismo, indiferencia y resignación. De los curiosos *Cuentos de vacaciones* («El fabricante de honradez», «La casa maldita» o «El pesimista corregido» entre ellos), publicados en 1905 con elementos de ciencia-ficción, a textos autobiográficos posteriores de gran valor literario. Entre ellos *Charlas de café* (1921), los tres tomos que compusieron los célebres *Recuerdos de mi vida* o *El mundo visto a los 80 años*, publicado en 1934, poco antes de morir. Porque Cajal se mantuvo en permanente tensión creativa hasta el final de sus días.



Puente colgante de Vizcaya, 1893

Un puente es una metáfora perfecta de lo más distinguido y noble de la historia humana. Constituye la expresión material de una voluntad de unir territorios separados y exhibe la capacidad técnica, social y económica para hacerlo. Optimistas y posibilistas piensan en construir puentes. Pesimistas y resentidos pretenden su liquidación. «Volar los puentes», una frase de connotaciones bélicas, es el último acto antes de una catarsis individual o colectiva. El puente colgante más antiguo del mundo se construyó en Vizcaya y fue inaugurado en 1893, solo tres años después de iniciada su construcción. En 1984 fue declarado patrimonio histórico español y en 2006 la UNESCO lo proclamó patrimonio de la humanidad, primer caso de un monumento industrial peninsular. Desde su apertura ha sido evocado por literatos y novelistas, fascinados por el espectáculo de las personas que cruzan en ambos sentidos la ría del Nervión, de Portugalete a Las Arenas, todos los días y a todas horas. Ese paso de una orilla a otra que implicaba también el paso de un ambiente industrial y obrero a otro burgués y señorial fue evocado por Vicente Blasco Ibáñez en una de sus obras de raigambre naturalista, *El intruso* (1919). En la margen derecha se

hallaba la diversión: «Las gentes que pasaban al borde de la ría, por la carretera de Las Arenas, le parecían [a Pepita] más simpáticas que las de otros días. Eran familias de Bilbao que bajaban del tranvía para ir a la orilla del mar. La ría brillaba bajo la caricia del sol, temblando sus ondulaciones como los fragmentos de un espejo. Más allá del puente de Vizcaya, cuya plataforma iba y venía pendiente de su manojito de cables, transportando carruajes elegantes, carretas de bueyes y pasajeros llegados en el tren de Portugalete, extendíase el Abra como un desgarrón del cielo, moviendo sus aguas de un azul plumizo. El mar libre chocaba en la línea del horizonte contra la muralla del rompeolas, coronándola de una nube de espuma que corría de un lado a otro como el humear de una locomotora invisible».

El paisaje asemeja «un pedazo de Londres bañado por un sol meridional; todo aquel pueblo de cobertizos fabriles e innumerables chimeneas esparcía en el espacio sus torbellinos de humo sonrosado por la luz de la tarde». Astilleros, diques secos, almacenes, tinglados, grúas. Carbón amontonado en los muelles. Todo tipo de navíos, remolcadores, gabarras, barcos de cabotaje y de gran tonelaje. Embarcaderos de mineral. El puente colgante forma parte de un tejido productivo denso y de alguna manera humaniza el paisaje. Envía a quienes lo usan en ambas direcciones un mensaje de la tecnología como triunfo de la voluntad humana y la fe ciega en el progreso. Su construcción estuvo vinculada a la ampliación del puerto de Bilbao en la desembocadura, el «Abra». Allí donde se acababa el refugio y la seguridad para la gente de mar y la apertura al océano abierto los entregaba a los elementos y a sí mismos.

Fue el gran ingeniero Evaristo Churrua y Brunet, sobrino nieto del formidable marino científico Cosme de Churrua, muerto en Trafalgar, quien acometió desde 1889, como director de la junta de obras del puerto, la tarea de hacer menos impracticable para la navegación la ría de Bilbao. Esta describía una curva cerrada y tenía poco calado en varios tramos, lo cual obligaba a los buques a fondear a varios kilómetros y a transportar la mercancía en gabarras o embarcaciones menores auxiliares, encareciéndolo todo. La

desembocadura presentaba un gran banco de arena, y con una profundidad en marea baja de un metro escaso impedía el paso si había temporal. En un momento de expansión industrial y mercantil, con una industria siderúrgica en auge, las condiciones de la ría y su barra constituían un grave problema. Hasta 1865, el mineral de hierro había salido de los montes de Vizcaya en carretas tiradas por caballerías y bueyes hacia el puerto de embarque. Luego vinieron los ferrocarriles, con cabeceras en las minas de Somorrostro y destino en la ría del Nervión. Las minas de Triano quedaron enlazadas con «las riberas del desierto en Baracaldo». Siguieron, entre otras, las compañías Bilbao River en 1877 y Luchana Mining diez años después. Resulta notable la temprana aparición de ferrocarriles colgados, que fueron de las minas de Begoña y Castrejana a la ría. El ferrocarril de Bilbao a Portugalete fue inaugurado en 1888; poco después se prolongó hasta Santurce. En menos de doscientos kilómetros cuadrados de superficie, había más de cien kilómetros de ferrocarril. El hierro iba casi en su totalidad al extranjero. Si el espacio minero exigió el puerto, este conllevó la necesidad del puente, que debía unir ambas orillas sin interrumpir la navegación.

El planteamiento de Churrua, que contaba con experiencia en Murcia y Puerto Rico, fue posibilista y sensato. Para que la ría fuera de verdad navegable, impulsó obras de dragado, canalización y construcción de muelles con grúas y boyas. En secreto, para evitar reticencias, planeó un enorme puerto exterior en el Abra, que serviría para que las embarcaciones recalaran a efectuar operaciones mercantiles sin depender de las mareas, o para obtener refugio. La primera piedra del rompeolas fue colocada en 1888; la última, por Alfonso XIII, en 1902. El puente colgante fue pieza maestra en la nueva organización del territorio vizcaíno. Su diseño se debió al arquitecto e ingeniero Alberto Palacio y Elissague, conocido por su participación en la construcción del palacio de Cristal y el palacio de Velázquez del parque del Retiro, la estación de Atocha y el Banco de España en Madrid. El ingeniero francés Ferdinand Joseph Arnodin, de quien Palacio era discípulo, al igual que de Gustave Eiffel, se hizo cargo de la construcción. El

empresario textil bilbaíno Santos López de Letona, que había hecho fortuna en México, fue promotor y financiador. El proyecto de puente transbordador fusionó la ingeniería de puentes colgados de cables con el desarrollo de vehículos mecánicos accionados con máquinas de vapor. La posibilidad de usar materias primas locales, hierro vizcaíno, fue una enorme ventaja. La estructura partió de dos vigas horizontales que soportarían los carriles, apoyadas sobre cuatro torres de 61 metros asentadas en los muelles de ambas márgenes, dos a cada lado.

Las obras empezaron en Portugalete el 10 de abril de 1890. Tras excavaciones y cimentaciones, se colocaron las torres, izadas a tramos con la ayuda de un andamiaje de madera. La estructura se armó íntegramente con piezas de hierro laminadas en taller y unidas entre sí mediante remaches al rojo vivo (fueron necesarios 400.000), dado que las técnicas de soldadura estaban poco desarrolladas. Luego se instalaron vientos y contravientos, cables anclados en bloques de cimentación situados a 110 metros, para dar paso al montaje del tablero de 160 metros de longitud que, apoyado sobre las torres, unió ambas márgenes a 45 metros de altura sobre la ría en alta mar.

Con la estructura principal acabada, se construyó la barquilla de transporte con tablones, reforzados con chapa en los anclajes a los cables de suspensión. Tuvo dos clases: los pasajeros de primera disfrutaban de tres filas de bancos cubiertos, situados a ambos lados, mientras que los de segunda debían compartir la parte central descubierta con carruajes, mercancías y ganado. A lo largo del travesaño horizontal superior se deslizaba un carro de 36 ruedas y 25 metros de longitud, del que pendía la barquilla, mediante 70 cables de acero denominados péndolas. La estructura no quedó soldada ni remachada a las torres o pilares, sino tan solo sujeta por estas péndolas, que soportaron gran parte del peso y lo repartieron de forma equilibrada. De ahí el sobrenombre de colgante.

La barquilla fue cargada en pruebas con 26 toneladas que, junto a su peso, sumaron 40 toneladas, cuatro veces la carga máxima de funcionamiento. La energía necesaria para moverla provino de una

caldera de vapor situada en una de las dos torres. Los resultados fueron satisfactorios y el 28 de julio de 1893 tuvo lugar la inauguración. Esta comenzó con un banquete celebrado en un hotel de Las Arenas, al que fueron invitadas autoridades gubernamentales y religiosas. A su finalización, un párroco de la cercana localidad de Algorta celebró misa a bordo de la barquilla y bendijo el puente. Los espectadores, maravillados, sobrepasaron los controles e irrumpieron en la barquilla para cambiar una y otra vez de orilla. El 5 de agosto la infanta Isabel de Borbón, la famosa «Chata», visitó Portugalete para conocer la nueva obra. Quedó tan encantada que realizó el viaje en seis ocasiones.

ESPAÑA, EL CORTO SIGLO XX

Tuvo su comienzo en 1898, con la derrota ante Estados Unidos en la guerra que supuso la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Terminó en 1973, con el comienzo del posfranquismo, a raíz de la muerte en atentado del almirante Luis Carrero Blanco, presidente del Gobierno. En este sentido, si pretendemos que la cronología, definida como una «flecha en el tiempo», contenga significados históricos y culturales, podemos asumir que el siglo XX español transcurrió entre esas dos fechas. El 98 marcó de manera decisiva las dos décadas siguientes y sustentó, jalonado en dos hitos generacionales consecutivos, 1914 y 1927, exitosas políticas de modernización que enterraron definitivamente la España decimonónica.

Lo que aconteció con posterioridad a 1973, cuyo verdadero instante fundacional se encuentra en la proclamación de la Constitución de 1978, proveyó la infraestructura política, económica, social y cultural de la España actual. Quedaron en medio los largos años transcurridos entre 1936 y 1975, el régimen franquista. Iniciado con la Guerra Civil, tan atinadamente definida por Miguel de Unamuno en sus últimos días en este mundo como una lucha cainita entre «los hunos y los hotros», fue un acontecimiento fundamental de esos 75 años que representaron un siglo. Mas carece del valor obsesivo y militante que con demasiada frecuencia le quieren otorgar los extremistas de uno y otro signo. Desde una visión a largo plazo, es posible determinar la evolución de una arquitectura de nación española que desembocó con todos sus desequilibrios en la crisis de 1936. Con anterioridad, el denostado régimen de la

Restauración, iniciado en 1875 y concluido en 1923, puso en marcha prácticas y esquemas comparables a los que se implementaban en el contexto europeo. Los años veinte fueron a su manera igualmente europeos, felices, abiertos y consumistas. La Guerra Civil, tantas veces presentada por turistas bélicos y visitantes idealistas como un conflicto arcaico y sin matices, según mandaba el estereotipo de la España romántica, provino de la erosión de un sistema de convivencia de clases sostenible, así como de la difusión irresponsable de culturas de la violencia. Como ha señalado Enrique Moradiellos, el 1 de abril de 1939 no empezó la paz, sino la victoria.

La amarga posguerra que siguió supuso una congelación de la imagen de España, instalada desde entonces en el aislamiento y el rechazo. También obligó a una diversificación de impulsos creativos, que explotó durante los años cincuenta en un nuevo contexto modernizador. Desde los años sesenta, un sentido déficit de conocimiento del mundo, un sentimiento de bendita frustración contra la cual se rebelaron las generaciones jóvenes, formó una conciencia radicalmente distinta sobre lo que era, pero sobre todo sobre lo que debía significar ser español. «No es esto, no es esto», dijo Ortega y Gasset en otro contexto. El mundo era ancho, pero en modo alguno podía seguir siendo tan ajeno. Emigración, turismo, materialismo, consumo, sexo, motorización fueron las palabras que anunciaron la cercana integración de España a un itinerario europeo y global.



Confidente, silla de la casa Batlló, Antoni Gaudí, Barcelona, 1904-1906

Entre las frases atribuidas al arquitecto, diseñador y proyectista reusense Antoni Gaudí sobresalen dos extraordinarias. «Mi cliente no tiene prisa» era lo que según parece manifestaba cuando, en referencia a Dios, le preguntaban sobre la fecha de terminación de los trabajos de la catedral de la Sagrada Familia en Barcelona. «La originalidad consiste en volver al origen» apuntaba a su criterio de inspiración terrenal a partir de la experiencia acumulada, que no reconocía límites entre la «alta cultura» y la tradición popular. Podía hallarse del mismo modo en la Biblia, un autor exquisito o la manera de tallar la piedra de un artesano. Esa voluntad integradora suya exige superar la conocida tendencia al análisis del genio como figura

aislada. No existe Gaudí al margen de determinado contexto. Entre 1890 y 1910 se desarrolló en Barcelona un movimiento cultural y artístico renovador y modernista, paralelo al *Art Nouveau* francés, la *Secession* austriaca o el *Arts and Crafts* británico. El empuje que confirió a la ciudad la organización de la primera Exposición Universal celebrada en España (1888), así como el despegue económico incentivado por fortunas empresariales viejas y nuevas, pues algunas eran solariegas y otras procedieron de la repatriación de capitales de indianos llegados de las Américas tras el desastre del 98, convirtieron la ciudad mediterránea en un lugar perfecto para la inversión y el mecenazgo.

A finales del siglo XIX había crecido notablemente el mercado de la construcción en las grandes metrópolis, en Europa en general y en Barcelona en particular. En sociedades urbanas, encaminadas ya hacia el consumo masivo, la propaganda y el espectáculo, la ostentación del poder económico, social y político, también cultural, fue general. No hubo en ello nada excepcional. Banqueros e industriales abandonaron en todos los sitios el aislamiento relativo y los ideales de puritana austeridad, al menos en público, para ocupar centros de las urbes y modelarlas según su gusto y necesidades. Entonces se produjo una primera «señorialización» de las ciudades, en parte mediante la ocupación de espacios nuevos, en parte con la expulsión a las periferias de quienes habitaban áreas antiguas y degradadas. Para ver y ser vistos, como ha señalado Jesús Cruz Valenciano, se configuró un estilo de vida burgués. En Barcelona la antigua carretera que unía la Ciutat Vella con la villa de Gracia, convertida en paseo de Gracia, dio lugar a una avenida prestigiosa y contemporánea.

Aquel fue el territorio a colonizar por el arquitecto moderno. Como ha señalado Juan José Lahuerta: «La gran complejidad de una obra de arquitectura, su elevado coste económico, de personal, de tiempo, su fuerte dependencia artesana y técnica, mantuvieron el trabajo del arquitecto durante más tiempo ligado a la institución y la academia y, por tanto, hasta cierto punto, protegido de las leyes de la competencia. Así que, con retraso, también tuvo que hacerse

seguidor de la religión del arte por el arte. Y lo hizo, desde luego, con la convicción de los neófitos: el arquitecto moderno es aquel que asume no solo la responsabilidad de la planificación y la construcción del edificio, sino aquel capaz de llegar mucho más allá, aquel que gasta sus máximas energías creativas en los elementos hasta entonces menores o secundarios, dejados tradicionalmente en manos del artesano o de la industria, y que ahora, de repente, se colocan en primer plano, convertidos en esenciales: barandillas, rejas, lámparas, picaportes, cerraduras, rótulos, veletas». Y muebles, por supuesto.

Las familias adineradas tenían los medios para hacerse con un nuevo tipo de construcciones arquitectónicas, diseñadas desde los cimientos hasta los tejados, pasando por los interiores, literalmente atravesados por la «vida nerviosa de sus habitantes». Una de ellas fue la encabezada por el prestigioso empresario textil Josep Batlló y Casanovas. Este había adquirido un sobrio edificio, cercano a los que habían levantado bajo la égida modernista Josep Puig i Cadafalch (Casa Amatller) y Lluís Domènech i Montaner (Casa Lleó Morera), en la que se vino a llamar «manzana de la discordia», por la rivalidad existente no solo entre los constructores, sino también entre sus propietarios. La elección de Gaudí como arquitecto, a quien Batlló pidió «una idea atrevida», cambió los términos de la «competición». Levantada entre 1904 y 1907, sobre la base del inmueble anterior, la casa Batlló, en el número 43 del actual paseo de Gracia, fue una obra de arte total. Llamada también «dels ossos», o «de los huesos», por la abundancia de piezas en la fachada que parecían óseas, como calaveras, tibias, omóplatos o caderas, fue una celebración de la naturaleza. El conjunto exterior de piedra y cristal, de forma ondulada, se recubrió con vidrios de colores y discos de cerámica. En la parte superior, el tejado tomó forma de lomo de animal y grandes escamas tornasoladas. El remate se hizo con piezas esféricas de grandes dimensiones y colores cambiantes. La gran tribuna del salón principal de la planta noble se compuso de ventanas de madera que se accionaban mediante contrapesos, de manera que fuera posible levantarlas y disfrutar con el panorama abierto —además de ser vistos—. La

familia Batlló-Godó residió allí hasta los años cincuenta, con sus cinco hijos. Señaló Salvador Dalí que era arquitectura comestible, «de tortilla poco hecha y babosa, de queso fundido deslizándose sobre el transeúnte».

El credo de Gaudí prescribía que, junto al despliegue de la arquitectura, su marca impregnara elementos auxiliares que la convertían en un conjunto único, en especial los referidos a los aportes de cerámica, hierro, piedra y, muy en especial, el mobiliario y los complementos de madera. Para las sillas de la casa Batlló planteó un tipo de asiento que ajustó las formas redondeadas a la anatomía humana, sin tapicería ni ornamentación. La que recibió el nombre de «Confidente», en lo que constituyó una apasionada y humorística invitación gaudiana a la aproximación física y emocional de dos personas sin menoscabo de su individualidad, fue fabricada con fresno en los talleres de Casas y Bardés. Sus dimensiones fueron 104,5 centímetros de largo, 167 de ancho y 75,5 de alto. Frente a la contundencia formal que presentan tantas veces los objetos tallados en madera, Gaudí reinventó sus cualidades. Afirma Lahuerta: «Parece haber perdido su compacidad, su solidez. El asiento rebosa hacia los lados y hacia atrás y la materia se concentra en los bordes, como habría ocurrido al recibir la presión de alguien sentado si estuviera hecha de pasta. En realidad, esa forma es, a su vez, la consecuencia de una acción, o propiamente, en este caso, de la presión creada por el peso de un cuerpo sobre ella. La forma, así, aun prescindiendo de la materia que la contiene, no se explica solo a sí misma, como creíamos, sino que habla de otra cosa: de un peso, de un cuerpo, de la presión de una mano, de unos dedos, presentes todavía en la huella que han dejado. El resultado no puede ser más turbador. Los Batlló tendrán que sentarse en su asiento».

Gaudí tuvo el detalle con sus patrones de diseñar también sillas individuales, exactamente de las mismas dimensiones y material. Este tipo de mobiliario ha hecho que algunos lo hayan considerado predecesor de la ergonomía, antecesor de figuras como el belga Victor Horta, contemporáneo suyo, o el finlandés Eero Saarinen, posterior. En el caso del primero, se pueden apreciar contenidos

estéticos y filosóficos similares. En el segundo, en cambio, el racionalismo imperante avanzado el siglo XX, al que se adscribió, impuso la descontextualización de los objetos, condenados a representar la autosuficiencia anómica de sus propietarios. Donde Gaudí ha levantado un cuento, una escenografía delirante y vitalista, un tejido animal al que agarrarse, solo se ve una silla. No hay nadie alrededor con quién conversar.

64



Garrote vil, 1820-1974

Como han estudiado los historiadores del derecho y también de las emociones, existe un proceso de nacionalización de la muerte, que ha venido a concretarse en un objeto específico para ejecutarla o, según mantuvieron los tratadistas del asunto, «facilitarla». En sus conocidos diarios de viaje, el venezolano Francisco de Miranda narró su llegada a Londres en 1785, a bordo del *Neptune*. Lo que más le impresionó fue la remontada del estuario del Támesis, con la contemplación forzosa de lugares de ahorcamiento de piratas y delincuentes. Los cuerpos estaban expuestos a la intemperie y devorados por alimañas, «para general escarmiento y ejemplaridad pública de la nación inglesa». La horca es sin embargo universal y, según han enfatizado siempre sus partidarios, resulta muy económica. Muy poco después, la adopción por los revolucionarios franceses del invento del doctor Joseph Ignace Guillotin, cirujano y diputado por París en la asamblea constituyente, pretendió que la muerte «fuera igual para todos, sin distinción de rangos ni clase social». En Francia, la guillotina fue utilizada entre 1792 y 1977. ¿Y qué decir de la silla eléctrica? Ensalzada por quienes consideraron que la ejecución mediante guillotina era «un método salvaje por lo sangriento», según mantuvieron en Georgia en fecha tan reciente como 1996, representó el triunfo avasallador de la electricidad y, según sus partidarios, el «espíritu innovador estadounidense». Hasta Edison intervino en su implantación.

El equivalente español ha sido el garrote vil, utilizado entre 1820 y 1974. El término puede proceder del francés *garrot*, o del palo vertical (garrote) sobre cuyo eje se fijaba el tornillo destinado a oprimir la garganta del reo hasta provocar su muerte por ahogamiento. Algunos grabados del siglo XVI muestran instrumentos de tormento parecidos, pero su utilización en España se reguló de manera definitiva en 1832. Poco antes, en 1809, José Bonaparte implantó el garrote con la pretensión «de hacer menos cruel la ejecución de la pena capital». Las Cortes de Cádiz hicieron propia esa doctrina. Un decreto de 24 de enero de 1812, «queriendo que el suplicio de los delincuentes no ofrezca un espectáculo demasiado

repugnante a la humanidad y al carácter generoso de la nación española», dispuso la abolición de la pena de horca y su sustitución por la de garrote para condenados a muerte. Dos décadas más tarde, Fernando VII señaló: «Deseando conciliar el último e inevitable rigor de la justicia con la humanidad y la decencia en la ejecución de la pena capital, y que el suplicio en que los reos expían sus delitos no les irroque infamia cuando por ellos no la mereciesen, vengo en abolir para siempre en todos mis dominios la pena de muerte por horca, mandando que en adelante se ejecute en garrote ordinario la que se imponga a personas de estado llano; en garrote vil la que castigue los delitos infamantes sin distinción de clase; y que subsista, según las leyes vigentes, el garrote noble para los que correspondan a la de hijosdalgo». Las diferencias no tenían que ver con el aparato, que adquirió en adelante el calificativo de «vil» en la medida en que el castigo con pena de muerte presuponía esa condición y la pérdida de la vida también constituía una última villanía. En teoría, el noble sentenciado llegaba a caballo, los demás en mula, burro o a pie, a toque de tambor flojo, «a cajas destempladas».

Las ejecuciones tenían lugar en público entre las diez de la mañana y las tres de la tarde, nunca en domingo, día feriado o fiesta nacional, sobre un cadalso de madera o de mampostería pintado de negro, sin adorno ni colgadura alguna, fuera de población, «pero en sitio inmediato a ella y proporcionado para muchos espectadores». Parricidas, traidores y asesinos debían ser llevados al suplicio con túnica encarnada y los pies descalzos, llevando en las espaldas y en el pecho un cartel con esa condición; los demás, sin distinción, túnica negra. En 1874 se prohibió que en los lugares de ejecución por los que iba a transitar el reo se vendieran bebidas o comestibles, «ni circulen los vendedores de unos y otros efectos, procurando evitar por estos medios que infundan a la muchedumbre que concurre a estos actos sentimientos ajenos a la dignidad de un pueblo culto».

Diez años después, el *Diario de Cádiz* informó de la ejecución en Jerez a garrote vil de Juan Galán, que habría asesinado a un ventero en Trebujena: «El preso estuvo acompañado toda la noche

por dos sacerdotes y no perdió al ánimo en ningún momento. A las cinco de la mañana escuchó misa y después comió algo de pescado y una copa de vino. Los verdugos llegaron un poco más tarde y pidieron perdón al reo. Como es tradicional, estamparon un beso en la mejilla del condenado y procedieron a colocarle la ropa marcada por la ley. A las siete y media abandonó la cárcel, abrazando al director y a los funcionarios. Cientos de personas presenciaron el fúnebre cortejo hasta la plaza del mercado, donde se levantaba el patíbulo. La ejecución fue contemplada por más de cinco mil personas. Después de ser atado al poste, el reo volvió a proclamar su inocencia y se encomendó a la Virgen. El cadáver permaneció en el cadalso hasta una hora antes de la puesta de sol».

Desde comienzos del siglo XX, los periódicos describieron con minuciosidad el aparato y su funcionamiento, para mejor información de crímenes y castigos. Un verdugo de Albacete explicó su trabajo con suma exactitud: «Consiste el torniquete fatal en dos barras de hierro como de medio metro de largo, paralelas y en forma de horquilla. La distancia entre ellas es de poco más de medio palmo; el diámetro del garrote. Por la parte posterior une sus extremos otra barra en cuyo centro hay una tuerca por donde pasa el tornillo que, al girar, apoya una punta en el palo y produce la presión retirando la argolla hacia atrás, y como las vueltas en espiral de este tornillo están bastante separadas entre sí, a cada vuelta que da el tornillo hace que las dos barras paralelas se separen hacia atrás y aprieta entre el palo y la argolla el cuello de la víctima. La presión y sujeción del cuello se efectúa por medio de una especie de corbata, una barra en forma de medio punto que une las dos ramas paralelas por la parte anterior. Esta argolla se abre por un lado, dejando paso al cuello, y se cierra y sujeta después con un pasador. De modo que el torniquete puede estar colocado en el palo, sin que haya necesidad de quitarlo al colocarse el reo». En teoría, la dislocación de la apófisis odontoides de la vértebra axis sobre el atlas en la columna vertebral aplastaba el bulbo o rompía las cervicales del reo con un corte medular, por lo que se producía un coma medular y la muerte

instantánea. Solo en teoría, porque ello dependía tanto de la fortaleza del reo como de la del propio verdugo.

Las ejecuciones públicas fueron prohibidas. Se realizaron en adelante en los centros penitenciarios. Entre los últimos condenados a muerte ejecutados por garrote vil estuvieron el asesino de gallardo aspecto José María Jarabo (1959), el anarquista Salvador Puig Antich y el delincuente común alemán Georg Michael Welzel, que según su biógrafo Raúl M. Riebenbauer «llegó al país equivocado en el peor momento», ambos en 1974. La última ejecutada —en 1959— fue la envenenadora de Valencia Pilar Prades, que se servía del popular matahormigas Diluvio, a manos del verdugo —o ejecutor de la justicia, como preferían ser llamados— Antonio López Sierra. Este refirió en el documental *Queridísimos verdugos* (1973) su reluctancia en casos como ese: «Ejecutar a una mujer es peor que ejecutar a 30 hombres. Tener que hacerlo con una mujer es lo más duro, y más con una muchacha joven de carnes tan blancas como aquella».

El garrote vil quedó vinculado a la cultura popular española tanto por su difusión regular en la prensa, que incluyó grabados y más tarde fotografías con la escenografía real o supuesta de las ejecuciones, como en el cine. En 1963, el director valenciano Luis García Berlanga estrenó *El verdugo*, una de las joyas de la comedia negra española y alegato contra la pena de muerte cuando esta todavía existía y se aplicaba. Con argumento firmado por él mismo en colaboración con Rafael Azcona, contó la historia de José Luis (Nino Manfredi), un joven que trabajaba en una funeraria y pretendía emigrar a Alemania para convertirse en un buen mecánico. Tras conocer a Carmen (Emma Penella), hija del verdugo Amadeo (Pepe Isbert), se ve obligado a casarse con ella. La falta de recursos económicos hace que José Luis acceda a suceder, tras su jubilación, al que será su suegro en el puesto de ejecutor, aun contra su voluntad y convencido de que el momento de darle garrote a algún reo no llegará nunca. La recompensa es un sueldo digno y un piso. Pero el fatal momento llega. La escena en la que el desdichado verdugo es conducido al garrote que tendrá que poner en funcionamiento, con las piernas temblando y a punto de

desmayarse, es memorable. Amadeo le intenta convencer de las «bondades» de su labor con un diálogo esperpéntico. Le dice: «Me hacen reír los que dicen que el garrote es inhumano. ¿Qué es mejor, la guillotina? ¿Usted cree que se puede enterrar a un hombre hecho pedazos? ¿Y qué me dice de los americanos? La silla eléctrica son miles de voltios. Los deja negros, abrasados. A ver, ¿dónde está la humanidad de la silla?». José Luis cree que la gente debe morir en su cama. Amadeo le contesta que sí, «naturalmente, pero si existe la pena de muerte, alguien tiene que aplicarla». Berlanga y Azcona se habían inspirado en personajes concretos, con nombres y apellidos. Una vez más, la realidad superó a la ficción.



Autogiro, Museo del Aire, Madrid, 1923

El 2 de enero de 1937 una de las revistas científicas más prestigiosas del mundo hasta la actualidad, *Nature*, publicó una necrológica titulada en español «Señor Don Juan de la Cierva». Dos semanas atrás había abordado en la localidad británica de Croydon un vuelo de la aerolínea holandesa KNILM hacia Ámsterdam. Con retraso y en medio de una densa niebla el avión despegó, pero a continuación se estrelló contra una casa cercana. Allí encontró la muerte, a fin de cuentas volando, el inventor del autogiro. Masoud R. Bordbar, que en 2004 preparó una tesis de maestría en Ciencia de la Ingeniería Aeroespacial, presentada en la universidad del estado de California y titulada «Estudio analítico de la dinámica del autogiro relevante para su diseño», señaló con entusiasmo: «El autogiro constituye un compromiso entre el aeroplano y el

helicóptero. Puede fabricarse de manera más simple que este y tiene mejor sustentación que los aeroplanos ligeros equivalentes. El trabajo con tipos convencionales convenció a De la Cierva de que la seguridad en vuelo debía quedar desvinculada de la necesidad de disponer de alta velocidad continua antes de despegar. Ello le llevó a considerar muchos sistemas alternativos y, en última instancia, a la elaboración del concepto de alas rotativas libres».

El 18 de septiembre de 1928, un periodista de *ABC* narró extasiado la llegada del autogiro desde Croydon al aeropuerto Le Bourguet en París. Tras cruzar el canal de la Mancha, «a las dieciséis y dieciséis apareció en el horizonte el aparato. Se veía girar su hélice con precisión. Dio una gran vuelta por encima del aeródromo, pasando a gran velocidad. Después subió un poco y, a 150 metros de altura, paró el motor. Entonces el aparato comenzó a descender verticalmente, deteniéndose unos momentos en el descenso para reemprenderlo instantes después. Y suavemente, sin ningún incidente, se posó en tierra». De la Cierva hizo estas declaraciones: «Este viaje, más que por el halago personal que puede representar para mí, por el entusiasmo insuperable, me llena de contento porque veo compensados con éxitos los desvelos y los trabajos de una parte de mi vida». Fue un éxito sin precedentes. Aquel modelo era un C 8 Mark II, capaz de alcanzar velocidades de hasta 170 kilómetros por hora, mucho más avanzado que el que se muestra aquí, el iconográfico C 6, cuya réplica puede verse en el Museo de Aeronáutica y Astronáutica de España (Museo del Aire) de la base de Cuatro Vientos, en Madrid.

Nacido en Murcia en 1895, hijo de un abogado y conservero, Juan de la Cierva Codorníu mostró desde niño una fascinación irremediable y se podría decir que enfermiza por la aeronáutica. Con solo 16 años, ayudado por sus compañeros y amigos José María Barcala y Pablo Díaz, fundó la compañía BCD (Barcala/Cierva/Díaz). Juntos consiguieron construir y hacer volar un avión biplano con motor de 50 caballos, al que bautizaron, con precisión de ingenieros, como BCD-1. Lo apodaron *El cangrejo rojo*, por su forma y el color de pintura utilizado. Tras graduarse como Ingeniero de Caminos, De la Cierva se presentó a un concurso de

aeronáutica militar con un proyecto consistente en un biplano trimotor de hélices tractoras. El modelo resultante se estrelló al entrar en pérdida. Comenzó luego un periodo de reflexión que le llevó a pensar en la solución de los efectos de la pérdida de velocidad. Posiblemente inspirado por la peonza china, también llamada «trompo chino», un protohelicóptero de juguete que descendía suavemente cuando se terminaba la energía ascendente, comenzó a desarrollar la idea de un rotor con alas giratorias que, orientadas al viento, lograrían una sustentación similar a la de un ala normal. En Madrid construyó su primer autogiro, con dos rotores cuatripalas contrarrotatorios coronados por una hélice vertical, sobre el fuselaje de un monoplano francés Deperdussin de 1911. En la primera prueba el aparato volcó debido a que el rotor inferior giraba a menos velocidad de la prevista, lo que provocó un desajuste por la asimetría de la sustentación. Posteriormente llegaron los modelos C 2 y C 3, con los que logró avances significativos. Sin embargo, fue con el modelo C 4 con el que definitivamente apuntó en la buena dirección. Su proyecto se antojaba viable. La idea básica consistía en la colocación sobre el fuselaje de un aeroplano convencional, que disponía de una hélice frontal y un motor, por encima del conjunto, de un rotor libre, que giraba con la presión del aire generada durante el impulso horizontal del aparato. De ese modo, se generaba sustentación vertical. El autogiro podía, así, prescindir de alas, o emplear unas muy simples en su defecto.

Aquel C 4, construido en 1922, incorporaba una idea que podría calificarse como revolucionaria, la de articular las palas del rotor en su raíz, lo que permitía que siguieran en movimiento, aunque la velocidad del aparato fuera pequeña. Es decir, que «autogiraban», o en términos más acordes a los tiempos actuales, «autorrotaban». Si disminuía la velocidad el aparato no caía en picado, pues sus alas permitían un descenso lento y más o menos equilibrado. El teniente Alejandro Gómez Spencer probó en Getafe la aeronave y consiguió dar un «salto vertical» de más de 180 metros. El modelo posterior, el C 5, superó sus prestaciones, pero el problema vino de otro lado.

Juan de la Cierva se había quedado sin dinero y no encontraba inversionistas. Entonces entró en juego la figura del ingeniero militar

Emilio Herrera, quien ya había prestado su ayuda técnica en la construcción del C 3. Herrera consiguió que la aviación militar española apoyara el proyecto de construcción del modelo C 6 y que lo financiara la Dirección General de Aeronáutica. La nueva máquina, construida sobre la base del fuselaje de un avión-escuela Avro 504 K, fue construida en 1924 en los talleres de aviación militar de Cuatro Vientos. El capitán Loriga voló hasta Getafe, unos once kilómetros, en ocho minutos. Fue la primera ocasión en que un aparato con alas giratorias volaba fuera de un aeródromo. El C 6 bis, un ejemplar idéntico pero con nuevo rotor, también con Loriga a los mandos, realizó un vuelo de demostración ante Alfonso XIII que resultó un rotundo éxito. A partir de entonces efectuaron vuelos de exhibición en numerosos países, pero sobre todo en Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos.

La fundación en tierras británicas de la compañía La Cierva Autogiro Company Ltd., que adquirió los derechos de la patente del ingenio, excepto las españolas, pretendió resolver los problemas de financiación. Pero las desavenencias no tardaron en aparecer. Los directivos de la compañía acusaron a De la Cierva de no fabricar un modelo que pudiera ser comercializado y argumentaron que se dedicaba a vuelos de promoción. También señalaron que estaba obsesionado con la mejora del diseño y su simplificación. Años más tarde, el profesor alemán Heinrich Focke, a quien se considera inventor del primer helicóptero, afirmó que había emprendido la tarea de hacer el primero «porque De la Cierva no lo hizo él mismo. Probablemente hubiera podido hacerlo mucho mejor y mucho más rápidamente. La objeción de De la Cierva era muy razonable: la complicación, que el odiaba». A pesar de la puesta en marcha de modelos como el C, C 6 y D, primer autogiro biplaza, los socios británicos exigían un rendimiento rápido de su inversión. En 1927, durante un vuelo, una de las palas se desprendió, sin consecuencias dramáticas. Al parecer se habían introducido modificaciones no autorizadas por los fabricantes, pero las autoridades británicas prohibieron los vuelos hasta que el problema hubiera sido resuelto. De la Cierva regresó a España y montó una nueva cabeza de rotor con doble articulación en batimiento y

arrastre. El resultado fue que las vibraciones se redujeron notablemente. A su regreso, los vuelos fueron nuevamente permitidos. Continuaría construyendo modelos cada vez más avanzados y el reconocimiento público duró hasta el final de sus días.

Juan de la Cierva no fue con su autogiro un héroe excepcional en la historia de la aeronáutica española. Contra lo que pueda parecer, o comúnmente se ignora, los hitos aéreos españoles, acogidos con extraordinario calor popular, fueron habituales. El mismo Joaquín Loriga, nacido en Pontevedra en 1895, llevó a cabo una de las hazañas más impresionantes de su época, al volar 17.000 kilómetros desde Madrid a Manila al mando de la llamada Escuadrilla Elcano, compuesta por tres aviones Breguet que significativamente se llamaron *Juan Sebastián Elcano*, *Fernando de Magallanes* y *López de Legazpi*. Le acompañaron el logroñés Eduardo González Gallarza y el valenciano Rafael Martínez Esteve. Corría el año de 1926, y ese mismo año, el hidroavión *Plus Ultra*, pilotado por los aviadores militares Ramón Franco y Julio Ruiz de Alda, cruzaba el Atlántico y cubría el trayecto entre Palos de la Frontera, en Cádiz, y la capital argentina, Buenos Aires. Un final no precisamente feliz tuvieron los pilotos Mariano Barberán y Joaquín Collar, que consiguieron abrir la ruta entre Sevilla y Cuba en 1933, a bordo del *Cuatro Vientos*. Cumplida su misión se dirigían a México, donde su Breguet XIX Grand Raid, construido por la empresa española Construcciones Aeronáuticas, se estrelló en la selva. Sin olvidar a la Patrulla Atlántida, que con tres hidroaviones cubrió la ruta entre Melilla y la por entonces Guinea Española en 1927. O al santanderino Juan Ignacio Pombo, aviador civil, que en 1935 cubrió el trayecto entre la capital cántabra y México con una avioneta deportiva de 130 caballos de potencia. Lo hizo solo, sin radio, sin chaleco salvavidas y sin paracaídas. Lo peor del viaje fue el ataque de apendicitis que sufrió de camino, en Costa Rica.



Guernica, Pablo Picasso, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1937

Herschel B. Chipp, renombrado catedrático de arte de la Universidad de Berkeley, publicó en 1988, poco antes de fallecer, un volumen dedicado al *Guernica*, con un subtítulo que anunciaba su énfasis en la historia del cuadro, «transformaciones y significados». El interés de Chipp por Picasso venía de antiguo. Como teniente naval destinado en Pearl Harbour, superviviente del bombardeo japonés en diciembre de 1941, conocía de primera mano lo que trataba, los devastadores efectos de la guerra. Tras conocer a Picasso en persona en Francia, Chipp retornó a Estados Unidos, estudió arte, recibió una beca Fulbright, vivió en París y se doctoró en Columbia. Aunque le preocupó la teoría del arte moderno y estudió a pintores como Braque y los expresionistas alemanes, dedicó al estudio de Picasso la mayor parte de su esfuerzo. Así fue como llamó la atención sobre aspectos que, lejos de menoscabar el mito del *Guernica*, lo completaron. Hacia 1937 el artista terminaba una etapa centrada, si tal término puede aplicarse al artista

malagueño por su carácter multifacético, en la tauromaquia. Su enorme tamaño, 351 por 782 centímetros, se explica porque fue en origen el encargo de un mural para ocupar una de las principales paredes del pabellón español de la Exposición Internacional de París. El encargo fue en enero y el bombardeo el 26 de abril, de modo que Picasso llevaba tiempo trabajando en el proyecto cuando aquel drama terrible y novedoso, con la invención del exterminio masivo desde el aire de una población completa, luego tristemente habitual, fue noticia de portada en todo el mundo. Seis días después, Picasso abandonó unos bocetos en los que había trabajado y comenzó a pintar el *Guernica*. Lo terminó en 25 días y estuvo concluido el 4 de junio, cuando fue trasladado al pabellón español. Para gastos, la embajada de la República española en París le abonó 150.000 francos. Cuando fue desvelado, la casi total monocromía, con solo blancos, negros, grises y sepias, produjo extrañeza. Un joven académico y futuro crítico de arte británico, Anthony Blunt, primo lejano de la madre de Isabel II, recién incorporado al espionaje soviético como miembro del círculo de Cambridge, le dedicó un juicio negativo que Chipp consideró una «explosión de paternalismo».

Como ha señalado Nigel Wheale, Blunt mantuvo en perfecta coherencia con su reciente paso al servicio de la URSS una crítica dogmática a Picasso, acusado por entonces de pintar «abstracciones decadentes», en vez de consagrarse al obligatorio realismo socialista. En un artículo publicado en el influyente (y conservador) *Spectator* el 8 de octubre de 1937, «Picasso, removido», denunció al *Guernica* como «demasiado oscuro y autorreferencial», vinculado a la estética «elitista» de los cubistas. La batalla del *Guernica* no había concluido. Las dos primeras semanas de enero de 1939 la pintura fue exhibida en la Whitechapel Gallery de Londres, junto a 67 dibujos de preparación. La inauguración correspondió al líder laborista Clement Attlee. La entrada fue gratuita, pero Picasso pidió que los asistentes donaran «zapatos y botas en buen estado» para los refugiados españoles. Acudió poca gente, lo que Roland Penrose, amigo del pintor y promotor de la exhibición, atribuyó al clima de «apatía moral» que

había seguido a la firma del pacto de Múnich. Los diseños preparatorios tuvieron para algunos mayor interés que el propio cuadro. En Oxford, Leeds, Manchester y otros lugares fue contemplado por más personas, Henry Moore y Francis Bacon entre ellos. Da una idea del oportunismo de Blunt, cuya traición, aunque conocida desde los sesenta, solo fue desvelada al público una década después, que en 1969 publicara en la impecable Oxford University Press una documentada y celebratoria monografía titulada *El Guernica de Picasso*, basada en las conferencias que había impartido en una universidad canadiense.

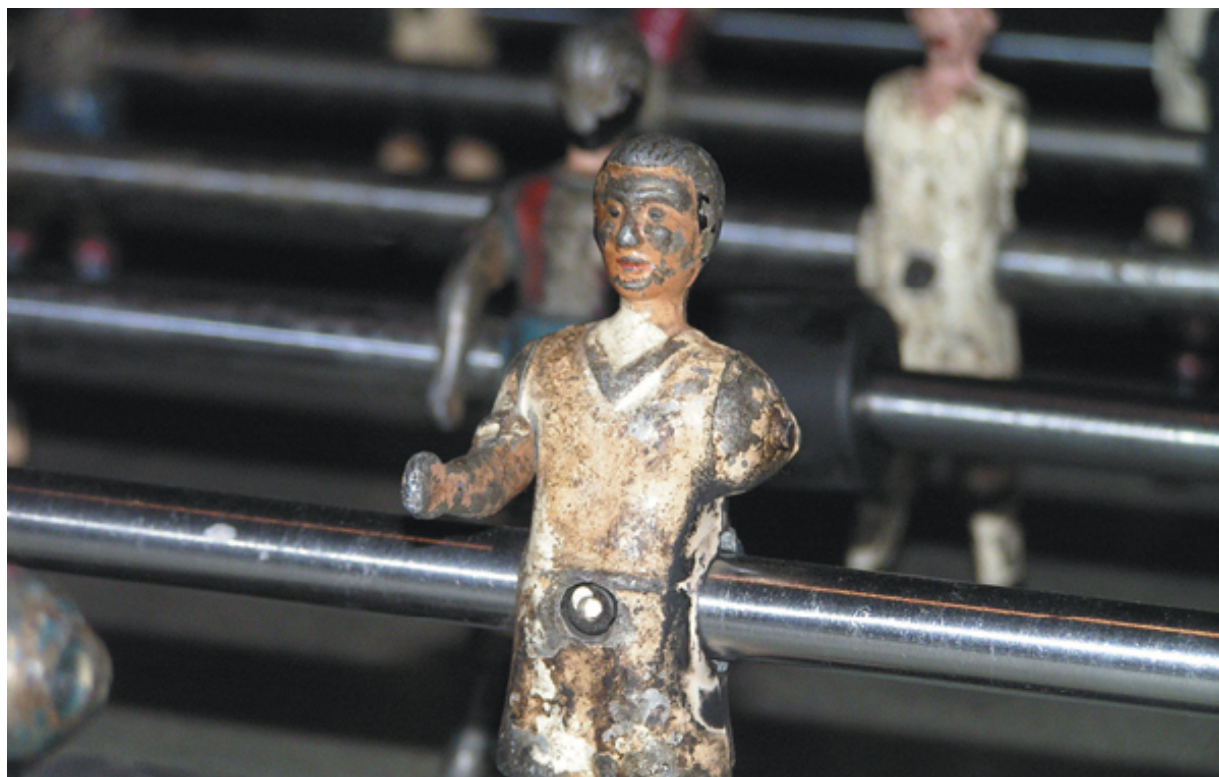
El interés que siempre ha suscitado el proceso creativo que condujo a la obra maestra resulta fundamental, pues denota el experimentalismo bajo el que nació y explica una parte de su aureola mítica. Uno de los riesgos posibles es el de otorgar un énfasis excesivo a los arranques de «genialidad» de Picasso, en detrimento de su método y trabajo cotidiano, elemento del que hizo gala hasta el final de sus días. Se conservan muchos estudios preliminares fechados y la ejecución fue fotografiada en siete etapas sucesivas. En 1935, había escrito: «Puede ser muy interesante preservar fotográficamente no las etapas, sino las metamorfosis de la pintura. Quizás uno puede descubrir el camino que sigue el cerebro en la materialización de un sueño. Aunque haya algo muy extraño que anotar: básicamente la pintura no cambia, la primera visión permanece intacta, a pesar de las apariencias». La cuestión aquí planteada resulta crucial. En primer lugar, Picasso no eligió el tema, sino que este, podríamos decir, le atropelló con toda su contundencia y brutalidad. En segundo término, como ha señalado el poeta y ensayista Josep Palau i Fabre, experto picassiano, operó la sinestesia o correspondencia entre los sentidos: «Creo que cuando Picasso pinta *Guernica* realiza en él, instintivamente, pero de un modo profundo, esta operación esencial. Como sea que las informaciones que él recibe sobre el bombardeo de Guernica son, ante todo, visuales y auditivas, como sea que las connotaciones a su conocimiento de los hechos están bajo el signo del cegamiento y del ensordecimiento, al ponerse en movimiento su imaginación creadora, la primera imagen de Guernica que elabora (en su mente)

es una imagen con contrastes profundos de blanco y negro, cegadora, que por el momento no llega a definir, y es una imagen acompañada de gran estrépito, en la que todos los sonidos se confunden para reducirse a ruido. En este sentido, la atención prestada por J. L. Ferrier a las fotografías, naturalmente en blanco y negro, publicadas por *Ce Soir*, es un gran acierto. Pero pensamos que, casi tanto como por las imágenes, Picasso fue sacudido por el relato del periódico, en el que se subrayan varias veces los gritos que surgían de aquel macabro espectáculo».

La emocionalidad de la pintura, convertida como hemos visto no de modo instantáneo, sino por su propia fuerza de convencimiento, en icono universal, se articuló mediante un esquema compositivo simple y muy clásico. Como ha señalado Francisco Calvo Serraller, «está formado por un triángulo central embutido en un rectángulo, como si fuera el friso del frontón de un templo griego, remarcándose al respecto incluso su parecido con el frontón occidental del templo de Zeus en Olimpia. Otra de las notas más palmariamente originales de esta representación bélica es que está protagonizada por mujeres, niños y animales, que se agitan dramáticamente en un primer plano corrido, apoyándose sobre lo que parece un soldado o una estatua despedazados a ras de suelo». El efecto de claroscuro está subrayado por los fogonazos sucesivos de las llamas que devoran la ciudad, la bujía que lleva la mujer asomada a una ventana y el ojo-bombilla que la acompaña. «En los dos extremos laterales de esta secuencia, que se ve, según el punto de vista del espectador, de derecha a izquierda, hay otro par de mujeres, la de la derecha, que cae al vacío desde un edificio incendiado, y la de la izquierda, una patética *Pietà*, que grita, desgarradamente, con un niño muerto en sus brazos. Más hacia el centro, pero en un plano intermedio, hay otra mujer que se arrastra, destacando entre este conjunto de figuras la presencia de tres animales: un toro, un caballo y una paloma herida». Picasso, concluye, pintó una «inmensa naturaleza muerta».

Como tal permaneció en el Museum of Modern Art de Nueva York, hasta su regreso a España en septiembre de 1981, para ser depositada en el Prado por ser propiedad de la Administración

española y en ejecución del deseo expresado por el artista. Como se puede imaginar, a pesar de la voluntad de Picasso, que un artefacto cultural de semejante tamaño y significación retornara constituyó un éxito sin precedentes, aunque hoy la posibilidad cotidiana de su contemplación no sea valorada como corresponde por desmemoriados y oportunistas. Javier Tusell, que tomó parte directa en la gestión de recuperación y traslado, recordó las negociaciones con el MOMA y los herederos. El Ministerio de Cultura presentó la obra en el Casón del Buen Retiro, dependiente del Museo del Prado, como «parte del imaginario de todos los españoles, principalmente de los disidentes del sistema político». La llegada del cuadro a España se vio acompañada por una gran expectación «hasta el punto de que constituyó uno de los momentos más significativos de la transición cultural». En el catálogo colaboraron quienes habían participado con el pintor malagueño en el pabellón español de 1937, Joan Miró, Josep Renau, el director general de Bellas Artes que nombró a Picasso director del Museo del Prado, junto a Josep Lluís Sert, el arquitecto autor del edificio que por primera vez cobijó la obra. Un círculo abierto casi cincuenta años antes quedó por fin cerrado.



Futbolín, Alejandro Finisterre, 1937

El fútbol, o balompié como decían los castizos, fue un invento inglés de mediados del siglo XIX, del que existen precedentes griegos, romanos, chinos, europeos medievales e incluso mesoamericanos. En este caso, en época tardía, el juego estuvo asociado a la guerra. Los perdedores podían ser destinados a los sacrificios humanos. Entre las versiones de mesa, el «futbolín», existió una de invención española, el conocido como de «dos piernas» o, para algunos, «modelo catalán». Su principal característica fue que los jugadores eran bípedos y tenían los brazos separados del cuerpo, en actitud dinámica, frente a otros modelos que presentaban ante la bola una pieza homogénea, sin piernas y pies separados, ni brazos definidos. Esta última versión es hoy la más extendida, con más de 40

federaciones nacionales agrupadas en un organismo internacional. La aceptación planetaria tiene su lógica. El fútbolín español estuvo diseñado para ser jugado con una pelotita de corcho, lo que no producía daño en las figuras. Pero cuando fue sustituida por otra de madera o marmolina, mucho más dura, que alcanzaba mayor velocidad, hasta 120 kilómetros por hora, provocaba «lesiones» irremediables en los jugadores, con pérdida de alguno de sus miembros y merma de capacidad para el «trabajo en equipo».

El diseño reprodujo a escala el fútbol jugado en campos de hierba. Sobre ocho barras rotantes de hierro, se ensartaron cuatro líneas de jugadores por equipo, compuesto a su vez por 11 figuras, un portero, tres defensas, cuatro mediocampistas y tres delanteros, todos ellos manejados por las manos de dos o cuatro participantes. El artífice del fútbolín español fue un personaje peculiar, conocido como Alejandro Finisterre, aunque su verdadero nombre era Alejandro (o Alexandre, según otras fuentes) Campos Ramírez, un gallego de Finisterre nacido en 1919 que murió en Zamora en 2007. Él mismo narró así el origen de su invento: «Por culpa de una bomba nazi, de las que lanzaron sobre Madrid en la Guerra Civil, quedé sepultado entre cascotes, con heridas graves. Me llevaron a Valencia y luego al hospital de la colonia Puig, de Montserrat. La mayoría de los que estaban allí eran mutilados de guerra. Yo sabía jugar al fútbol —incluso perdí un diente de una patada— pero me había quedado cojo del bombardeo y envidiaba a los que podían jugar. También me gustaba el tenis de mesa. Así que pensé: ¿por qué no crear el fútbol de mesa?».

No es posible determinar si Finisterre supo con anterioridad de la existencia de modalidades de *table football*, pero poseyó buenas dotes para la invención de hasta cincuenta novedades, incluso el baloncesto de mesa y el juego «hundir la flota». Aunque la fuente de información sea él mismo, refirió que durante su convalecencia le correspondió pasar las hojas de una partitura a una enfermera que tocaba el piano. Debido a la timidez que le caracterizaba, sentía vergüenza de ser observado. Siempre según su versión, en un viaje a Barcelona decidió comprar un «pasa-hojas mecánico» que, para su sorpresa, no existía. Así que inventó uno con la ayuda de un

carpintero de Monistrol, consistente en unas pinzas móviles que se accionaban con un pedal de pie. El artilugio funcionó y años más tarde consiguió que le pagaran un buen dinero por la patente.

Poco antes de la navidad de 1936 Finisterre, que contaba por entonces con tan solo 17 años, solicitó la ayuda del carpintero vasco Francisco Javier Altuna para inventar este futbolín. A él se debió el torneado de las figuras en madera de boj y la construcción de la mesa. Fue todo un éxito, pues en plena guerra las fábricas jugueteras habían adaptado su actividad al conflicto bélico. Finisterre patentó el invento en Barcelona en 1937, pero al final de la guerra tomó el camino del exilio. Cuando salía de España, rumbo a Francia, fue sorprendido por una terrible tormenta que empapó todo lo que llevaba encima, los papeles de la patente y el manuscrito de una novela en la que había estado trabajando. El diseño de aquel primer futbolín de jugadores de dos piernas también quedó deshecho bajo la lluvia. En 1948 Finisterre estaba en París y se enteró de que un compañero del hospital, llamado Magí Muntaner, había patentado el futbolín. Muntaner explicó que le había escrito una carta contándoselo, pero si lo hizo nunca llegó a sus manos.

Con el dinero obtenido de las patentes, Finisterre viajó primero a Ecuador y luego a Guatemala, donde se instaló en 1952. En el país centroamericano perfeccionó el invento. El empleo de caoba para la construcción de las figuras y de la mesa, con la inestimable ayuda de los artesanos locales, abrió perspectivas de comercializar el futbolín en toda América. Varios factores lo impidieron, a pesar de que en un principio se vendía bien en Centroamérica. El golpe de Estado de 1954 lo obligó a huir a México, donde residían numerosos exiliados españoles. Con uno de ellos, el poeta León Felipe, entabló gran amistad. Tanta que se convirtió en su albacea testamentario. Hizo varios intentos de comercialización del futbolín en Estados Unidos (donde tuvo que vérselas con la mafia) y en el mismo México, donde su invento fue copiado sin contemplaciones. Finisterre empezó una nueva vida como editor. Con la editorial del mismo nombre publicó la obra de León Felipe y de otros exiliados: Max Aub y Emilio Prados.

Cuando volvió a España en 1976, encontró que había futbolines en muchos salones de juego y bares, si bien distaban mucho del prototipo que había inventado cuatro décadas atrás. Los jugadores eran de plomo y no de madera, pero al menos la pelota con frecuencia era de corcho. Aunque se encontraban versiones «europeas», con las piernas de los jugadores unidas en un bloque, en otras partes se utilizaba un modelo que recordaba al suyo. En la práctica, el juego se había convertido en un alarde de fuerza, potencia y velocidad, que recordaba la propia evolución del fútbol, hacia jugadores cada vez más atléticos y fornidos. El modo habitual de jugar al futbolín se hallaba lejos de la modalidad estilista, pura y sofisticada, centrada en la habilidad de los contendientes, que permitía incluso el «arrastre» de la pelota para ser dirigida con mucha precisión. Un término, el de «arrastre» al que pueden unirse otros relacionados con el idioma creado por el futbolín de dos piernas. Con expresiones como el « tiro Arcadio », con el que se golpea en seco y de forma muy potente la bola de forma que el disparo vaya dirigido en sentido contrario a donde el gesto del jugador indica; « di-señora », consistente en golpear la bola con poca fuerza, buscando colocación, ya sea para el pase o para el disparo a portería, ya que estos tiros lentos son difíciles de bloquear por el portero; « mascada », con la que la bola se coloca detrás del jugador, preferentemente de la defensa, y se realiza la misma operación que con el arrastre. El jugador levanta el muñeco y pilla la bola hasta que quede inclinado. Fuerza al muñeco a pisar la bola y pasar por encima, por lo que toma efecto, choca con la pared y se dirige al campo contrario; « remachón », consistente en golpear con la delantera la pelota que ha sacado el portero, jugada para aquellos dotados de grandes reflejos; « truski », mediante el cual el jugador de la esquina pega a la bola en seco hacia los laterales de la mesa; o, finalmente, « tornado », consistente en dar varios giros alrededor de la bola sin tocarla para despistar al contrario, hasta que tira, a ser posible directamente a la portería enemiga.

El futbolín de dos piernas se continúa fabricando en la actualidad por billares Córdoba, empresa fundada en Barcelona en 1926, que también ofrece mesas de juego de todas las modalidades y formas

posibles, «tanto para profesionales como para uso doméstico». En las especificaciones se indica que está realizado en «haya vaporizada, reforzado con tirantes de acero, jugadores de aluminio endurecido, cojinetes de latón, torneados con baño de cromoduro y arillo interior de acero, topes de goma sintética, barra de acero con baño de cromoduro, cofre de monedas con puerta y cajón metálica y cerradura de seguridad, monedero multifunción, acabado en poliuretano y laca, ceniceros y marcadores en acero inoxidable y pista convexa». No se puede pedir más. Tienen todos los recambios necesarios.



Película *Bienvenido, Mister Marshall*, Luis García Berlanga, 1953

La escena está grabada en la memoria colectiva de los españoles y forma parte de *Bienvenido, Mister Marshall*, la obra maestra dirigida por Luis García Berlanga y producida por Vicente Sempere. El gran actor Pepe Isbert grita desde el balcón del ayuntamiento de Villar del Río: «Como alcalde vuestro que soy, os debo una explicación». Intenta hablar a sus paisanos varias veces, pero además del caos que se produce, padece sordera. La suprema autoridad local tiene colocado a su izquierda un «mánager», Manolo Morán (en la vida real, árbitro de boxeo antes que actor), que lo interrumpe cuando arranca el discurso y dice lo que le viene en gana a los vecinos arremolinados en la plaza. Su interés es que contraten a la folclórica Carmen Vargas, su pupila, que interpreta la actriz y cantante Lolita Sevilla. En la realidad, los vecinos fueron castellanos de Guadalix de

la Sierra, provincia de Madrid, quienes se disfrazaron según el fabuloso guion de andaluces, a fin de convencer a «los americanos» de que dejaran allí sus dólares. La alusión al plan Marshall, del que España fue excluida, apenas quedó disimulada. Isbert nunca logró hilvanar en su discurso dos frases seguidas, por las continuas interrupciones. Lo que quiere dar a conocer es que ha recibido la visita del delegado general. Este le ha anunciado la inmediata llegada de una comitiva del Gobierno de Estados Unidos como parte de un plan de recuperación europea. Tanto las fuerzas vivas de la localidad como sus habitantes más humildes reciben la noticia como la oportunidad que esperan para satisfacer sus necesidades y sueños. Pese a las reticencias de algunos, las autoridades ponen en marcha un plan, consistente en cambiar la fisionomía del sobrio municipio por un típico pueblo andaluz, colorido y alegre. La crítica al exotismo romántico y la caricatura que genera resulta devastadora. Mientras duermen, los habitantes del pueblo recrean temores y deseos. Se elabora una lista de peticiones. Cada uno solicita aquello que quiere, una vaca, unos prismáticos o una máquina de coser. Cuando llega el gran día y todo está listo para el recibimiento, la comitiva atraviesa el poblado a toda velocidad en grandes vehículos, sin detenerse siquiera. Decepcionados, los habitantes de Villar del Río se despojan de sus falsas indumentarias y recuperan la rutina habitual. Quedan más pobres que antes, porque deben pagar entre todos los gastos ocasionados. En los últimos fotogramas, una bandera estadounidense se vislumbra arrastrada por las aguas, el famoso episodio criticado por el actor y jurado Edward G. Robinson durante la proyección en el festival de Cannes. La película obtuvo allí el premio a la mejor comedia y una mención especial por el guion, elaborado por Berlanga junto a Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura.

El esperpento en versión cinematográfica que fue *Bienvenido, Mister Marshall* se estructuró sobre dos planos, uno explícito (un niño se metía los dedos en la nariz, a otro cabezón le faltaba sombrero y se iba a lesionar, detalles cotidianos en primer plano) y otro implícito, porque el espectador sabía todo el tiempo que aquello terminaba mal. La única emoción que articuló lo que acontecía,

además del asombro, fue la compasión. En la escena de apertura ya estaba todo dicho. Lo que contó allí Berlanga fue que a la autoridad no había quien la entendiera, aunque hablara el mismo idioma. Peor aún, cuando hablaba se la entendía menos todavía. El alcalde, ingenuo y bienintencionado, era peligrosísimo, porque la combinación de ignorancia supina y excelente motivación resulta siempre fatal. El «mánager», en cambio, era un aprovechado, aunque pareció evidente que si había justicia en el mundo, lo que resultaba dudoso, estaría en el bando de los perdedores. Con el retrato de esa incipiente figura, trasunto del mediador tecnócrata, tan abundante en la España del desarrollismo de los años sesenta y setenta, Berlanga acertó como futurólogo. En varias de sus películas posteriores, en especial la trilogía dedicada a la familia Leguineche (1978-1982), desarrolló el estereotipo y lo concretó en personajes con contactos en las altas esferas, representación contemporánea de los cortesanos de toda la vida.

Desde el principio de la carrera de Berlanga resulta obvio que no le cayeron simpáticas ni las autoridades (excepto si eran tan patéticas que las podía humanizar mediante la caricatura) ni los advenedizos, en sus diferentes concreciones. Muy abundantes en número, estos fueron el producto típico e inevitable de una España sujeta a brutales choques modernizadores, que a fin de cuentas fue de lo que trató su mejor cine. Un arte mayor dedicado al perdón y el olvido de una realidad española que fue «de la alpargata al seiscientos, el mercedes y vuelta a empezar». La vida son cuatro días, pareció manifestar todo el tiempo, en exhibición de un carácter mediterráneo y hedonista. Con rencor y resentimiento no se iba a ninguna parte. El mundo y la existencia resultaban tan ingratos que la mezcla de ingenuidad, compañerismo y derrota de los sueños atravesó como hilo conductor *Bienvenido*, *Mister Marshall* y posteriores obras iconoclastas, expresión en la gran pantalla de la «veta brava» del arte español.

Por supuesto, el cine inicial de Berlanga, ese realismo social con humor que hundió sus raíces en la picaresca, desde *Esa pareja feliz* (1951) a *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963), trató de los abismos de incompreensión cotidiana en una sociedad desestructurada. Con

posterioridad, como ha indicado Nathan Richardson en un estudio dedicado al cine «de paletos», o ingenuos rústicos de los años sesenta, que contó con actores tan extraordinarios como Tony Leblanc, Paco Martínez Soria y Alfredo Landa, el retrato fílmico de la ciudad como amenaza respondió bien —de ahí el éxito y el amor del público— a la emigración masiva desde el campo y la brutal erosión que causó en las estructuras tradicionales y las identidades familiares, individuales y de linaje. También hizo visible la transformación de valores y los cambios en el contrato intergeneracional hasta entonces vigente.

Peor adaptado que otros a esa nueva etapa de la vida española, Berlanga no solo filmó en Argentina *La boutique* (1968), la historia de una mujer que fingió una enfermedad incurable para que su esposo le hiciera caso, sino que perfiló personajes más contemporáneos e individualistas, menos arcaicos y primarios en sus procedimientos, aunque igual de fracasados. La banalización de la carne a que dio lugar el llamado «cine de destape» fue prevista por él en películas como *Tamaño natural* (1974), con el actor francés Michel Piccoli haciendo de dentista enamorado de una muñeca hinchable japonesa.

Pero sin duda el fresco de la España de la transición dedicado a la familia Leguineche, formado por *La escopeta nacional* (1977), *Patrimonio nacional* (1981) y *Nacional III* (1982), marcó su retorno como autor y director de éxito. Artesano cultural ante todo, colocó ante el espectador una batería de estereotipos que en algunos casos se encontraban ya en *Bienvenido, Mister Marshall*. Fueron de lo patético a lo sublime. No es casual que el marqués de Leguineche fuera interpretado por el noble de nacimiento Luis Escobar, o que José Sazatornil, barcelonés, representara al empresario catalán de porteros automáticos Jaume Canivell, trasunto de un imaginario puente Madrid-Barcelona sobre el que se presuponía en aquellos años la construcción de nuevas legitimidades políticas. Como ocurrió en *Bienvenido, Mister Marshall*, la saga trató sobre la colisión inevitable entre la realidad y los sueños, que siempre pierden. En la primera de las tres películas, Canivell buscaba colocar sus aparatos al ministro de Industria para urbanizaciones de

nueva construcción, en una cacería en la finca «Los tejadillos», trasunto de aquellas en las que participaba Franco. En la segunda, el marqués de Leguineche puso fin a su exilio voluntario y regresó a su palacio de Madrid para intentar reanudar la esplendorosa vida cortesana de antaño. Encontró un grave inconveniente: su legítima esposa, Eugenia, condesa de Santagón, acérrima franquista, hará todo lo posible por impedirlo. En la tercera y última el marqués, que ha malvendido su palacio y se ha trasladado con su hijo a un piso que ha comprado junto al Retiro, pretendió evadir las ganancias a Francia aprovechando una peregrinación de enfermos a Lourdes.

Culminada con éxito la transición democrática, el cine de Berlanga entró en un periodo que algunos menospreciaron, hasta calificarlo como «confuso» y «menor». Quizás no le perdonaron que no se hubiera pasado veinte años antes al plúmbeo «arte y ensayo». O que se hubiera atrevido a criticar incluso con ferocidad la opción partidaria por el realismo social a toda costa, que a base de aburrir mortalmente a los públicos liquidó, bajo su punto de vista, la base financiera de la industria cinematográfica española, cuyos empresarios, utileros y artistas habían resistido con honestidad y valentía tantas décadas de incertidumbre. En realidad, Berlanga hizo hasta el final de su vida lo mismo, contraponer con humor la visión de una España que quería normalizada, previsible, ajena al excepcionalismo y la anomalía, con sus viejos y violentos fantasmas. Berlanga emergió de manera obvia en su último cine como un moralista. En *La vaquilla* (1985) sometió a crítica los dogmas de la Guerra Civil y practicó un optimismo reconciliador, con una fábula de soldados de ambos bandos con aficiones taurinas. *Todos a la cárcel* (1993) y *París-Tombuctú* (1999) se ocuparon de la corrupción y del caos multicultural. Sepultados los sueños, parece decir al final, aquí estamos todos de nuevo. ¿Hay algo mejor bajo el horizonte?



Vestido de Balenciaga, Museo del Traje, Madrid, 1955

Cuando llegaron la moda *prêt-à-pòrter* y las barricadas del mayo del 68 parisino, cuyos truenos sin duda escuchó el modisto español Cristóbal Balenciaga desde su exquisita boutique en el número 10 de la avenida George V, procedió a retirarse. De un día para otro, sin hacer ruido. De tal modo que costureras, dependientas y modelos, que lo habían acompañado desde décadas atrás, aún relatan entre lágrimas la sensación de abandono en que quedaron. «Era la perfección», afirmó con nostalgia una de sus sastras, Ignacia Inchausti. «Serio, muy trabajador y exigía, sencillamente, que hicieras lo mismo que él». Ignacia permaneció durante 22 años en sus talleres de San Sebastián, Barcelona y la capital francesa, hasta que cerró. Nacido en Guetaria en 1895 y fallecido en Jávea en 1972, Balenciaga se afincó definitivamente en París en 1937. Allí construyó lo que Nacho Ormaechea definió con acierto como un «triángulo cotidiano», formado por iglesia, casa y tienda. Un vez al día, por lo menos, acudía a orar a la iglesia católica de Saint Pierre de Chaillot, en el 31 de la avenida Marceau. Su casa se encontraba en el 28 de esa misma calle. La Maison Balenciaga, muy cercana, vendía complementos y perfumes en la planta baja. Era un local decorado con suelos en damero blanco y negro. La atmósfera fue descrita como «totalmente española», en lo que podía significar de lujo y autenticidad.

Nada que ver con la «españolada», caricatura de baja calidad y falsa de lo español, inventada precisamente en la Francia decimonónica. Algunos visitantes recuerdan que en el mobiliario destacaban «pesados muebles de cuero de Córdoba». En los pisos superiores se hallaban los salones, estudio y talleres de costura. El salón principal estaba decorado con arabescos de estuco en puertas y ventanas, muros blancos y moquetas gris claro. Nada superfluo distraía la atención del público, que debía concentrarse en la ropa y los modelos, que nunca buscaba demasiado bellas, pues distraían de lo fundamental, el vestido. Lo que sí debían ser era elegantes, como mostró su amigo el gran fotógrafo Cecil Beaton en numerosas fotografías. El resto de dependencias eran simples y austeras. El

modista André Courrèges, uno de sus discípulos, recordó un taller totalmente blanco, sin decoración, intensamente silencioso. Otro de ellos, Hubert de Givenchy, al que Balenciaga remitió su clientela tras el cierre, señaló: «Era una boutique encantadora, como una casa privada. Era la época en la que todo era refinamiento. Se podían encontrar los más bellos guantes de París y perfumes». Esa cualidad del silencio explicaba, según recordó José María de Areilza, que la casa de modas «tuviera un cierto aire monacal. No cabían las personas ruidosas, que hablaran alto, la risa o el desorden. Todo se hacía bajo una atmósfera de silencio y eficacia: los desfiles, el trabajo, las pruebas».

La geografía parisina de Balenciaga, con el arco del Triunfo, la plaza de Trocadero o la plaza Vendôme como lugares de referencia, respondió a connotaciones afectivas determinadas. En esta última se encontraba la tienda de Elsa Schiaparelli, futura clienta y referencia para todos. En el 34 de la avenida de Nueva York vivió una de sus clientas destacadas, la estadounidense Mona Bismarck, elegida en una ocasión la mujer mejor vestida del mundo. Tras un accidente ferroviario que destruyó parte de su guardarropa, le encargó 150 modelos en un solo pedido. En el hotel Ritz de la plaza Vendôme se encontraba con su amiga Coco Chanel y con clientas exclusivas.

Cuando Balenciaga se estableció en París, ni era un recién llegado a la capital francesa, que conocía desde hacía 25 años, ni se encontraba en una etapa de formación. Por el contrario, era un reconocido profesional de la moda. Si acaso, llegó en el momento justo al lugar perfecto, con una filosofía estética que reflejó muy bien sus orígenes y trayectoria en España. Luego evolucionaría hasta que, bajo su punto de vista, la producción en serie destruyó la posibilidad de la excelencia en su trabajo. Más allá del tantas veces recordado nacimiento de Balenciaga en un hogar humilde de un pueblo mariner de Guipúzcoa, no se puede olvidar que durante su juventud adquirió una visión de la calidad basada en el trabajo artesano. Ropa y vestidos usados de modo habitual por los habitantes del lugar, pescadores como el padre, del que pronto quedó huérfano, o costureras como su madre y tías, han sido

considerados por los críticos fuente de inspiración permanente. La demanda cíclica de prendas de calidad y diseño exquisito, vinculada a la transformación de San Sebastián en corte durante los veranos, debido a la presencia de reyes y aristócratas, tuvo que ver con su decisión de convertirse en «modisto». Se ha hablado de un «ecosistema del lujo» por la proximidad de Biarritz, coincidente con la edad dorada de la capital donostiarra. Como ha señalado la biógrafa Miren Arzallus, fue la marquesa de Casa-Torre, Micaela Elío, abuela de la futura reina Fabiola de Bélgica, que veraneaba en Guetaria y era clienta de su madre Martina Eyzaguirre, quien apoyó sus primeros pasos. En 1919, tras asociarse a dos costureras donostiarras, las hermanas Lizaso, abrió una tienda en la capital guipuzcoana. Le siguieron otras en Madrid y Barcelona, con las primeras letras del primer apellido de su madre, «Eisa», como homenaje. En los razonablemente felices (y consumistas) años veinte, Balenciaga fue una referencia para españolas «de buena posición».

Su opción parisina desde finales de los años treinta proyectó hacia el futuro aquellas experiencias artísticas y empresariales, universalizó sus raíces culturales, técnicas y estéticas. En el arte estuvo su inspiración y no escondió un vigoroso sentido historicista de la creatividad. Solía recordar a quienes trabajaban con él que un gran modisto debía ser un arquitecto para las líneas, un escultor para las formas, un pintor para los colores, un músico para la armonía y un filósofo en el sentido de la medida. En 1939 presentó una colección con reminiscencias de la moda española del siglo XVII y el Segundo Imperio francés. El éxito de sus vestidos «infanta», de inspiración velazqueña, fue notable. Durante la década siguiente, aparecieron reminiscencias de indumentaria tradicional, con perlas, ricos bordados y pasamanería de influencia taurina y hasta goyesca, en espectaculares modelos de noche. En 1951 recuperó una fluidez ascética que recordó a pintores barrocos como Zurbarán, pintor impecable de túnicas en claroscuro, prácticamente inmateriales. También cultivó la línea barril, o el traje semientallado, caracterizado por el volumen en la espalda, que contrastaba con el talle ajustado

en el frente. En 1955, año en que confeccionó este vestido, apareció también la túnica, dos piezas de líneas rectas y depuradas que envolvían el cuerpo femenino sin oprimirlo. En 1957 la depuración formal continuó con el vestido saco y al año siguiente presentó el *baby doll*, caracterizado por la sencillez de su silueta trapezoidal, que eliminaba el talle. Por fin, la década de los sesenta mostró una influencia cubista, con formas que recuerdan obras de Picasso o Miró, de quien fue amigo, tajantes, puras y abstractas. En esa década el uso del color fue extraordinario, en interpretación del espíritu del tiempo. También recuperó un gusto por lo japonés que había mostrado en su juventud.

Fue la gran Cócó Chanel quien señaló —pensando también en su propia biografía, sin duda—: «Es el único costurero. El único capaz de cortar un tejido, montarlo y coserlo a mano. El resto no son más que dibujantes». Su convencimiento de que «el vestido era la casa del cuerpo» resulta clave para comprender la aproximación arquitectónica de Balenciaga hacia la moda. Del mismo modo que no existían dos cuerpos iguales, no podía haber dos vestidos iguales. Estos no podían fabricarse de manera serial. Había que dar a las clientas lo mejor. Aquello que merecían y, podríamos decir, un objeto imprescindible que celebraba su existencia como seres humanos especiales e irrepetibles. En 1969, ya retirado, Balenciaga recibió el encargo de diseñar el uniforme de las azafatas de Air France. Entre sus exigencias estuvo contar en el aeropuerto de París Orly con instalaciones que permitieran probarle a cada una el que le estaba destinado. Como ha señalado Javier González de Durana, solo a partir de ese nivel de exigencia pudo ir más allá de lo habitual y previsible, con «la puesta en valor de partes del cuerpo de la mujer más allá del llamado trío canónico: “pecho-cintura-caderas”; la conquista del espacio en torno al cuerpo, que proporcionó siluetas inéditas; y la capacidad para reinterpretar, desde un gusto moderno, la indumentaria histórica». Sus hallazgos cambiaron la historia de la moda, pues quienes le sucedieron han vivido —y viven— bajo su poderosa e inevitable influencia.



Toro de Osborne, Manolo Prieto, 1956

Cuando los turistas empezaron a llegar de manera masiva a España, a comienzos de la década de 1960, los toros de Osborne diseñados por Manolo Prieto ya se hallaban distribuidos por la geografía nacional. Como todos los iconos, desde el momento

mismo de su invención fueron objeto de polémica. No dejaban a nadie indiferente. Su autor trabajaba como pintor, publicista y cartelista en 1954, cuando lo dibujó en un arranque de inspiración. En 1996, el año anterior a su indulto por el Tribunal Supremo, justificado por el «interés estético o cultural que la colectividad ha atribuido a la esfinge del toro» y por haber «superado su inicial sentido publicitario», además de «haberse integrado en el paisaje», un grupo de artistas le homenajeó con un exposición itinerante. También pretendieron evitar su desaparición —o exterminio—. Desde 1977, cuando se dictaminó la prohibición de toda actividad publicitaria en las zonas de dominio público de las carreteras españolas, venía siendo perseguido. Incluso antes, en 1962, una ley de carreteras obligó a situar la publicidad a una distancia mínima de 125 metros de las vías, por lo que tuvo que aumentar de tamaño para mantener su visibilidad. En 1988 se prohibió la publicidad en las carreteras y se retiraron todas las vallas. Fue entonces cuando Osborne decidió borrar las palabras publicitarias y, en un alarde de seguridad corporativa, dejaron únicamente la silueta del toro negro, tal y como había sido concebido por Prieto en los orígenes, en la seguridad de que tal imagen les identificaba. Al tiempo que algunas comunidades autónomas, como Andalucía o Navarra, dictaron sentencias que lo consideraron bien histórico-cultural, y por tanto inamovible, la asociación cultural España le dedicó el libro *Un toro negro y enorme. El toro Osborne: marca, símbolo, tótem, imagen universal*.

Aquella pieza de cuatro mil kilos de peso, catorce metros de altura y una superficie de ciento cincuenta metros cuadrados, compuesta por setenta chapas de hierro de forma cuadrangular, montada sobre una estructura de torretas metálicas sujetas al suelo por seis metros cúbicos de hormigón, anclada con más de mil tornillos de doble tuerca y cubierta por unos cincuenta kilos de pintura, era arte con mayúsculas. No había dudas. Incluso en su versión reducida, un novillo de siete metros de altura y dos mil kilos de peso.

Manuel Prieto destacó con sus dibujos desde niño. En sus propias palabras, «me nacieron en El Puerto de Santa María (Cádiz) un día 16 de junio de 1912. Mi madre me contaba que en aquel momento

pasaba por la esquina de mi casa una procesión, a la que tan dadas son aquellas tierras de María Santísima. Único sobrino varón entre muchas tías, me despertaron un mal genio fenomenal, yo creo que debido al mucho besuqueo. Mis primeros recuerdos son los de limpiarme la cara con un manotazo cada vez que me llenaban de besos los carrillos. Parece ser que fui un niño normal hasta los tres años, que me dio el sarampión y de él salí con un asma bronquial que me cambió en un enfermito que me ahogaba constantemente al menor esfuerzo. El no poder jugar como los otros niños me hizo observador y medidor, dos cualidades básicas para que surja un artista. Recuerdo mis dibujos infantiles como los de todos los niños, y cómo descubrí un día que las patas de un burrito no eran todo seguidas, sino que al final había un volumen de distinta calidad, las pezuñas, y que había que destacar».

Aprendiz de carpintero y de relojero, además de ayudante de su padre en una tienda de comestibles, con dieciocho años se trasladó de Cádiz a Madrid, donde se curó del asma, se formó profesionalmente y se interesó por el cartelismo, un género que defendió vivamente contra los que lo consideraban un arte menor. En ese tiempo mostró interés por la tauromaquia y llegó a ser un cartelista taurino reconocido. En 1935 se presentó a un concurso para elegir el anuncio de la corrida de la prensa y quedó en segundo lugar. Republicano convencido, durante la Guerra Civil prestó su colaboración en la revista *Altavoz del frente* y el periódico *El Sol*, y trató a su paisano Rafael Alberti y a Miguel Hernández. En la posguerra tuvo que utilizar el seudónimo «Teté» y refugiarse en la publicidad, donde la firma no era necesaria y la paga segura, para sobrevivir. Por entonces trabajó primero para la Cámara de Comercio alemana y más tarde para la sección de prensa de la Embajada de Estados Unidos. Durante un tiempo contó con la seguridad de un sueldo mensual: «Cuando llegó Truman a la presidencia de los Estados Unidos empezó reduciendo gastos, y el mío tenía que ser insoportable para el país americano y fui uno de los primeros despedidos».

En 1956 las centenarias bodegas Osborne del Puerto de Santa María encargaron a la agencia publicitaria madrileña Azor, en la que

era director artístico, la publicidad de uno de sus productos estrella, el brandy Veterano. Este se elaboraba a partir de holandas (aguardientes de baja graduación) almacenadas en barricas que anteriormente habían tenido vino de Jerez. Los clientes querían una imagen «muy española, varonil, en cierto sentido valiente y ligada al toreo y a Andalucía», así que Manolo Prieto pensó que un toro bravo reunía esos valores y calidades. Tras elaborar varios bocetos, trazó la silueta del toro, de costado pero con la cara mirando al frente, hacia el espectador, mostrando su imponente cornamenta, con la marca hendida característica en una de sus orejas y sin disimular sus atributos sexuales. Ante el anuncio del veto de la censura por esta circunstancia, cuentan que Prieto le comentó a su mujer, Emilia: «Me están dejando el toro hecho una cabra». Aunque aceptado por la marca, el diseño distó de suscitar entusiasmo.

En principio, el toro estuvo construido en madera, era más pequeño y tenía los pitones pintados de blanco. El material utilizado en origen se deterioraba con facilidad a la intemperie por efecto de la lluvia y, sobre todo, del viento, lo que hizo que a partir de 1961 empezara a ser construido en hierro, en el taller de los hermanos Félix y José Tejada, del Puerto de Santa María. Félix acompañó a José Antonio Osborne, uno de los propietarios de las bodegas, y a José Luis Gómez, jefe de publicidad, en la búsqueda de lugares de emplazamiento. Cuando hallaban un promontorio, colina o vaguada que les interesaba, negociaban con el dueño del terreno un precio por el alquiler. Si llegaban a un acuerdo, firmaban los contratos y procedían al montaje. Cada dos años los ejemplares se repintaban y reparaban los daños.

El primero se desplegó en 1957 en Cabanillas de la Sierra, carretera de Madrid a Burgos, y llegó a haber 500 en todos los rincones de la Península y Baleares. El paso del tiempo cambió el significado inicial, como ha señalado Blanca Ramos Romero: «El toro Osborne, en el camino recorrido desde el diseño original de Prieto hasta la instalación de la valla publicitaria, se ha ido escapando, irremisiblemente, de las manos de su creador, y prosiguiendo esta implacable fuga también se fue de las bodegas Osborne hasta transformarse en algo muy distinto, pues ha terminado por

trascender su sustancia publicitaria hasta convertirse en un potente símbolo de los que componen nuestro imaginario colectivo y parece haberse erigido en un emblema que, de alguna manera, identifica a la propia Andalucía e, incluso, a España».

En la actualidad existen noventa piezas repartidas en casi todas las comunidades autónomas —excepto en Cantabria, Cataluña y Murcia, incluso en Melilla—, pero sigue siendo Andalucía donde mayor número de toros se registran, un total de 23. Algunos ejemplares han sufrido recientemente actos de vandalismo —podríamos hablar en verdad de iconoclastia—, un toro fue repintado de naranja y otro sufrió un «cambio de sexo». En 1983 fue decorado por el artista norteamericano Keith Haring, y el director de cine Bigas Luna lo eligió como motivo del cartel de su película *Jamón, jamón* (1992). En 1996 fue protagonista de una exposición fotográfica de Larry Mangino y en 2000 fue anfitrión de la Feria de Arte Contemporáneo ARCO. Hacía mucho que el tránsito del toro de Osborne de anuncio a icono había culminado.

Prieto se dedicó en los últimos años del ejercicio de su profesión al diseño y la fabricación de monedas para la Real Fábrica de Moneda y Timbre, y también a la medallística, campo en el que cobró gran prestigio. Sus piezas fueron premiadas internacionalmente. Antes de morir en 1991 expresó su decepción porque, después de lo mucho que había trabajado en materia artística, terminaría siendo conocido como «el autor del toro en la carretera».



Bombona de butano, 1957

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta sonaba en las radios españolas un anuncio publicitario con una canción que tenía la siguiente letra: «Tenemos butano en nuestro hogar/ cuánta agua calentita, nos hace disfrutar./ Butano, butano/ qué gran comodidad;/ butano es ahorro, butano es bienestar». Al final una voz femenina impostada, que pretendía ser la de un niño, exclamaba: «¡Ahora sí que me gusta la ducha!». La celebración de esta ceremonia personal de la higiene diaria no estaba al alcance de todos, ni mucho menos. Hasta 1958 España no recuperó el nivel de renta per cápita del que disfrutaba en 1936. Medido en estos términos, si el dato aislado pudiera tener algún significado, la Guerra Civil costó 22 años de retraso.

La de los cincuenta fue una década fundamental. Tras la firma del acuerdo con Estados Unidos en 1953 y la entrada en Naciones Unidas en 1955, el aislamiento internacional español quedó atrás. El desajuste macroeconómico era todavía enorme y las características cuarteleras y autárquicas de la gestión gubernamental no habían desaparecido. Pero había síntomas de cambio. Tecnócratas se hicieron cargo de algunos ministerios. El comienzo de una tímida liberalización de la política económica precipitó en la década siguiente un cambio de modelo. Esquemas caducos de autosuficiencia y atraso industrial y tecnológico dieron paso al «desarrollismo». La condición de partida del denominado «milagro económico español» fue la implementación del plan de estabilización de 1959, que incluyó devaluación de moneda, disminución del gasto público, descenso de salarios y apertura relativa de los mercados interiores.

Existe una epopeya oculta que tuvo lugar en paralelo a estos cambios trascendentales en la modernización social y económica de la sociedad española. Entre 1960 y 1975 se produjo una emigración masiva del campo a la ciudad. Más de dos millones de personas abandonaron sus casas, tierras y oficios para dirigirse a regiones de demanda industrial e incipientes servicios, en España y el

extranjero. La provincia de Madrid ganó cerca de dos millones y medio de habitantes; Barcelona una cifra similar, y Vizcaya, cerca del millón. En el decenio de 1951 a 1960, diez provincias presentaron saldos migratorios de entrada de más de un millón de personas. Barcelona recibió un 43 por ciento de la migración interna total; Madrid, un 39 por ciento; Guipúzcoa y Vizcaya, un 14 por ciento. Entre 1960 y 1970 la movilidad interna fue aún mayor. Por otro lado, entre 1956 y 1970, emigraron a Francia 688.863 españoles; solo en 1964, fueron 92.849. De 1962 a 1980, partieron a Alemania 377.587 españoles y a Suiza 453.855, incluyendo definitivos y temporeros. En Extremadura, por ejemplo, hubo una pérdida masiva de población. Emigraron unos quinientos mil extremeños, un 40 por ciento de la población a mitad de siglo. La migración masiva fue protagonizada en su mayoría por jornaleros y campesinos de Andalucía, Extremadura y Castilla. Se debió principalmente a la pobreza del campo y la industrialización de la ciudad. El factor decisivo no fue tanto la miseria rural como la certeza de alcanzar en la ciudad un mejor nivel de vida, mayores posibilidades de educación y nivel de vida para los hijos. Como es bien sabido, no emigra quien quiere, sino quien puede. En el clásico *Del campo al suburbio* (1959), Miguel Siguán mostró que la precaria vida ciudadana en extrarradios carentes de casi todo reflejó la falta de adaptación de los entornos urbanos. Pero lo decisivo fue la esperanza en un futuro mejor.

El quinquenio posterior a 1959 fue decisivo. Las clases medias y obreras se convirtieron en mayoría en las ciudades, especialmente en las grandes urbes. Los recién llegados del campo se instalaron en barrios «de absorción». Los nuevos hogares, contruidos con materiales baratos —y también muchos de los antiguos, sometidos a la dependencia del costoso carbón mineral o la escasa leña—, necesitaban energía para calefacciones y estufas. En esas circunstancias, las autoridades miraron hacia el exterior y se dieron cuenta de que en otros países europeos la comercialización de gas butano envasado se había mostrado como una excelente alternativa. El butano, un gas procedente del petróleo, es eficiente,

barato y fácilmente transportable. Fue una solución ideal para los hogares españoles.

En 1957 nació Butano S. A. para implantar su industrialización y suministro. La diferencia con otros países fue que el envase en el que se suministraba el gas adquirió una identidad propia, que terminó por formar parte de la memoria sentimental española. La bombona de butano, con su característico color naranja, forma y tamaño, ha constituido hasta nuestros días parte de la iconografía nacional. Apenas ha habido cambios en su diseño cilíndrico de paredes de acero y peso, 35 kilos llena, con 12,5 kilos de gas licuado en su interior. Aunque este es incoloro e inodoro, se le añade un odorizante que le confiere un olor desagradable para que pueda ser detectado en caso de fugas. Sus componentes son butano normal en un 60 por ciento; 9 por ciento de propano; 30 por ciento de isobutano y 1 por ciento de etano.

La empresa Butano S. A. utilizó en sus comienzos la red de distribución de la Compañía Arrendataria del Monopolio de Petróleos (CAMPESA), fundada en 1927, durante la dictadura de Primo de Rivera. Como requería de una red propia, establecieron en Escombreras un centro de llenado de bombonas, para el suministro de Madrid y Valencia. Uno de los socios iniciales fue el cartagenero José Álvarez Sánchez, que narró en una entrevista publicada en 2009 en el diario *La Verdad* el nacimiento de la factoría «en un cuchitril muy pequeño que nos dejó la refinería Repesa. Nació porque en aquellos años había dos empresas que ya comercializaban bombonas de butano, pero el Gobierno quería que solo hubiera una. Se creó aquí, en Cartagena. Poco a poco fuimos creciendo. Las botellas de CAMPESA en un principio las teníamos que pintar de naranja». Preguntado por la elección de ese color para pintar las bombonas, respondió: «Es una historia muy curiosa que muy poca gente conoce. Fue una decisión del primer director de la factoría, Benito Cid de la Llave. Entonces en Europa se vendían botellas de butano verdes, azules, rojas y grises. Y como España es el país de las naranjas, decidió ese color. Fue muy criticado porque a muchos les parecía muy llamativo, pero con el paso del tiempo triunfó. Los modistas de la época lo introdujeron en la moda como el

color butano. Incluso había quien lo conocía como el color Escombreras». El naranja es un color asociado a visibilidad, advertencia y peligro, de modo que Cid de la Llave supo lo que hacía. Álvarez Sánchez también participó en la creación de un curioso invento que vinculó el gas butano a la Semana Santa, tan arraigada en Cartagena y Murcia. Su paisano Luis Amante Duarte adaptó el combustible al «hachote sanjuanista», una especie de cirio que tomó como modelo las bombonas para iluminación de la marca francesa Camping Gaz, con un mecanismo que se encendía gracias a la acción del butano y una camisa de tela que lo recubría, al modo de los antiguos hachotes de cera.

El éxito del butano fue inmediato y masivo. El propio Álvarez comentó: «Aquello fue un auténtico *boom*. Producíamos entre tres y cuatro mil botellas diarias. Los primeros años agotábamos las reservas de CAMPSA. A los diez años ya hacíamos ochenta mil al día e importábamos gas de países como México o Italia y las vendíamos a toda España. Fuimos los primeros, desde Alicante a Barcelona, Madrid o Bilbao, hasta llegar a La Coruña. Había veces que no podíamos absorber la demanda que teníamos». Junto a nuevas plantas de llenado, se construyeron buques para mejorar la red de suministro y los camiones de butano se hicieron parte de la vida cotidiana española. En la medida en que el cálculo de la cantidad de gas que quedaba en las bombonas era materia al alcance de muy pocos, pues su costumbre, hoy como ayer, es terminarse de golpe, el característico golpeteo de un objeto metálico sobre la superficie de la bombona, que anunciaba desde la calle la llegada de «¡El gaaaaas!» fue uno de los sonidos típicos, o fonotopos, de aquella época. La llegada del fornido butanero, con su pesada carga sobre los hombros, representó así el paso definitivo de la leña, combustible rural y artesanal, al gas, símbolo de un futuro urbano y promisorio.

no sea esclava de su casa

CONVIERTA EN UN AGRADEABLE
ENTRETENIMIENTO LA INGRATA
LABOR DEL LAVADO DE SUELOS.
SIN NINGÚN ESFUERZO AHORRará
DINERO Y TIEMPO.

**el aparato
lavasuelos
es único.**

RodeX

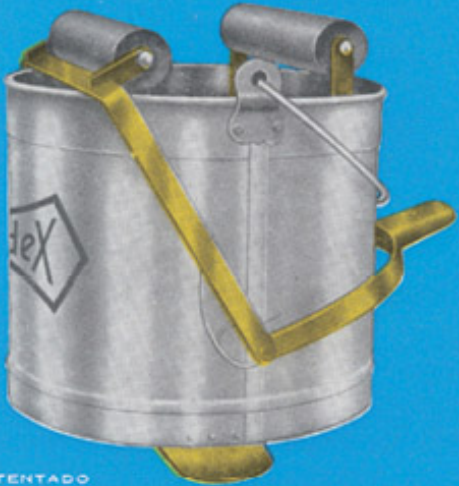
RODEX, ES NUEVO EN ESPAÑA
PERO TIENE LA GARANTÍA DE HABER
SIDO ADOPTADO EN AMÉRICA POR
MÁS DE 100 MILLONES DE PERSONAS.

PATENTADO

OFICINAS-COMERCIOS-BARES-CLÍNICAS-ESCUELAS-SERVICIO DE PORTERÍA

RodeX

FABRICACIÓN DE EQUIPOS PARA LA
LIMPIEZA DE SUELOS



«Un día, en 1956, estando en una cervecería, un compañero me dijo: Deberías dejar de pensar en fabricar elementos de mantenimiento para la aviación e inventar algo para que las mujeres —señalando a una que limpiaba de rodillas un rincón del bar— frieguen de pie. Esto está hecho, le contesté muy convencido y ya no pude quitarme la idea de la cabeza. Entonces, me vino a la mente aquella idea visual con la que había tenido contacto durante mi incursión (1954-1955) en América: los hombres fregando con unos cepillos de palo largo el aceite de los hangares de la base donde hice un curso de mantenimiento para los primeros aviones caza de reacción, F-86 Sabre, que el ejército del aire trajo a España». Así refirió el doctor ingeniero aeronáutico Manuel Jalón la invención del «lavasuelos», término que prefirió utilizar en la presunción de que «fregona» era despectivo y no reflejaba la pasión que había puesto en su concepción: «Yo me llevé un gran disgusto porque consideraba más digna la palabra lavasuelos que la de fregona, porque así se llamaba peyorativamente a las mujeres empleadas en la cocina y la limpieza». Fue el primer vendedor del ingenio en Aragón y Navarra, Enrique Falcón Morellón, quien le puso el nombre definitivo. Su método era infalible. En el coche llevaba siempre una. Entraba en los comercios y se ponía a fregar. Por experiencia sabía que observando una fregona nadie reconocía cuál era su utilidad. Cuando explicaba que era para limpiar el suelo de pie, lo ignoraban, pues la idea preconcebida era que el suelo se fregaba de rodillas.

El intento de presentar el «lavasuelos» como «escoba ultramoderna» tampoco fue exitoso. El periódico madrileño *Ya* informó el 15 de enero de 1958 de que en la muestra internacional de Barcelona se había presentado el invento, «ahora que las tradicionales chachas están en vía de extinción y que los hombres también podríamos utilizarlo sin avergonzarnos». Entre los primeros y satisfechos usuarios se encontraron un sacristán de Pamplona («da gusto fregar paseándose por la iglesia y, ahora, ya no se le van a resistir ni las catedrales», señaló en una carta de agradecimiento),

o una mujer gerente que anunció que en su oficina habían empezado a fregar los hombres. La empresa que Jalón constituyó en Zaragoza para fabricarlas, Rodex, con el apoyo financiero de empresarios catalanes (conocidos de su primo) y aragoneses, las ofertaba, según la publicidad, para «oficinas, comercios, bares, clínicas, escuelas y servicio de portería».

Como suele ocurrir en la historia de los adelantos técnicos, las mayores reticencias vinieron de quienes *a priori* debían tener mayor interés en el invento. Las limpiadoras hablaban mal de la fregona y pensaban que las iba a dejar sin trabajo. Los colegas de Jalón, que en su opinión despreciaban su dedicación a semejantes cosas, no dijeron nada. Aun así, refirió más tarde, «yo estaba orgulloso de haber lanzado al mercado la fregona, de haber contribuido a dignificar el trabajo más humillante e ingrato de entonces, así como de combatir enfermedades como la artritis, la artrosis de rodillas, las infecciones en las manos y las desviaciones en la columna vertebral que sufrían miles de españolas. Fueron muchos los días que, de incógnito, me iba hasta los alrededores de la ferretería Cholz, la primera de Zaragoza donde se expuso una fregona en un escaparate. Allí me quedaba horas disimulando para ver la reacción de la gente».

Cierta mentalidad hostil, que los españoles de entonces padecían a veces en el extranjero, trasluce en una anécdota recordada por Jalón, vinculada a la presentación del aparato en la feria de Colonia: «Uno de los organizadores se acercó hasta donde estábamos con todas nuestras fregonas de plástico y nos dijo: ¿Cómo han podido venir desde España y contratar un puesto tan caro para vender esta tontería? No es una tontería. Véalo usted si no en la demostración que le vamos a hacer, le dijimos. Si fuera tan bien como dicen ya se hubiera hecho en Alemania, respondió aquel señor».

Afortunadamente, Jalón fue todo un carácter. Nacido en Logroño en 1925, a los 16 años se convirtió en el piloto más joven de España en vuelo sin motor. A los treinta estaba destinado en la base de Zaragoza como capitán ingeniero aeronáutico del Ejército del Aire. Al regreso a España de su curso en Estados Unidos, decidido a solucionar las desventuras de quienes se dedicaban a limpiar el

suelo, reunió 45.000 pesetas de presupuesto y compró máquinas para desarrollar el invento. El mayor problema de suministro fue el de los textiles que requería la escoba de tiras de tela, por así decirlo, que colocaría al final del mango. El único algodón existente se usaba para hilos de tejer y cuerdas compactas. Para conseguir los «cabos torcidos de algodón», que permitirían recoger y expulsar el agua al ser comprimidos entre los rodillos del cubo, tuvo que acudir a una empresa de hilados que introdujo modificaciones en la fabricación del entramado. Ese debía ser de fibras largas. En la trastienda de un comercio de accesorios del automóvil se gestaron los tres primeros prototipos: el «Doméstico», parecido al modelo estadounidense con rodillos, pero más pequeño y ligero, con cubo de chapa galvanizada y esmaltado en blanco; el «Batea», similar al anterior, pero con una base con ruedas; y las versiones «Simplex» y «Tándem», de uno y dos cubos, para grandes superficies.

En 1956 comenzó la fabricación industrial, con una tirada inicial de 200 unidades. Pese a los esfuerzos del vendedor Falcón Morellón y algunos otros, el público no terminaba de confiar plenamente en un producto de manufactura nacional. Una de las primeras notas publicitarias insistía en que «Rodex es nuevo en España, pero tiene la garantía de haberse impuesto rotundamente en América donde, en pocos años, ha sido el sistema adoptado por más de 100 millones de personas». Los abnegados comerciantes pasaban largo rato «explicando a las señoras cómo funcionaba el nuevo invento». Era fundamental encontrar el «nicho de mercado», pues el precio no era barato, 395 pesetas.

La publicidad se antojaba fundamental. Tras introducirse en los mercados de Madrid (con Galerías Preciados) y Barcelona, los modelos de Rodex fueron presentados en la Feria de Muestras de Zaragoza. Dos señoritas hacían una demostración del funcionamiento del lavasuelos, con notable éxito, pero cuando no estaban ellas el interés desaparecía. Una fregona fue colocada en el techo de un coche escoba de una conocida prueba ciclista. Lanzaron pequeños paracaídas con publicidad desde una avioneta. En la Feria de Muestras de Barcelona de 1958, una despegó acoplada a un cohete.

Durante los dos primeros años de producción se vendieron cerca de 15.000 fregonas y 30.000 en el tercero. Pero Rodex ya no estaba sola en el mercado. Tres años después de que la primera fregona de Jalón se pusiera a la venta, el empresario Juan Gunfaus Navarro puso en circulación un nuevo modelo, parecido pero no igual al de Rodex, que estaba patentado. El «fregasuelos Mery» fue una dura competencia, en especial en Cataluña. En 1964, Jalón contraatacó como correspondía, con una innovación tecnológica: «Tomando como referencia la forma de la carcasa de un avión, diseñé el primer cubo de generatriz curva —que es la que da resistencia al fuselaje de los aviones— con su escurridor de plástico en forma de tricornio. Este modelo de fregona, de la que tengo patente de invención en muchos países, es la primera en la que se puede inyectar plástico y también la misma que no ha sido superada ni mejorada en el mundo». Aquel modelo se llamó «Gaviota», al que siguió otro, bautizado como «Cisne».

En los años sesenta no era extraño ver turistas que retornaban a sus países con una «fregona española» para las labores del hogar. Hasta 1989, cuando Jalón vendió la empresa a una multinacional holandesa, vendieron sesenta millones de unidades. La fregona es considerada por el FAD —Museo del Diseño de Barcelona— como uno de los inventos españoles de mayor importancia e influencia del siglo XX. Jalón se dedicó desde entonces a diseñar y mejorar otro de sus grandes inventos: la jeringuilla hipodérmica de un solo uso. Nunca hizo dinero: «No soy rico. Las patentes eran mías. Muchas siguen siéndolo, simbólicamente, pero nunca cobré royalties. Muy poca gente entiende que yo haya sido un inventor sin vocación de magnate, pero para mí la vida no es dinero. Es jugar y crear». Murió en 2011, dedicado a concebir un vehículo ecológico de uso marítimo.



Tren Talgo III, Alejandro Goicoechea Omar, 1964

«Todo el mundo está equivocado menos yo. Pues muy bien». La frase pronunciada en una ocasión por Alejandro Goicoechea Omar, ingeniero, militar y uno de los más importantes inventores españoles

de todos los tiempos, definió bien su punto de vista sobre la existencia. Nacido en Elorrio en 1895, hijo de un farmacéutico, ingresó en la Escuela de Ingenieros del Ejército y fue destinado en el regimiento ferroviario de Madrid. Allí tomó contacto por primera vez con los trenes. En 1921 abandonó su carrera militar tras servir en la guerra de Marruecos como capitán, para formar parte de la compañía del ferrocarril Bilbao-La Robla, dedicada al transporte de mineral. Hasta 1936 ocupó la jefatura de tracción, por lo que pudo trabajar en lo que fue la obsesión de su vida, el aligeramiento de los trenes, de forma que fueran más eficientes y rápidos, sin que menguara su resistencia y seguridad. Encontró un método para lograrlo en las nuevas técnicas de soldadura, especialmente las usadas en puentes y acorazados. En 1926 intervino en la fabricación de un primer vagón, sin remaches ni tornillos, que fue patentado. Convencido de que el transporte ferroviario con trenes pesados no tenía solución, a comienzos de la década de 1930 se interesó por los de viajeros para reducir el alto número de heridos en accidentes. Al año siguiente participó en el proyecto de un tren de rodadura elevada, muy ligero, por completo articulado y casi imposible de descarrilar. El principio era sencillo. El bajísimo centro de gravedad permitiría grandes velocidades sin apenas riesgo. Los ejes que hasta entonces llevaban los ferrocarriles (palabra que odiaba y que sustituyó en todos sus escritos y alocuciones por la de trenes) le parecían un «disparate mecánico» y causa de graves accidentes.

Durante la Guerra Civil el Gobierno vasco lo encargó de las fortificaciones del «cinturón de hierro» de Bilbao y a comienzos de 1937 se pasó al bando nacional. A partir de 1940 se incorporó a la Compañía de Ferrocarriles del Oeste y, a pesar de la penuria y las dificultades materiales de la posguerra, retomó las investigaciones sobre trenes de peso reducido. En una primera prueba con un prototipo articulado ligero, otro ingeniero comentó la idea en corrillos con un lacónico «Ay, pobre». En otra prueba, entre Madrid y Guadalajara, se inclinó por utilizar ruedas de goma, pero lo más parecido que pudo encontrar fueron unos recauchutados que se estropearon en el trayecto, lo que entendió como un fracaso,

aunque el tren llegó a su destino y a buena velocidad, tras cambiarlos por ruedas de verdad. Solo una persona pensó, y así se lo hizo saber, que aquello no era un fracaso, sino un éxito: José Luis Oriol y Urigüen, arquitecto, empresario e industrial nacido en Bilbao en 1877, que apostó por aquel invento innovador y atrevido en una España con un sector ferroviario en ruinas.

En 1942 las ideas de uno y la confianza financiera y promotora del otro se vincularon con la creación de la empresa Patentes Talgo (Tren Articulado Ligero Goicoechea Oriol). El año anterior un prototipo de convoy, con estructura de aluminio y compuesto por locomotora y un chasis, rodó en la línea Madrid-Leganés. En 1942 el Talgo I realizó su primer viaje entre Madrid y Guadalajara. Alcanzó los 115 kilómetros por hora. También llamado «oruga», fue un portento tecnológico, con sus características cajas montadas sobre una estructura triangular y una cabeza tractora con diseño aerodinámico. Fue construido en las fábricas «Hijos de Juan Garay» de Oñate y en la madrileña MZA. A este modelo siguió el Talgo II, primero que tuvo explotación comercial, con Goicoechea ya desvinculado de la compañía. Se fabricó en Estados Unidos por ACF, American Car and Foundry, ante la imposibilidad de hacerlo en España, sobre planos y con ingenieros españoles, a cambio de la cesión de la patente. Allí sirvieron diversas rutas en Nueva Inglaterra, Nueva York, Boston y Maine, además de Chicago. El Talgo II operó en España entre 1950 y 1972, en las rutas más transitadas y comunes. Llevaba como gran novedad climatización en vagones de primera y segunda clase, no en la tercera. Además poseía un observatorio en la cola. Pero el modelo que verdaderamente marcó una época y consolidó el Talgo como gran invento español fue el III, en servicio entre 1964 y 2010.

Desde la década de los sesenta estos trenes iniciaron una exitosa carrera por las vías españolas e internacionales, con continuos perfeccionamientos, marcha en dos sentidos, velocidades superiores a 200 kilómetros por hora o sistema de adaptación al ancho de vía europeo, 1.435 milímetros, en vez de 1.668. En 1969 el sistema de eje variable permitió el viaje de Madrid a París sin cambiar de tren. Lo mismo ocurrió con el Barcelona-Ginebra y el

Barcelona-París, este en 1974. De forma mecánica se liberaban los cerrojos que retenían las ruedas hasta el nuevo ancho de vía y luego se volvían a colocar, operación repetida cada vez que cruzaban la frontera. El Talgo II había mostrado problemas en el mantenimiento de la trayectoria y requirió que en las estaciones hubiera unos triángulos o raquetas de inversión, para cambiar el sentido de la marcha del conjunto. El Talgo III partió de otro concepto, pues adoptó rodamientos de ángulo neutro y remolques de mayor longitud. De esta forma se presentó, en 1955, el primer prototipo Talgo de tren reversible, provisto de versiones diurnas y nocturnas (con plazas de litera, aunque no camas en sentido estricto), bautizado como modelo «Estíbaliz». Otra de las innovaciones fue que dispuso de un vestíbulo de acceso individual a cada coche, lo que mejoró notoriamente el tránsito de pasajeros por los pasillos interiores de los vagones.

Patentes Talgo y Renfe, la Red Nacional de los Ferrocarriles Españoles constituida tras la guerra ante la imposibilidad de que las anteriores empresas privadas rehicieran las infraestructuras dañadas, firmaron un convenio de forma que Talgo aseguró el mantenimiento del material y facturaba en función del kilometraje. Las dos primeras unidades fueron presentadas el 5 de junio de 1964 en Aravaca, con sus característicos colores plata y rojo. Las cajas de aluminio para la construcción de los coches fueron subcontratadas a la empresa Construcciones Aeronáuticas Sociedad Anónima (CASA), más grandes que las del Talgo II, hasta 11,1 metros.

La velocidad inicial prevista fue de 140 kilómetros por hora. Pero si el Talgo III fue un modelo tecnológicamente brillante por sus prestaciones, no lo era menos en su interior. En verdad, si podemos presumir de la interrelación entre el Talgo y el cambio social y económico español en este periodo, fue porque marcó una diferencia de estatus y confort. La entrada en Europa sin cambiar de tren supuso para sus usuarios mucho más que una anécdota. Javier Roselló Iglesias escribió con indisimulada nostalgia: «Las butacas estaban agrupadas en parejas a uno y otro lado del pasillo y eran reclinables y orientables en ambos sentidos de la marcha, por giro

de la pareja de butacas, disponiendo en ambas clases de mesillas acoplables en los reposabrazos, empleadas exclusivamente para el servicio de restauración en la plaza. El piso y las paredes recubiertos de moqueta estaban limitados a la primera clase, mientras que los viajeros de segunda clase se contentaban con estratificado y fibra de vidrio en las paredes y linóleo, luego sustituido por pavimento de caucho en relieve para el piso. Ciertamente que quizás no se pueda definir el tren Talgo III, sobre todo en la perspectiva del confort exigido algunos años después, como un tren especialmente cálido en cuanto al interiorismo, sino más bien sobrio y funcional gracias a la decoración en tonos grises y verde oliva y la luz fría de los fluorescentes». Otro aspecto importante en un país tan ruidoso como España, según observadores y cronistas, fue el cuidado de la sonoridad. Los viajeros quedaron aislados de ruidos molestos por la propia plataforma de acceso, por una parte, y por los bloques en los que estaban instalados los aseos y la climatización.

El Talgo III se mantuvo sin apenas modificaciones hasta 1968, año en el que entró en escena el modelo III RD, siglas correspondientes a «rodadura desplazable», el sistema de adaptación al cambio de ancho de vía. Fue el primero que incorporó un verdadero servicio de coche cama, como comprobaron los viajeros que se desplazaron, en un periplo inaugural, desde Barcelona a Ginebra. Fue elegido por la exclusiva Trans Europe Express (TEE) para cubrir los trayectos entre capitales continentales. Aunque la introducción en 1980 del Talgo pendular y sus sucesores hasta el 350 dejaron el modelo III descatalogado, las velocidades de los modelos actuales, cercanos a 400 kilómetros por hora, no hubieran sido posibles sin su evolución. Pues como escribió el periodista Javier Memba cuando entró en servicio en 1964, «las dichas y fatigas del ferrocarril moderno conviven con los viejos trenes que dejan baldado al viajero».



Seat 600, 1957-1973

A finales de la década de 1940 se veían circular por las deterioradas carreteras españolas automóviles que delataban el atraso industrial que el país sufría tras el final de la Guerra Civil. Eran vehículos de fabricación anterior al conflicto, en muchos casos destartalados —la mayoría tuvieron funciones militares en la contienda— con notables problemas de combustión y dificultad para ser arreglados por la escasez de piezas de recambio. Pronto estos armatostes, alimentados con combustibles que lindaban la extravagancia, a los que se sumaron humildes motocicletas y motocarros, convivieron con los llamados «microcoches». Como el PTV (marca de Manresa, de fabricación totalmente española, cuya versión bicolor es una pieza codiciada de coleccionismo); el fantástico Biscúter (pequeño, extremadamente simple y de precio asequible, llamado popularmente «Zapatilla», más parecido a una moto con cuatro ruedas que a un coche, sin marcha atrás); el alemán Goggomobil; el Isetta (conocido como «huevo», provisto de dos ruedas delanteras y una trasera, al cual se accedía por el frente); el Clúa, con carrocería

firmada por Pedro Serra; o el Kapi, diseñado por el capitán burgalés (de ahí su nombre) Federico Saldaña.

España necesitaba urgentemente una renovación de su parque móvil, que sufría un desfase alarmante de matriculaciones respecto al resto de países de la Europa occidental. Tan solo circulaban cien mil unidades, lo que suponía un índice raquítico de motorización: 3,1 vehículos por cada mil habitantes. La comparación estadística con Italia, por ejemplo, donde la penuria en este campo era tal que el gran Vittorio de Sica tituló en 1948 su obra maestra *El ladrón de bicicletas*, con una trama social que giró sobre el robo de una por un padre necesitado de poseerla, mostraba once años de retraso. En esa situación nació el 9 de mayo de 1950 SEAT, Sociedad Española de Automóviles de Turismo, mediante un acuerdo firmado por el Instituto Nacional de Industria con varios bancos y la marca automovilística italiana FIAT, que aportaría tecnología para la fabricación de coches en España. La industria se instaló en unos terrenos de la zona franca de Barcelona, cercanos al puerto y bien comunicados. Franco, que aprovechó un viaje a la capital catalana por el congreso eucarístico de 1952, inauguró la factoría de 950 trabajadores, que procedieron al montaje de piezas de importación. Algunos señalaron, con mala intención, que la nueva marca significaba «Siempre Estarás Apretando Tornillos». En 1953 apareció el modelo 1400, amplio, cómodo e innovador, pero prohibitivo, con un precio de 145.000 pesetas. Cuatro años después, en 1957, salió de la cadena de montaje «el coche que puso a España sobre ruedas», el automóvil más importante de nuestra historia, un cuatro plazas, según rezaba la publicidad de la época, «para la familia y el hombre de negocios». Conocido desde entonces como «seiscientos», fue protagonista de la transformación de una España rural en otra urbana. Por primera vez, la incipiente clase media pudo optar a un utilitario, por un precio aproximado de 70.000 pesetas. Tras una larga espera y negociado en cómodos plazos.

Ese modelo español, denominado «normal» en la genealogía evolutiva, no era sino una versión del Fiat 600 italiano, que a su vez se inspiraba en el Fiat 500, «Topolino», pero con una solución

técnica que hizo posibles las cuatro plazas «familiares» y un mayor espacio para el maletero: el motor posterior. Ambos Fiat fueron diseñados por el ingeniero aeronáutico italiano Dante Giacosa (1905-1996), contratado por la empresa de automóviles para trabajar en el diseño de coches pequeños. Estos debían apoyar la reconversión de industrias de armamento —asunto en el que Giacosa fue experto— y mejorar el nivel de motorización de la población. El primer ejemplar de seiscientos montado en España salió en junio de 1957 de las cadenas de montaje; fue dado de baja en 1985. Durante el primer año de producción se construyeron 2.500 unidades, que dispusieron de novedosos elevavinas con manivela. El exterior del coche, que alcanzaba noventa kilómetros por hora con un peso de unos 600 kilos, no dispuso de topes en los parachoques. Los tapacubos de las ruedas eran muy pequeños y los faros posteriores de color rojo presentaban una pequeña protuberancia. Ese modelo sufrió una serie de modificaciones en 1958, cuando pasó a disponer en la columna de dirección de las palancas de cambio de luces —en el anterior era la llave de contacto la que, al girar, iba pasando de la luz de población a las luces de cruce y finalmente a las de carretera— y de intermitencias. Los especialistas en automóviles señalaron enseguida que el modelo español era más fiable y resistente que su homólogo turinés. Ese año también apareció el primer modelo descapotable, con techo de lona.

La baja productividad de la fábrica, que se justificó por las dificultades de abastecimiento de piezas y «las fuertes restricciones eléctricas sufridas en la región catalana», según constó en la memoria anual de la compañía, constituyó un grave problema. Para solventarlo, se introdujo un segundo turno de trabajo y se llegó a un total de 3.500 operarios. La acumulación de veinte mil pedidos trajo la picaresca. La demora en la entrega llegó a los cinco años y las exigencias de SEAT a los compradores para evitar la reventa y el mercado negro fueron increíbles —identificación del comprador, reconocimiento bancario de la firma, depósito de veinte mil pesetas al formalizar la petición y del importe total en una entidad bancaria designada por la empresa antes de la entrega, entre otras—.

La explosión definitiva del seiscientos tuvo lugar a comienzos de los sesenta. En 1963 se puso en circulación el que para muchos es el modelo por excelencia, el D, con un aumento significativo de la cilindrada. El 600 L Especial fue el último de los fabricados por SEAT y podría decirse que fue el más netamente español, ya que no tuvo un equivalente italiano. El modelo L fue de vida efímera. De la cadena de montaje apenas salieron 38.000 unidades. En sus especificaciones técnicas se decía que, como principal novedad, aportaba «sus 28 CV DIN a 5.500 revoluciones por minuto, al aumentar la relación de compresión a 8,5:1. Monta un carburador Sólex 28 PIB 5». Esta potencia, más un peso en vacío ligeramente inferior al 600 E —en el que ya por fin las puertas se abrieron contra el viento, con las bisagras en la parte delantera del marco de la portezuela, poniendo fin a lo que se vino a llamar la «puerta suicida»— le permitió alcanzar una velocidad máxima de 115 kilómetros por hora, aunque el tacómetro marcaba hasta 140. En el habitáculo, el salpicadero iba totalmente forrado y el eje del volante se dotó de una cerradura antirrobo. En el exterior, para orgullo de los propietarios, eran visibles las nuevas siglas en el frontal y en la esquina inferior derecha del capó. También se apreciaban como un detalle innovador las rejillas de aireación triangulares, situadas detrás de las ventanillas posteriores. De este modelo se fabricaron dos versiones, la berlina «Especial» y la denominada «Extras», que a petición del cliente podía incorporar novedades inconcebibles en los primeros modelos: luneta térmica antiempañamiento, asientos reclinables, moqueta en el piso y techo guarnecido. El 800, finalmente, se preparó entre 1964 y 1967 en talleres Costa de Tarrasa de modo artesanal, con una carrocería alargada 18 centímetros, a fin de que dispusiera de cuatro puertas.

En febrero de 1973 la revista *Velocidad* anunció en titulares una noticia extraordinaria: «Adiós al 600». Lo cierto es que su desaparición estaba prevista. El fin de la fabricación se había pospuesto por las exportaciones. El seiscientos fue el coche más vendido en Finlandia entre 1972 y 1973. Las nuevas exigencias de seguridad pasiva eran un grave problema. Era tarea complicada fijar los robustos anclajes de los cinturones de seguridad en los

estrechos montantes detrás de las puertas. El 3 de agosto de aquel año salió de la factoría la última unidad, un 600 L Especial de color blanco. Los trabajadores se agarraron de las ventanillas e hicieron un pasillo de honor. Algunos habían colocado una pancarta al final de la línea de montaje, en la que se podía leer «Naciste príncipe, mueres rey». La cifra de seiscientos fabricados en España entre 1957 y 1973 fue de 799.419 unidades. Alguien dijo que «el seiscientos se retira porque, con admirable humildad, ha comprendido que él, que en definitiva nunca quiso ser grande, se le había quedado pequeño al país». Que el maletero tuviera que compartir espacio con la rueda de repuesto y parte del depósito nunca fue problema para que la familia se trasladara a cualquier lugar. Como decían los heroicos padres por aquel entonces, «una buena baca en el techo y todo solucionado».



Motocicleta Montesa Cota, desde 1968

En 1980 el piloto sueco Ulf Karlson se proclamó campeón del mundo de trial, «prueba de habilidad con motocicleta o bicicleta realizada sobre terrenos accidentados, montañosos y con obstáculos preparados para dificultar más el recorrido», según definición del *Diccionario* de la Real Academia Española, con una moto de fabricación española, la Montesa Cota 348. El año anterior había aparecido una versión comercial, la «349», como la que aparece en la imagen. En general, las versiones sucesivas compartieron una serie de rasgos comunes: conjunto de una sola pieza abatible en color rojo brillante, uniendo depósito y sillín; motor monocilíndrico de dos tiempos, con una capacidad de 349 centímetros cúbicos; cambio de seis velocidades; bastidor de doble

cuna; frenos de tambor; horquilla delantera convencional y doble amortiguador trasero.

Culminaba así también la década dorada del motociclismo español, en una acepción inclusiva no solo de los pilotos, pues los sigue habiendo excelentes, sino de la industria de fabricación y la tecnología deportiva, en especial para uso fuera de carretera. La extraordinaria belleza de aquellas motos, así como su fuerte carácter y la cercanía sin concesiones a prototipos de competición determinaba por un lado una especialización que, si era el caso, las alejaba del uso cotidiano —para eso no habían sido fabricadas—, pero por otro permitió a sus fanáticos poseedores lograr sensaciones y referencias de auténticos pilotos. También, no lo olvidemos, fueron motos que por ese mismo carácter nada inclinado a compromisos facilitaron a sus dueños una exploración de sus límites y capacidades. «Solos o en compañía de otros», pues alrededor de instituciones como peñas y clubes motociclistas aparecieron modernos espacios de sociabilidad e intercambio, al modo de modernas cofradías.

El triunfo de Karlson con la Montesa 348 acabó con el dominio de cinco años de las Bultaco, también de fabricación española. La historia de ambas marcas es la de una desavenencia reconvertida en competitividad, un hecho que lejos de acabar con la supremacía de una sobre la otra, ayudó a introducir mejoras esenciales que las convirtieron en referentes mundiales, como ocurrió con otras marcas españolas caso de Derbi, más ligada a pruebas de velocidad. La industria nacional de las motocicletas escribió una página brillante de la automoción nacional y logró grandes éxitos deportivos. En cierto modo, sus trazos gruesos siguieron el relato ficcional conocido como «polémica de la ciencia española», pues contiene elementos parecidos: héroes solitarios, invenciones ingeniosas y efectivas, frialdad oficial, reivindicación desde el extranjero.

Hay que remontarse a 1933 para encontrar las primeras huellas de lo que luego fue Montesa, por iniciativa del empresario barcelonés Pedro Permanyer Puigjaner. Después de la Guerra Civil española —durante la cual, tras escapar de la zona republicana, dirigió en Zaragoza un taller de reparación y reconstrucción de vehículos

pertenecientes al Ejército del Aire— estableció un negocio de fabricación y comercialización de gasógenos. Estos aparatos mecánicos se añadían a los vehículos y generaban combustible gaseoso mediante la quema de residuos sólidos, carbón, leña y cáscara de almendra entre los más habituales. En 1944, cuando Permanyer comprendió que el final de la Segunda Guerra Mundial se acercaba y el suministro energético se normalizaría, concibió un cambio de actividad. Hacía tiempo que estudiaba los motores de dos tiempos y pensó que se podían acoplar a bicicletas. Un amigo y compañero de penurias durante la guerra, José Antonio Soler, conocido como «Jasu», le presentó a su cuñado, Francisco Bultó, especialista en conducción de motos. Ambos decidieron fabricar motocicletas ligeras en los talleres de Permanyer.

Tras varios prototipos que presentaron aciertos y fallos, se lanzaron a la aventura de construir en serie, algo impensable en aquella España aislada del exterior, gracias a un tercero, Manuel Giró. Este poseía una industria de proyectores cinematográficos llamada Orfeo Sincronic S. A., que, a la postre, se convertiría en otra de las marcas españolas de motos de referencia, Ossa. Giró vendió a Permanyer y Bultó cien volantes magnéticos de la marca alemana Bosch que había adquirido antes de la guerra con la intención de fabricar motocicletas, idea que desestimó en un principio. Tras infinidad de dificultades, en la Feria de Muestras de Barcelona de 1945 presentaron un modelo, el A-45, de bastidor rígido, motor de 98 centímetros cúbicos y cambio de tres velocidades con accionamiento manual, a un precio de 8.000 pesetas. Había nacido la primera Montesa, nombre tomado por Permanyer de la orden de caballería, en la pretensión de que sus usuarios representaban sus antiguos ideales de nobleza.

El éxito comercial fue en paralelo a la promoción de un espíritu aventurero y de competición. Para Bultó, «el mercado sigue a la bandera de cuadros». Aquel mismo año organizaron la ascensión al balneario de Caldes de Bohí; cinco motocicletas alcanzaron su objetivo, una de ellas pilotada por el propio Paco Bultó y otra por Juan Soler Bultó, hijo de «Jasu» y de la hermana de Paco. Montesa participó también por primera vez en una prueba de velocidad en

circuito, el de Montjuich, con gran éxito. La factoría se convirtió en la primera marca española, con producción en serie y una vocación verdaderamente industrial y exportadora. Los modelos comenzaron a participar en competiciones internacionales, la primera de ellas en Assen, Holanda, el Tourist Trophy. En 1950 se introdujo el motor X-48/49 y el depósito pasó de ser cuadrangular a redondeado, de forma que se consideró necesario cambiarle el color al rojo, que en lo sucesivo fue característico de la marca. En 1953 se presentó uno de los modelos emblemáticos de Montesa, la Brío 80, con importantes modificaciones en el motor, más potente y con mayor aceleración, con freno de mano. La deteriorada situación económica que llevaría al plan de estabilización de 1959 trajo la ruptura de los socios. Bultó recordó luego con nostalgia que eran «como un matrimonio mal avenido, había peleas pero continuaban juntos». Permanyer, cuyas acciones eran mayoritarias en la empresa, decidió cerrar temporalmente el departamento de competición para rebajar costos. Bultó no vio esa medida con buenos ojos y dejó la sociedad, junto a un grupo de fieles ingenieros y colaboradores. Montesa consiguió salir a flote con la creación del mítico modelo Impala (1962), dotado de motor monocilíndrico de 175 centímetros cúbicos, bastidor simple y frenos de tambor, fiable y de bajo consumo. Diseñada por Leopoldo Milá, fue para muchos el primer escalón en la motorización, que conduciría al seiscientos como primera opción de coche «familiar». Sobre la base de la Impala, Montesa construyó los primeros modelos de motocross, que posteriormente derivaron hacia el trial. En 1967 se presentó la primera moto de esta especialidad fabricada en serie. Otro acierto fue la fabricación de un modelo para trial infantil, la Cota 25, reproducción en pequeño de la 247. Ya no se trataba de fabricar motocicletas para facilitar el transporte del cabeza de familia desde su casa, quizás situada en un suburbio residencial, al trabajo, sino de responder a una demanda especializada y cualificada que mostraba el cambio social y económico de la sociedad española. Incluso con la aparición de una industria del ocio que marcaba los horizontes del porvenir.

Desgraciadamente, la crisis económica iniciada en 1973 con la subida de los precios del petróleo, a lo que se añadieron las incertidumbres políticas, la forzosa desaparición de barreras proteccionistas y una serie de huelgas incontrolables trajeron una fuerte crisis a la industria española de la motocicleta. Primero cerraron Ossa y Bultaco, en 1982 y 1983. Por su parte, Montesa se anticipó a estos acontecimientos y con anterioridad había realizado un gran esfuerzo en inversiones para adquirir maquinaria de última tecnología. La idea era la de suplir con las exportaciones la caída del mercado interior, pero no fue suficiente. En 1987 la marca firmó un acuerdo con la japonesa Honda. Montesa se incorporó a esta multinacional japonesa. Bajo la denominación «Cota» continúa la venta de motos de trial, la última la 4RT260, según señala la publicidad «con algunas novedades que la hacen aún mejor que la ya presentada la pasada temporada y que van más allá de los cambios estéticos».



Dodge 3700 GT, utilizado por el almirante Luis Carrero Blanco, 1973

«Miranda, se nos mueve la tierra bajo los pies». Con las precauciones del caso, siempre que se alude a una frase atribuida a Francisco Franco, que la habría pronunciado ante el presidente en funciones, Torcuato Fernández-Miranda, cuando se enteró del asesinato del almirante Luis Carrero Blanco, expresó bien el cataclismo que acababa de acontecer. El 20 de diciembre de 1973 a las 9.27 de la mañana, a la altura del número 104 de la madrileña calle de Claudio Coello, terminó el corto siglo XX español. Lo ocurrido con anterioridad tuvo una naturaleza política diferente respecto a lo que aconteció después. Fue una divisoria del tiempo tan efectiva como aquellas a las que aludió el historiador británico Eric Hobsbawm en su famosa monografía memorialística dedicada a

la pasada centuria, *La era de los extremos*. Allí mantuvo que comenzó en 1914 con el estallido de la Primera Guerra Mundial y terminó en 1991, con la desintegración final de los regímenes políticos del llamado «socialismo real».

Las percepciones y efectos contemporáneos del atentado, estudiados con rigor por Alberto Pinilla García en sus trabajos sobre la reacción de prensa y opinión pública, muestran que el asombro inicial dio paso a intentos de análisis y, como ocurre con todos los magnicidios, la aparición de teorías conspirativas más o menos delirantes. El choque posterior al atentado entre «inmovilistas» y «reformistas» del régimen franquista, que contaban con sus respectivos medios de comunicación afines, *El Alcázar* e *Informaciones* entre otros, preparó el escenario político del posfranquismo. Sin Carrero Blanco, todo fue diferente. El almirante había sido desde principios de los años cincuenta hombre de confianza del Caudillo. Impulsor de los pactos con Estados Unidos y el Vaticano de 1953, que permitieron la lenta recomposición de las relaciones internacionales, también apoyó tras algunas dudas iniciales el plan de estabilización de 1959. El desarrollismo capitaneado por los tecnócratas no cambió según todas las evidencias una ideología personal que Carrero compartió con Franco, castrense en un sentido integral de desconfianza hacia los civiles, anticomunista por vocación y experiencia, adscrita a una teoría conspirativa de la historia española que consideraba masonería, liberalismo y marxismo estadios sucesivos en una estrategia de disolución nacional manejada desde el exterior, pero vinculada a la traición interna por parte de «malos españoles». En 1973 se habían separado la jefatura del Estado, que continuó desempeñando el Generalísimo, de la jefatura del gobierno, regentada por Carrero Blanco, en quien muchos confiaban la continuidad del franquismo sin Franco.

La lógica del atentado fue en este sentido evidente para sus autores por los tremendos efectos que buscaban, del mismo modo que las carencias y fallos clamorosos del aparato de seguridad de quien desempeñaba, a fin de cuentas, la presidencia del Gobierno español favorecieron las teorías de la conspiración. Como ha señalado

Victoria Prego, «era más un acompañamiento de protocolo o de cortesía que de seguridad». Según los planteamientos iniciales, los tres etarras que compusieron el comando desplazado a Madrid, Jesús Zugarramurdi, *Kiskur*, José Miguel Beñarán, *Argala*, y Javier Larreategui, *Atxulo*, pensaron en un secuestro de Carrero Blanco que les debía permitir canjearlo por los miembros de la organización terrorista que se hallaban en prisión. A tal fin, contaron en Alcorcón con un piso, zulo incluido, donde lo hubieran recluido. Fue su nombramiento como presidente lo que les decidió a atacar contra su vida, en el convencimiento de que habría un fuerte aumento de su escolta.

Dadas las condiciones —no precisamente de extrema dificultad— en las que cometieron el atentado posterior, existe una duda razonable sobre las posibilidades reales que hubiera tenido el plan inicial. En varios sentidos. Primero, resulta obvio que Carrero no adoptó ni por iniciativa propia ni por indicación de quienes gestionaban su seguridad, en el caso de que hubieran tenido el valor de proponérselas, acciones de autoprotección ante la posibilidad de un atentado que hoy parecen comunes y corrientes. Una informante señaló a Argala que hacía el mismo recorrido por las calles de Madrid a primera hora de la mañana y pudo comprobar que en efecto era así. Segundo, la organización del atentado no halló contratiempos, ni siquiera debido a la cercanía de la embajada estadounidense. Como ha señalado Charles T. Powell tras estudiar documentos secretos recientemente desclasificados, Carrero era considerado un importante aliado y un socio fiable frente a la inestabilidad y la incertidumbre. Su vida tenía un valor estratégico para ellos. Como señaló el diario *Ya* posteriormente, «lo que nadie llegó a comprender es cómo es posible que el primer ministro de una gran nación vaya todos los días a oír misa en el mismo sitio, que puede ser una invitación al atentado. Y tampoco es fácil aceptar el hecho de que tanto ruido (perforar los fundamentos de una casa, sacar tanta tierra y arena, tender cables, molestar a toda la vecindad, subirse en una escalera para dominar mejor el sitio del suceso) no hayan provocado las sospechas y reacción de nadie».

En noviembre de 1972, Argala vio que había un bajo en alquiler en el 104 de la calle Claudio Coello, por donde el almirante pasaba puntualmente todos los días. Atxulo se hizo pasar por escultor, para camuflar el ruido que se produciría al excavar un túnel hasta el centro de la calzada. Allí colocaron tres cargas antitanque, equivalentes a cincuenta kilos de dinamita, para hacerlas estallar cuando pasara el coche oficial, después de la misa de nueve de la mañana en la inmediata parroquia de los jesuitas de la calle de Serrano. A las 8.55 en punto Carrero Blanco salía del portal de la calle Hermanos Bécquer, donde vivía, subía a su coche oficial, un Dodge Dart negro, enfilaba la calle López de Hoyos en su comienzo, entraba en Serrano y se detenía a oír misa. Lo acompañaba de manera usual su hija Ángeles. A su término, abordaba el coche, doblaba por Juan Bravo, enfilaba Claudio Coello hacia la izquierda y por Diego de León se dirigía de vuelta a su casa, en Hermanos Bécquer. Allí desayunaba antes de acudir a su despacho en la entonces sede de Presidencia del Gobierno, paseo de la Castellana número 3, trasladada con posterioridad, precisamente por motivos de seguridad.

El coche no estaba blindado, a diferencia de los que utilizaba el general Franco. Carrero solo llevaba un coche de escolta, en el que viajaban dos policías y el conductor, también policía. Aquel día Carrero no estuvo acompañado por su hija y correspondió escoltarlo al inspector de policía José Antonio Bueno Fernández. El conductor se llamaba José Luis Pérez Mogena. Cuando llegaron a la altura convenida, el etarra Kiskur hizo una señal y Argala detonó el explosivo. La potencia lanzó los 1.800 kilos del vehículo por encima de la casa de los jesuitas. Tras elevarse unos treinta metros, rompió una cornisa y cayó en una terraza interior, diez metros más abajo. En un primer momento, los policías que iban en el coche de escolta, heridos por los cascotes, comunicaron por radio: «Ha habido una explosión. Que manden otro coche para escoltar al presidente». La hipótesis inicial fue la de un estallido del gas y, como el vehículo de Carrero no aparecía, pensaron que podía hallarse al fondo del enorme socavón que se había abierto en mitad de la calle. Fueron

unos jesuitas los que comunicaron que el coche se encontraba en el interior del edificio.

El modelo era un 3700 GT de color negro y techo de vinilo, con matrícula 16416 del parque móvil ministerial. Las matrículas siguientes a 16400 eran destinadas a ministros y altos cargos; el 416 fue asignado en exclusiva a presidencia. El Dodge fue dado de alta en el parque móvil el 30 de diciembre de 1971. Todos ellos fueron fabricados en la factoría de Chrysler de Villaverde aquel año. Con motor de gasolina y 6 cilindros en línea, llevaba dirección asistida, servofreno y aire acondicionado. Fue elegido coche del año en España. Esas primeras series de Dodge se caracterizaban por tener el distintivo GT en las aletas traseras y pilotos integrados en el parachoques delantero. El único banderín de identificación se situaba sobre la aleta delantera derecha. Tras el atentado, fotografías y filmaciones hicieron públicos los tremendos daños del coche, especialmente en la zona del maletero —que se deformó hacia arriba en forma de V, aunque la luna trasera no se rompió—. El inspector Bueno Fernández, sentado en el asiento del acompañante, perdió la vida en el acto. Carrero Blanco murió en el interior, mientras un religioso le daba la extremaunción. El conductor Pérez Mogena falleció al poco de llegar al hospital. El debate sobre el vehículo y la seguridad del presidente comenzó de inmediato. El fabricante Chrysler subrayó la solidez de su fabricación pese a la ausencia de blindaje. En un detalle de dudoso gusto, recordaron que, a pesar de la brutal explosión, el intermitente izquierdo había continuado funcionando, posiblemente accionado por el conductor al girar poco antes de morir asesinado.

ESPAÑA GLOBAL, EL TIEMPO PRESENTE

Uno de los debates historiográficos recientes más interesantes se refiere a la posibilidad de que exista una «historia del tiempo presente». Para una corriente mayoritaria entre sus cultivadores, se ocupa de analizar los problemas que afectan a las generaciones que viven en la actualidad. En palabras del profesor Julio Aróstegui, su objeto «no puede ser otro que la historia de los hombres vivos, de la sociedad existente, en cualquier época». La definición es pertinente porque en España el envejecimiento de la población y el aumento de la expectativa de vida hasta los 82,5 años (en mujeres, 85,5 años), la más alta de la Unión Europea, junto a la baja fertilidad de 1,32 hijos por mujer, la más baja tras Polonia, determinan lo que algunos califican como «anomalía demográfica». Como consecuencia de ella, en la población española, de poco más de 46 millones y medio de habitantes a comienzos de 2015, a pesar de que hay casi nueve millones de personas de más de 65 años, los grupos de edad comprendidos entre 15 y 64 años, nacidos entre 1951 y 2000, constituyen un 67 por ciento del total.

La historia del tiempo presente aborda, por tanto, eventos que casi tres de cada cuatro españoles han vivido personalmente. ¿Hasta qué punto es novedosa y útil esta aproximación? La historicidad del tiempo presente no es en nuestro caso anacrónica, a la manera en que Walter Benjamin sostuvo que la historia era producción desde el presente y no reproducción del pasado. Muchos de nuestros contemporáneos vivieron aquello sobre lo que leen, hablan o

investigan. De ahí que se produzcan hibridaciones como la llamada «memoria histórica», haciendo equivalentes conceptos que pueden ser complementarios, pero también antitéticos: la memoria recuerda, olvida, simplifica y evoca, la historia reconstruye, contextualiza y duda, plantea un horizonte de complejidad e indeterminismo.

Los objetos que siguen están marcados en su esencia y dimensión simbólica por dos transformaciones sustanciales. En primer lugar, el éxito de la normalización de España en las últimas décadas y su integración a un itinerario europeo y global. En términos relativos y absolutos, a medio y largo plazo, la transformación es enorme y satisfactoria. En segundo término, como en el resto del planeta, el impacto de la globalización, verdadero escenario de nuestro tiempo, ha implicado cambios sustanciales, cuyos últimos resultados desconocemos. No explicables a partir de posiciones apriorísticas y aislacionistas, hostiles a lo universal, que se limitan a evocar el excepcionalismo romántico para todo. O pontifican de continuo sobre el vaso que está medio vacío, en vez de pensar que también se halla, gracias al trabajo, el pacto y la experiencia acumulada de múltiples generaciones, medio lleno.



Constitución española, portada, 1978

«No apta para irreconciliables». La leyenda que figuraba en la página inicial de una revista histórica italiana dedicada a la Guerra Civil española, publicada cuando se cumplieron tres décadas de su inicio, reflejó la percepción contemporánea y extranjera de una sociedad dividida de manera irremediable. Quien la adquiriera y tuviera ideas radicales podía llevarse un disgusto, estaba avisado, con independencia del extremismo que profesara. Por simple deducción, aquellos artículos partieron de un tímido revisionismo historiográfico que, ya desde la década de los cincuenta, empezó a definir el conflicto no bajo los dictados de la propaganda sectaria, sino como una tragedia inconmensurable y un fracaso absoluto para la sociedad española en su conjunto. La generación de los cincuenta, primera que tuvo el valor de empezar a estudiar el daño estructural que había causado en el largo plazo y también de empezar a tender puentes entre antiguos contendientes, abrió paso a una nueva interpretación.

Esta fue marcadamente historicista —era preciso hallar en la historia las causas de lo ocurrido— e incorporó una teoría de la complejidad, pues datos reales y contrastados se consideraron primordiales, por encima de las tradicionales ficciones interesadas. El campo de estudio se abrió a la consideración de representantes de las ciencias sociales: economistas, sociólogos, antropólogos, demógrafos y politólogos. Entre los nuevos enfoques, sobresalió la ausencia de determinismo —la Guerra Civil no había sido inevitable, ni resultado de una pulsión histórica periódica y cainita, sino el resultado catastrófico de elementos simultáneos y reacciones en cadena—. También hubo una voluntad comparativa —en aquella nefasta década de 1930 hubo una bárbara pulsión europea, no solo española, hacia la resolución violenta de las diferencias, de modo que en cada país hubo conflictos a escala similares, cada uno tuvo su guerra civil mayor o menor, en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial, o incluso después—. Finalmente, se propuso el desbloqueo del relato de nación, de modo que se abriera hacia el futuro y dejara de funcionar bajo premisas del pasado: la historia de

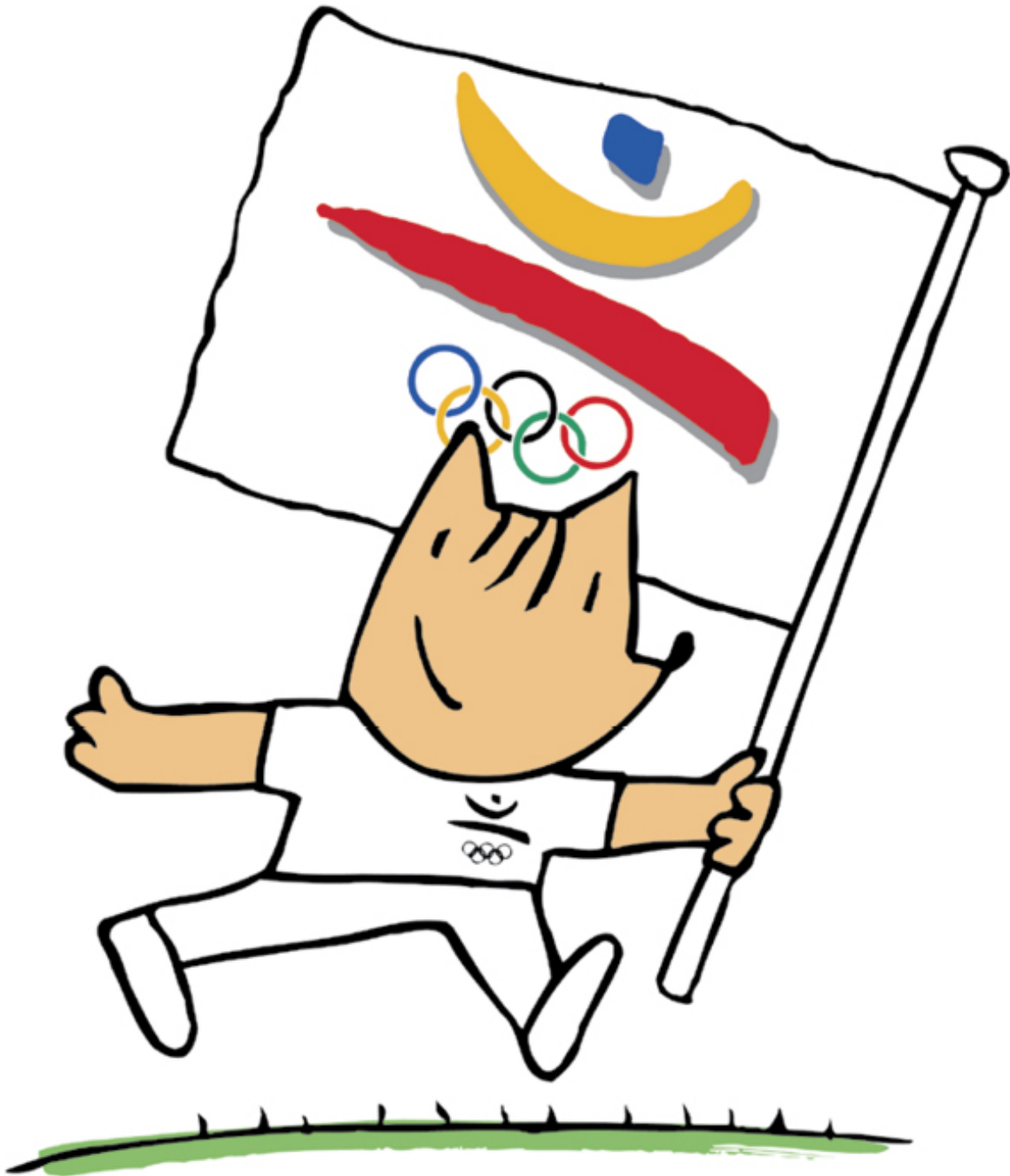
España no tenía por qué acabar mal. Por primera vez en décadas, el llamado «caso español» pudo ser considerado, a partir de elementos «objetivos» y científicos, equivalente al de «los demás». Ese «otro» familiar no podía ser distinto de los países europeos. Tanto por simple evaluación de intereses, como demostraron con cifras en la mano los tecnócratas del franquismo, que organizaron una oficina que participó en la presentación en 1962 de la candidatura para el ingreso de España en la Comunidad Económica Europea, como por razones políticas, culturales y hasta de sentido común. Compatibles, en todo caso, con proyecciones exteriores de España hacia otros ámbitos geográficos y culturales.

El famoso «atado y bien atado» que el general Francisco Franco pretendió dejar asentado para su sucesión, resultó ser, por efecto de esa operación revisionista, lo contrario de lo que había pretendido. Todo quedó tan felizmente desatado que nació una nueva legitimidad. Al margen de su voluntad omnímoda, existían otras certezas, la mayor de ellas que el régimen como estructura de poder no se podía suceder a sí mismo. Por el contrario, aquellos elementos configuradores del revisionismo historiográfico, con la ausencia de determinismo —también en España la historia podía, hasta debía, acabar bien—, el deseo de «ingresar» en Europa y la aspiración a un futuro mejor, no marcado por la anomalía y el ahogo de la sociedad civil, actuaron desde 1974 al unísono. Solo quedaron al margen irreductibles o inasimilables. Elementos para los cuales la violencia podía ser legítima —ahí están las 857 víctimas del terrorismo etarra, con sus «vidas rotas» estudiadas por Rogelio Alonso, Florencio Domínguez y Marcos García Rey—, o algunos de sus iniciales émulos de signo contrario. Bajo efecto del consenso de la «tercera vía» y por impulso vigoroso de fuerzas políticas y sociales, la Constitución de 1978 fue expresión no de un «borrón y cuenta nueva» revolucionario, la temida «ruptura», ni de un lampedusiano «cambiar algo para que nada cambie», el temido «inmovilismo». Por el contrario, la Constitución resumió lo que podía ser España como conciliación, en feliz aportación de Enrique Tierno Galván en el preámbulo constitucional que le encargaron redactar, una «sociedad democrática avanzada».

Ciertamente, durante la última década, los críticos de la transición democrática española, considerada modélica a nivel global durante los años ochenta y comienzos de los noventa, han ignorado esta parte central de su historia. Aunque las narraciones binarias y falsas de buenos inmaculados y malos malísimos (de ambos bandos) encajaba y sigue encajando con los laboratorios de la anomalía española, si queremos hablar de historia verdadera y no de vender novelas del género literario «guerracivilismo», es preciso enmarcar la Constitución de 1978 bajo premisas contemporáneas. El triunfo de los reformistas (procedentes de ambos «bandos») en la formulación de un pacto constitucional que incorporó cesiones y también ganancias para todos, fue el de una tercera España, capaz de asimilar y escuchar al contendiente, sin descalificarlo como «enemigo». En este sentido, resulta interesante el estudio, realizado por Joaquín Varela Suanzes-Carpegna, de la llamada «constitución histórica de España», por lo que supone de evidencia en torno a una «nación cultural», en todo caso muy anterior al nacionalismo y el romanticismo, verdaderos dictadores actuales en este campo. Formulado inicialmente por Jovellanos en plena guerra de la Independencia, el concepto contempló la Constitución no bajo los dictados de la Ilustración francesa, como suprema norma abstracta del ordenamiento, emanada del poder constituyente de la nación, sino como reflejo de una legislación tradicional que delimitaba un orden político básico y era, por tanto, en un sentido literal, de diccionario, constitucional. Esta idea «puramente material» y empírica —real— de constitución, muy próxima al caso inglés, donde la Carta Magna cumple ochocientos años de vigencia, o al estadounidense, con la Constitución de 1787 inalterada, salvo en lo que se ha vinculado al añadido forzoso y vitalizador de «enmiendas» sobre cuestiones nuevas y cruciales (27 de ellas integradas en la Carta Magna), de alguna manera se incorporó a la síntesis que nutrió la Constitución de 1978. De hecho, es muy posible que como ejercicio de forzoso pragmatismo explique algunos de sus señalados éxitos. También, sin duda, algunas de sus limitaciones operativas.

Las bases del ordenamiento (con 169 artículos, cuatro disposiciones adicionales, nueve transitorias, una derogatoria y otra final) fueron recogidas, como es habitual, en un «título preliminar» de nueve artículos que recogió preocupaciones del momento, objetivos y aspectos a resaltar con carácter previo al articulado, como resumen de la filosofía constitucional. De ahí su importancia. Comienza designando el tipo de Estado que se constituye, tras lo que define al titular de soberanía —el pueblo español— y establece como forma de Estado la monarquía parlamentaria. Sienta posteriormente los principios básicos de unidad, autonomía y solidaridad que rigen la articulación territorial y expresa la complejidad e integración del Estado autonómico, afirma la lengua oficial y prevé la cooficialidad de las restantes lenguas españolas, define la bandera de España y la capitalidad en Madrid, o sienta las bases del régimen de utilización de símbolos. En los dos epígrafes siguientes, menciona partidos, sindicatos y asociaciones empresariales, organizaciones que permiten articular el pluralismo político, económico y social. Luego dedica un artículo a las fuerzas armadas, subrayando su trascendencia en el nuevo Estado constitucional. El título acaba sentando las bases del Estado de derecho y afirma la normatividad de la Constitución, el deber de los poderes públicos de remover los obstáculos que impidan que libertad e igualdad sean reales y efectivas, junto a principios articuladores del ordenamiento jurídico. También se incluyeron la trascendencia del principio democrático, los fundamentos del Estado de derecho, que es igualmente social, o la afirmación de compatibilidad entre unidad del Estado y autonomía de las nacionalidades y regiones que integran la nación española, «patria común e indivisible de todos los españoles». El 6 de diciembre la Constitución fue aprobada por el 87,78 por ciento de votantes que representaban el 58,97 por ciento del censo electoral. En tiempos quizás abiertos al experimentalismo, resuenan las palabras de Jovellanos, en una carta que envió a lord Holland poco antes de morir en 1810: «Nadie más inclinado que yo a restaurar y afirmar y modificar; nadie más tímido en alterar y reformar. Desconfío mucho de las teorías políticas y más de las abstractas. Creo que cada nación tiene su carácter; que este es el resultado de

sus antiguas instituciones; que si con ellas se altera, con ellas se repara».



Mascota Cobi, Juegos Olímpicos de Barcelona, 1992

«Cobi, con sus tres pelos cayéndole sobre la frente, su incipiente barriguita y un punto de gamberrismo, rompió con los manidos esquemas de representación simbólica de los engolados diseños *Made in Disney* para mostrar una singularidad ligada a la ciudad de Barcelona, pero también a la cultura mediterránea en general. Era (y es) un antihéroe que hace deporte, pero no es el campeón. Solo gana una carrera si el americano se ha tropezado y el alemán estaba enfermo ese día». Como declaración de principios sobre lo que representó la mascota de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92, resultó tan provocadora como acertada. Años antes, el 17 de octubre de 1986, en el palacio de Baulieu en Lausana, el presidente del Comité Olímpico Internacional, Juan Antonio Samaranch, pronunció la frase mágica: «à la ville de Barcelona». Las muestras de júbilo no se hicieron esperar. España organizaría, por primera vez en su historia, unos juegos olímpicos. Fuera quedaron urbes como París, Brisbane, Belgrado, Birmingham y Ámsterdam. La ciudad se preparó para someterse a un «rediseño» moderno, integrador y acogedor, para los millones de visitantes que acudirían a la cita olímpica. Con la campaña «Barcelona, ponte guapa» comenzaron las obras de remodelación para albergar el evento y la ciudadanía se volcó en su apoyo. Un modelo urbano basado en la reconversión de espacios portuarios e industriales degradados; integración de espacios públicos anteriores; incremento del sector terciario; organización de nuevas áreas centrales; formación de núcleos culturales; tratamiento de la herencia monumental; y organización de una nueva red de conexiones, configuró desde entonces la marca urbana «Barcelona».

Por otra parte, las Olimpiadas de 1992 fueron pieza clave en la fiesta global que proclamó la normalización de España. Instalada desde entonces en el imaginario global no solo como potencia turística o lugar de suspensión de las costumbres cotidianas. También destino de emigrantes, Estado de derecho garantista, sede de empresas multinacionales o cooperante internacional. Aquel año, además, tuvieron lugar el quinto centenario del descubrimiento de

América, metamorfoseado para dar cabida al mestizaje en el «encuentro de dos mundos» por influencia mexicana; la Expo sevillana, manifestación universalista de posesión de las herramientas (por fin) para construir un futuro basado en la ciencia y la tecnología; y la capitalidad cultural europea de Madrid, un aprendizaje que permitió replantear aspectos fundamentales de su vocación futura.

La designación de Cobi no fue fácil. Un reputado publicista que participó en la selección señaló que el diseño presentado por el valenciano Javier Mariscal «era inaceptable, era malísimo. Había una idea, una especie de perro gato. Llegó él y lanzó sobre una mesa un papel roto por una esquina con aquel dibujo. Declaramos nulo el concurso». Tras la primera convocatoria, cinco aspirantes se presentaron de nuevo. A ellos se sumó Mariscal con Juli, inspirado en un can de la raza autóctona catalana *gos d'atura*, un ejemplar lanudo de pastor del Pirineo, con toques picassianos y cierto aroma a cómic *underground*, campo en el que había creado con anterioridad un diseño similar. El proyecto fue elegido por escaso margen y, quizás para evitar más polémicas, pasó a llamarse Cobi, mención al Comité Organizador de la Olimpiada de Barcelona (COOB). Como han mostrado Jordi Busquet y Jordi Farré, fue recibido por sectores importantes con una mezcla de pasmo y estupor. Primero fue aceptado en el extranjero, luego en España. Sufrió modificaciones. «Aquel Cobi desnudo, aplastado y con un logo en la panza, de color blanquecino, como si no hubiera tomado el sol, fue un gol que me metieron los del comité olímpico cuando yo estaba en África. Cada vez que lo veo me pongo muy triste», declaró Mariscal al cumplirse en 2012 veinte años de la celebración de los juegos. Sin embargo, dijo sentirse satisfecho de su criatura, «capaz de crear sentimientos, estar alegre o llorar, pero sobre todo representar bien el espíritu olímpico».

Según su propio relato, «yo presenté estos tres personajes al principio, la Petra, el Palmerito, que era un poco punki, y una gamba. Al principio estaba muy obsesionado por hacerlo muy claro y muy limpio. Pero entendí enseguida que estos tres no funcionaban y no cumplían con lo que requería. También pensé en el gallo o el

pato como posible animal. En el proceso de diseño tuve muchas influencias. Al principio empecé a trabajar con un *gos d'atura*, que es un animal, cosa que me parecía imprescindible; era catalán, y no un perro de estos de razas exquisitas. Era inteligente, gráficamente me interesaba. Se da un paso importante que es cuando el personaje abandona la postura de perro a cuatro patas y se levanta apoyándose solo en dos. El personaje comienza su evolución; le cambian las orejas, se hace más rotundo y finalmente pierde el rabo». La tendencia al antropomorfismo remitió a la poderosa e inevitable tradición Disney. Cobi es un animal que ha perdido la cola y camina con dos patas adoptando una forma semihumana. «Hablando en sentido metafórico —continúa Mariscal—, podríamos decir que se encuentra en una fase muy avanzada del proceso de personificación, y esto lo convierte en un personaje que habla (cercano a Snoopy y a los personajes casi humanos, muy frecuentes en las series de dibujos animados)».

La primera encuesta nacional evidenció que a tres de cada cuatro españoles no les gustaba. Fue descrito como «perrigato y monstruito zoológicamente inidentificable». Con el paso del tiempo y operaciones selectivas de publicidad y relaciones públicas, Cobi se fue popularizando. Si en 1988, en Barcelona, a un 65 por ciento de los encuestados les parecía regular o les gustaba entre poco y nada, en 1991, en Cataluña, esta cifra había bajado al 36 por ciento. El público entendió que aquellos juegos, al igual que su mascota, iban a ser pioneros en muchos aspectos, como se demostró en la ceremonia inaugural, referencia en este tipo de eventos. Plagiada desde entonces en sus elementos formales y filosofía barroca, ha pasado a caracterizar un tipo de espectáculo de masas mediático y en directo, capaz de asombrar por la evocación simultánea de medidas referencias culturales e históricas y el uso masivo de tecnología teatral, acaparadora de los sentidos. Condición del evento, en el que afloró esa cosmovisión barroca, fue la ruptura entre la alta cultura y la cultura popular, el intercambio masivo de mensajes y la apropiación de significados. No fue, como señalaron algunos, una mezcla de cultura con contracultura, sino una evocación de referencias ostensibles en un reprimido archivo de

cultura mediterránea, una ambigüedad perfectamente orquestada y llevada a cabo con «cuidado matemático». Según mencionó el publicista Luis Bassat, «con un tercio de Barcelona, un tercio de España y un tercio de Cataluña».

Durante las Olimpiadas y en años posteriores la figura de Cobi recaudó en productos derivados de la mercadotecnia grandes cantidades, y para Mariscal supuso un drástico cambio: «Cambió mi vida. Hubo un antes y un después. Una avalancha de trabajo y de responsabilidad que me obligó a montar un estudio». Si Cobi fue un éxito rotundo tras unos comienzos dubitativos, los juegos fueron otro, incontestable. Tras su finalización, fueron considerados como «los mejores de la historia». No solo en el aspecto deportivo, sino en el organizativo. Fueron también la constatación de que los éxitos suelen venir avalados por la inversión en talento. La representación española consiguió 22 medallas, repartidas en trece oros, siete platas y dos bronce. En una sola oportunidad, se ganaron casi las mismas medallas que en todas las participaciones olímpicas anteriores, pues estas sumaban un total de 27, incluidos los juegos de invierno. Todo empezó cuando en la noche del 25 de julio de 1992 el arquero paralímpico madrileño Antonio Rebollo Liñán, afectado gravemente por una polio desde niño, lanzó una flecha con la punta en llamas sobre el pebetero del estadio olímpico: «No tenía miedo. Estaba concentrado en mi posición y en alcanzar el blanco. Mis sentimientos fueron tomados de las personas que me describieron cómo lo vieron. Lo que sentían, sus emociones, sus gritos. Esto es lo que me hizo darme cuenta de lo que significaba en realidad ese momento». Por si acaso fallaba, contaron luego, había preparado un mecanismo de encendido.



Calzado Camper, modelo «Pelotas», 1995

Mallorca es desde tiempos lejanos un referente en la industria del curtido de piel y, más recientemente, en la fabricación de calzado, durante mucho tiempo única alternativa de peso a la agricultura tradicional. Entre 1860 y 1870, por ejemplo, salieron con destino a Cuba más de treinta y tres mil pares de zapatos, que se fabricaban de forma artesanal por trabajadores y aprendices. Contaban con tan solo media docena de máquinas de coser en toda la isla, según explicó Camilo José Cela Conde en *Capitalismo y campesinado en la isla de Mallorca* (1979). Esa manufactura artesanal se convirtió en sello de distinción del producto frente a la fabricación en grandes series industrializadas. El hecho de que se trabajara por artesanos y

a mano, con el resultado de una contrastada calidad, supuso la supervivencia de la propia industria. Es interesante resaltar que a partir de la segunda década del siglo XX, cuando el suministro de materias primas para fabricación de calzado escaseaba, especialmente tras la Guerra Civil, la industria local sobrevivió por esa calidad contratada. La mitad de los zapatos que se fabricaban en la isla, de gran acabado y resistencia, fueron adquiridos por la intendencia del ejército.

Fue en la década de 1870 cuando un inquieto artesano zapatero mallorquín natural de Inca, Antonio Fluxá, viajó a Gran Bretaña con el fin de conocer nuevas técnicas para la elaboración industrial de calzado. A su regreso, reunió a un buen número de trabajadores del gremio, invirtió en maquinaria y comenzó a producir, de forma limitada, pero con gran éxito de ventas. Inca estampó su sello como centro de fabricación de zapatos para consumo nacional, y, a partir de 1903, se lanzó a la exportación. La familia Fluxá se erigió en dinastía zapatera de renombre, gracias a la continuidad que supuso la actividad empresarial del hijo de Antonio, Lorenzo.

Un siglo después, uno de los nietos de Antonio pensó que sería una buena idea crear una marca de calzado que, además de ofrecer una gran calidad, que nada tuviera que envidiar a los diseños y acabados ingleses o italianos, tuviera una referencia extranjera, en un tiempo en el que todavía la fabricación nacional era identificada como carente de excelencia. Creó así Lottusse, una marca que se desligaba de su origen geográfico y que pocos identificaban como «producto nacional».

Pero fue otro de los nietos de Antonio quien decidió dar un giro, también a principios de los setenta, para ofrecer un producto de calidad acorde con los tiempos que se vivían en España y también para mostrar cambios culturales traídos por el impacto del turismo y el influjo de la contracultura en las islas, patente desde los años sesenta. Así nació Camper, con un lema que fue sello personal y declaración de principios: «Camina, no corras». Elisabetta Pasini, del Future Concept Lab de Milán, afirmó en la revista de diseño *Experimenta*: «Es imposible hablar de Camper sin hablar primero de

su lugar de origen. Y es que la geografía de esta marca forma parte integrante de su ADN hasta tal punto que, a veces, se tiene la impresión de que el lugar de origen de Camper es tan importante como el producto en sí; como si fuera verdad lo que todos en la empresa parecen creer; que este producto de características tan peculiares no hubiese sido posible, o hubiese sido totalmente distinto, de haberse concebido en otro lugar que no fuera Mallorca, la isla del Mediterráneo que en el transcurso de más de un siglo ha visto nacer y crecer el proyecto empresarial de la familia Fluxá. El producto original y único es un producto *indígena* porque está vinculado a un territorio cultural muy concreto. Esto, sin embargo, no lo convierte en un producto estático, irremediamente terminado por sus orígenes, sino que aumenta su capacidad de proyectar la fuerza de sus orígenes en el mercado internacional».

«Camper» significa «campesino», hombre del campo. Su fundador, Lorenzo Fluxá, ha relatado que «en aquellos años [1975], cualquier marca debía tener alguna referencia internacional. Así, al comienzo, muchos relacionaron el nombre de Camper con una marca americana, aunque se trataba de un nombre típicamente mallorquín. En el momento de tomar la decisión hicimos una encuesta entre cuatro posibles nombres y Camper quedó en el último lugar. Sin embargo, a mí el nombre Camper me gustaba porque expresaba la esencia mallorquina. Lo elegimos a pesar de los resultados de la encuesta. Siento aún escalofríos cuando pienso en lo que hubiese ocurrido si hubiésemos elegido la primera opción, *Groovy*, que en inglés significa “guay”, o algo parecido; no puedo imaginar en qué se hubiera convertido hoy nuestra empresa».

En 1976 los socios de la recién creada Camper apostaron por sacar al mercado un producto verdaderamente original, si tenemos en cuenta esa frase atribuida a Gaudí sobre lo que es ser original: «Volver a los orígenes». Se trataba del modelo «Camaleón», inspirado en el calzado de trabajo típico del campesino mallorquín, un diseño con fuertes raíces rurales. Fue un rotundo éxito empresarial, nacido más del instinto que de la razón. Cabe así decir que la doble alma de Camper —las raíces en la historia y en la geografía del territorio mallorquín, por un lado, y el sueño de

convertirse en una marca internacional reconocida no solo en España, sino también en el extranjero, por el otro— determinó desde el primer momento su trayectoria. Camper, en palabras de Fluxá, «nace de un impulso emocional del producto y del nombre, cuya motivación principal fue la búsqueda de autenticidad. También la idea de la horma ancha y cómoda de Camper, la idea del color y de la flexibilidad, han formado parte del proyecto desde el primer momento». Antes incluso de que el término existiera, estaban practicando el glocalismo: la proyección de componentes culturales originales y arraigados hacia un entorno mundializado.

Hubo un elemento que contribuyó al éxito de esta empresa que en el año 1998 conquistó el prestigioso Premio Nacional de Diseño: su publicidad. A la del propio «Camaleón», en la que aparecía un zapato del modelo, rotulado por arriba con un «cama» y debajo por un «león» y rematado con la frase «Siete pieles, siete colores», habría que añadir las exitosas campañas llevadas a cabo por los publicistas Joaquín Lorente y Carlos Rolando —también creadores del reconocible logotipo—, absolutamente sorprendentes: «Diseñados y hechos por fuera con una mezcla de gusto entre un fabuloso biplaza italiano y una todoterreno japonesa». O «Experimenta. Los Camper están hechos con la cabeza para que te olvides que tienes pies». Sin olvidar otras referencias emocionales: «Si no te besan mucho te devolvemos el dinero», o «Casi nadie entiende las sandalias seminaristas de Camper. Hemos triunfado».

Siguieron otros modelos emblemáticos, auténticos estandartes del diseño Camper, que han triunfado sobre modas pasajeras y sobrevivido al paso del tiempo, como el «Runner» que combina la estética deportiva con el calzado puramente urbano; los «Twins», pares de zapatos distintos el uno del otro pero que combinan entre sí (uno especialmente llamativo lleva en un pie la estampación de la típica ensaimada mallorquina y en el otro los ingredientes en texto); los «Wabi» de andar por casa; o el sempiterno «Pelotas», clásico instantáneo, fabricado en piel con suela de goma dotada de dibujo de bolas, flexible y cómodo.

La historia de la marca y del propio Lorenzo Fluxá muestran elementos a un tiempo tradicionales e innovadores, con un matiz

interesante: poseyó el sentido cultural suficiente para intuir que, dentro de un consumo masivo y global vinculado a la cultura pop y la masificación, un diseño inclasificable poseía capacidades intrínsecas de ser demandado. El laboratorio para comprobarlo fue la demanda de los turistas, que solían regresar a sus países de origen con zapatos isleños. Su formación fuera resultó decisiva: «Al haberme criado en un país aislado del resto del mundo, las oportunidades de vivir y estudiar en el extranjero, que mi padre, con mucho esfuerzo, consiguió ofrecirme a mí y a mis hermanos, fueron una gran experiencia para aprender a percibir y observar las diferencias. Cuando viajé a Nueva York por primera vez fue una auténtica fulguración. La diferencia con España en las tiendas, en la calle, en la forma de vestir de la gente, me impresionó».

En 1981 la empresa decidió abrir sus propias tiendas, la primera de ellas en Barcelona, con un concepto completamente diferente al de cualquier establecimiento del sector. Se trataba de espacios artesanales, como aquel primero diseñado por Fernando Amat, en los que la confianza y el bienestar del cliente se vinculaban a una idea, una premonición del producto que iba a encontrar. La vinculación a un territorio reducido, una isla, y, a la vez, la referencia comunitaria a un «nuevo nomadismo» global, hacían el resto. Un cierto contrato quedaba instalado en adelante en el corazón.



Flamenco, patrimonio cultural inmaterial de la humanidad de la UNESCO, 2010

En noviembre de 2010 el flamenco se abrió paso con la claridad de sus argumentos y logró una consideración patrimonial y global que merecía y necesitaba. Los requisitos que la UNESCO exige para que una manifestación determinada entre en su lista son claros e innegociables. El carácter de intangibilidad se reconoce en aquello que no puede tocarse, mientras que lo inmaterial, usado como sinónimo de manera no siempre correcta, apunta a aquello que no contiene, señala el *Diccionario* de la Real Academia Española, «la realidad primaria de la que están hechas las cosas». Lo primordial es, en todo caso, el componente simbólico del flamenco, que facilita la articulación de una comunidad emocional, y mediante un rito colectivo de fertilidad realiza una celebración de la vida. El

patrimonio cultural inmaterial parte de una herencia. Su reconocimiento estructura la institucionalización del bien cultural en cuestión, le otorga visibilidad y difunde su significado. Como consecuencia, se deben implementar medidas para su protección y promoción. Pero no se trata de una operación de arriba hacia abajo, ya que exige participación de comunidades, grupos e individuos. Aquel año, el flamenco compitió, entre otras manifestaciones, con la dieta mediterránea y el arte de la cetrería.

¿Cuándo comenzó el flamenco? Nadie lo sabe. Lo que sí hemos llegado a conocer en trazas generales es su fascinante adquisición de un estatuto de nobleza, así como su identificación con la imagen de España desde el Romanticismo hasta nuestros días. Algo que no fue designio de los andaluces, ni mucho menos de los flamencos, pues la aproximación de los viajeros románticos foráneos fue clave en esa «invención de una tradición», según la clásica definición de Eric Hobsbawm. La propia UNESCO señaló con precisión burocrática que el flamenco como expresión artística resultó de la fusión de música vocal, arte de la danza y acompañamiento musical, denominados cante, baile y toque. También suscribió su centralidad andaluza, sin dejar de reconocer el arraigo que disfruta en Murcia, La Mancha o Extremadura —y otros lugares, habría que añadir—. La descripción institucional continúa: «El cante flamenco lo interpretan, en solo y sentados generalmente, un hombre o una mujer. Expresa toda una gama de sentimientos y estados de ánimo —pena, alegría, tragedia, regocijo y temor— mediante palabras sinceras y expresivas, caracterizadas por su concisión y sencillez. El baile flamenco, danza del apasionamiento y la seducción, expresa también toda una serie de emociones, que van desde la tristeza hasta la alegría. Su técnica es compleja y la interpretación es diferente, según quién lo interprete: si es un hombre lo bailará con gran fuerza, recurriendo sobre todo a los pies; y si es una mujer lo ejecutará con movimientos más sensuales. El toque de la guitarra flamenca ha trascendido, desde hace mucho tiempo, su primitiva función de acompañamiento del cante. Este se acompaña con otros instrumentos como las castañuelas, y también con palmas y taconazos. El flamenco se interpreta con motivo de la celebración de

festividades religiosas, rituales, ceremonias sacramentales y fiestas privadas. Es un signo de identidad de numerosos grupos y comunidades, sobre todo de la comunidad étnica gitana, que ha desempeñado un papel esencial en su evolución. La transmisión del flamenco se efectúa en el seno de dinastías de artistas, familias, peñas de flamenco y agrupaciones sociales, que desempeñan un papel determinante en la preservación y difusión de este arte».

Sin duda el gran compositor Manuel de Falla, organizador en 1922 del Concurso del Cante Jondo en Granada, fue quien explicó mejor su genealogía: «En la historia española hay tres hechos, de muy distinta transcendencia para la vida general de nuestra cultura, pero de manifiesta relevancia en la historia musical, que debemos hacer notar; son ellos: a) la adopción por la iglesia española del canto bizantino, b) la invasión árabe, y c) la inmigración y el establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos». De ese conjunto de elementos procedería el flamenco, fusión en la cultura popular andaluza de influencias que luego se tacharon con pasmosa y monocorde tranquilidad como «orientales o arabizantes». En realidad, expresión de una matriz milenaria de cultura mediterránea, expresada, como no podía ser de otro modo, en romances y cantos de las gentes de pueblos y aldeas del sur de la península Ibérica, desde la Edad Media en adelante. Como tales, ajenos a la tradición escrita, según ha señalado José Martínez Hernández en un comentario a las obras fundamentales de Ángel Álvarez Caballero: «Sus creadores no sabían leer ni escribir, no conocieron el calor y el olor de una escuela, sino la maloliente pobreza de la choza o de la cueva, el ajetreo del camino y de la errancia, la agobiante oscuridad de la mina, la desesperada urgencia de buscarse la vida en todas partes». Esa oralidad del flamenco lo convirtió en el siglo XIX en asunto de folcloristas y otros entomólogos de la cultura popular, que ocasionalmente departieron en animada tertulia con viajeros extranjeros, futuros hispanistas, aventureros y curiosos. De ahí que el flamenco, cuya norma era la mezcla, el feliz mestizaje, deviniera en esencialismo, manifestación «única», «racial», «étnica». Afortunadamente, su fuerza

extraordinaria fue remisa a categorías vacías, no exentas de cierto racismo.

Las siete etapas del flamenco fueron definidas (según escuelas y autores, muy enfrentados en esta materia) como: «hermética o preflamenca», anterior al último tercio del siglo XVII; «primitiva», hasta 1860, cuando se comenzaron a estructurar, definir y divulgar los cantes flamencos fundamentales, romances o corridos, tonás, primeras seguiriyas y soleares; «clásica o edad de oro», hasta 1920, cuando la aparición de cafés cantantes, antecedentes de los tablaos dominantes desde los años sesenta, supuso la profesionalización de intérpretes flamencos y propició un desarrollo de formas expresivas; y «de transición», con figuras legendarias como Manuel Torre, Antonio Chacón, Pastora Pavón (Niña de los Peines) y su hermano Tomás. Luego vendrían la «ópera flamenca», hasta 1960, marcada por la decadencia del café cantante, la pérdida de lustre intelectual y la lenta emergencia del llamado «nacionalflamenquismo». Este fue un pastiche que recordó la españolada decimonónica, versión adaptada para tablaos de turistas, uniforme y privada de potencia ritual, excepto por elementos eróticos y exhibicionistas. A continuación se produjo el «renacimiento», hasta 1985, con una espectacular revalorización del flamenco, compatible con su presencia como elemento del entretenimiento turístico; y finalmente vino la etapa «contemporánea», hasta nuestros días. Esta vino marcada por el dominio inicial de la llamada «escuela de Mairena», localidad sevillana de arraigada tradición flamenca, donde se fundó en 1967 una institución normativa y de enseñanza, lugar natal de Antonio Mairena, investigador y rescatador de formas antiguas y «puras». Así como por la emergencia de figuras geniales, entre ellas Camarón de la Isla, Enrique Morente y Paco de Lucía.

Si la institucionalización del flamenco debe reconocer una deuda con el Festival del Cante de las Minas de La Unión (Murcia), vigente desde 1960, así como con la fundación de cátedras, concursos o bienales como la de Sevilla, lo realmente novedoso desde los años ochenta ha sido la globalización del flamenco. En sus propios términos pero en desigual combate, no siempre bajo los

oportunistas esquemas miméticos de la música pop (no lo olvidemos, abreviatura de «popular»), aunque a veces lindando con sus estructuras. En este sentido, ha sido categorizado a veces como *world music*, etiqueta desnaturalizadora que sirve para definir todo aquello que no es por principio música dominante, en inglés, vendible bajo los mismos mecanismos y reglas en cualquier lugar. Señala el estudioso William Washabaugh que el flamenco ha dejado de ser considerado exótico —un verdadero alivio— y en este sentido representa tanto un «estilo español» como una manifestación universal: «Se ha vuelto patrimonial, conlleva una herencia cultural, es mucho más que un tesoro extraño». Si ha dejado atrás lo que califica con acierto como «visión académica de invernadero», podría haber escapado de prisiones conceptuales nada neutrales. Aquellas que consideraban «trabajo de campo» el acercarse a mirar lo que hacía aquella gente poseída cantando y bailando, sin contaminarse jamás bajo su peligrosa y vital influencia.



Copa del Campeonato del Mundo de fútbol, 2010

No hay duda de que el mayor espectáculo deportivo global es el fútbol. Tampoco que existió durante buena parte del siglo XX una narración épica del fútbol español según la cual héroes individuales y humildes rodeados de compañeros anónimos, peones de la gloria, lograban ocasionales victorias. Pero al final, salvo milagro, perdían. Les quedaba la consabida «victoria moral». Todo aquello terminó el 11 de julio de 2010 en el estadio Soccer City, de Johannesburgo. Fue la final de la Copa del Mundo. Cerca de 85.000 personas llenaron las gradas para presenciar la despedida del primer campeonato celebrado en suelo africano. España, por primera vez en su historia, llegó al último partido. Según los entendidos, tras un torneo irregular, no ajeno a la consagrada narrativa del hincha abonado al sufrimiento hasta el último minuto. Enfrente, la selección holandesa, la siempre temible Naranja Mecánica, título de la novela de Anthony Burgess publicada en 1962 (y de la brutal película de Stanley Kubrick de 1971) que, además de describir el color de su camiseta nacional, preconcebía lo que esperaba a sus oponentes. Fue la tercera final de los holandeses, tras las perdidas contra la República Federal Alemana en el Estadio Olímpico de Múnich (1974) y con Argentina en el Monumental de Buenos Aires (1978). Una tradición, o más bien una maldición, dicta que si un jugador, al saltar al terreno, mira el trofeo expuesto ante el túnel de vestuarios preparado para el ganador, trae la derrota para su equipo. Los españoles, sin duda más supersticiosos, mantuvieron la mirada al frente, pero un holandés giró su cuello y no pudo evitar posar su vista sobre el codiciado gral futbolístico, el objeto total de este deporte, la copa del mundo. La temperatura fue de catorce grados centígrados, que descendieron según avanzaba el partido. La velocidad del viento era de cinco metros por segundo y había una humedad relativa del aire del treinta y cuatro por ciento. En Sudáfrica, uno de los países extremos del hemisferio sur, era invierno. España entera se había paralizado. Las calles estaban vacías. Había banderas españolas por doquier. Un extraño silencio lo cubría todo. No había coches y apenas autobuses. Hacía calor,

normal para época estival. El equipo entrenado por Vicente del Bosque, el «hombre tranquilo», no se había caracterizado precisamente por hacer un fútbol brillante en el transcurso del torneo. De hecho, la selección perdió inesperadamente su primer partido, frente a Suiza (0-1). Sonaron las alarmas a pesar de que España dominó el encuentro, estrelló el balón una vez en el larguero y remató a puerta en 24 ocasiones. La elegancia del juego que había asombrado al mundo, el llamado «tiqui-taca», basado en el control absoluto del balón y del juego, del toque, de la paciencia en el ataque, de la excelencia a la hora de ejecutar los pases, de una solvente cobertura defensiva y de un baluarte bajo los palos, había sido contrarrestado por selecciones rivales, que aprendieron a deshacer el entramado de La Roja, nombre acuñado por el anterior seleccionador, Luis Aragonés, en referencia al color de la elástica oficial. Aun así, en la primera fase, la selección disipó algunas dudas tras vencer a Honduras (2-0) y a Chile (2-1). En octavos, la selección se midió a Portugal, un equipo plagado de estrellas, con Cristiano Ronaldo al frente. España ganó por un gol a cero, obra del asturiano David Villa.

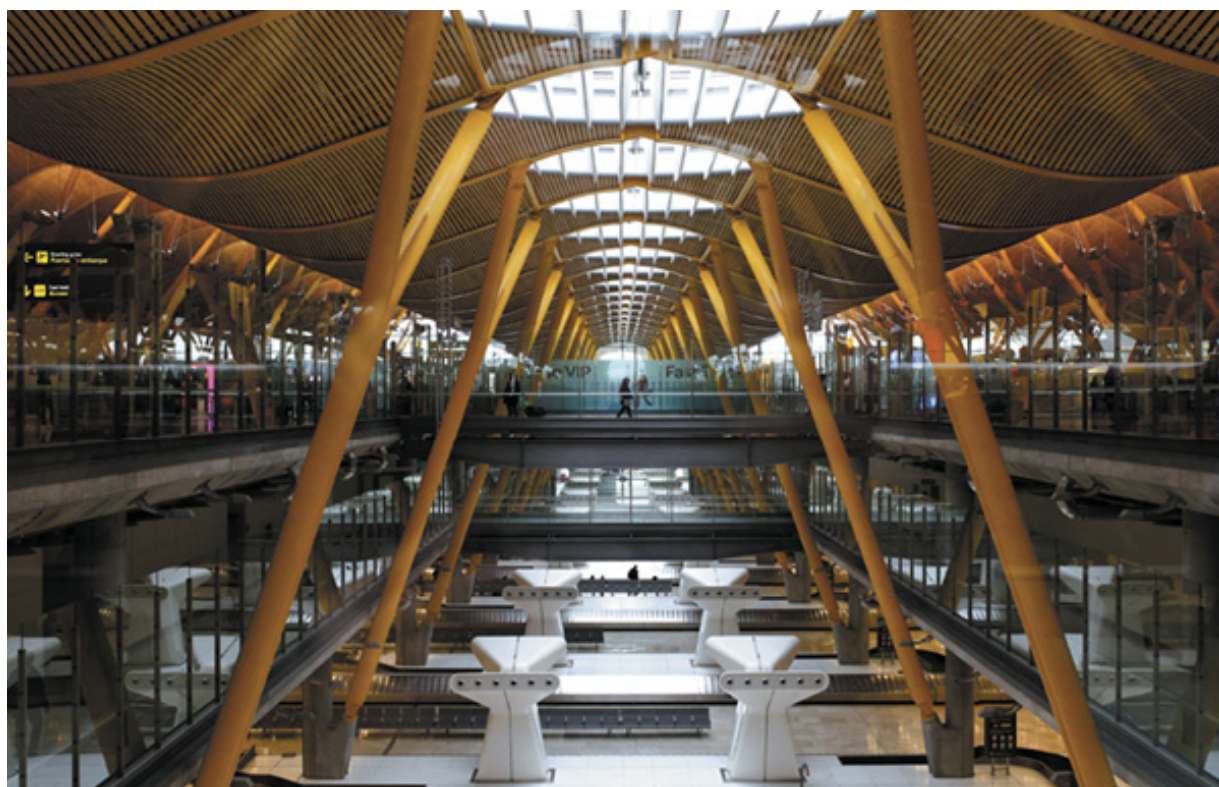
Llegaron los cuartos de final, otra vez con una maldición histórica, la de no superar esta fase, pero lograr la «victoria moral». Frente a Paraguay, los jugadores de Del Bosque consiguieron el triunfo gracias a otro tanto de Villa. Previamente Cardozo por Paraguay y Alonso por España habían fallado sendos penaltis. Le tocaba el turno a Alemania, subcampeona de Europa, que venía de eliminar sucesivamente a Inglaterra y Argentina, con tanteos contundentes. Los agoreros recordaron la famosa definición de fútbol, «deporte con 22 jugadores en el que siempre gana Alemania». Fue un partido igualado, pero en el minuto 72 Xavi ejecutó un saque de esquina que remató el central Puyol. España estaba en la final.

El camino reciente no había empezado en Sudáfrica, sino cuatro años antes: una eternidad. Tras la eliminación de España en el Mundial de 2006 a manos de Francia, tomó las riendas del equipo Luis Aragonés, el «Sabio de Hortaleza» —leyenda del Atlético de Madrid y del fútbol español—, que comenzó una pequeña revolución no ajena a las críticas. El enfrentamiento con la prensa y la

desconfianza del público llegaron inmediatamente, tras perder en la ronda de clasificación para la Eurocopa 2008 con Irlanda del Norte y Suecia. Pocos confiaban en aquel grupo, pero el entrenador mantuvo su plan y España consiguió certificar su pase a la Eurocopa, que se celebraría en Austria y Suiza en 2008. Los jugadores asimilaron el estilo que buscaba el madrileño, ajeno por completo al que había sido el tradicional de España, basado en el coraje individual, empuje y casta, lo que hizo que las señas de identidad de la selección se cobijaran bajo el apelativo de «furia española». Para perspicaces analistas, el secreto fue «la revitalización del eje Madrid-Barcelona, con la difusión del fenómeno futbolístico a través de las nuevas tecnologías, especialmente entre los más jóvenes». Pero las susceptibilidades continuaron. Como alguien llegó a decir, «Aragónes parece que ha desmontado un balón», en referencia a la aparente debilidad física y de talla del combinado nacional, frente a lo que las normas del fútbol actual imponían: jugadores de excelentes condiciones físicas, altos, fuertes, potentes y rápidos, con muchas horas de gimnasio a sus espaldas. Aragónes planteó un centro del campo plagado de jugadores de altura normal y no muy fornidos, que fueron bautizados posteriormente como «locos bajitos». Había excelentes individualidades, pero ninguna superestrella. Era un conjunto coral, un equipo en el que cada uno sabía qué tenía que hacer, y dónde estaban y para qué los demás.

España se impuso a Rusia, Suecia y Grecia. Los entendidos empezaron a pensar que ese equipo tenía más posibilidades que nunca de alzarse con un título. Pero esperaba Italia en cuartos de final, los eternos cuartos de final que casi siempre dejaban fuera a España. El partido terminó con empate sin goles tras concluir la prórroga. Y otra vez los penaltis, otra cuenta pendiente de la selección, la ruleta que nunca era favorable. Pero esta vez sería distinto. En la genética de los jugadores estaba la victoria, auspiciada por aquella sentencia de Luis Aragónes sobre en qué consiste el fútbol: «En ganar, y ganar, y volver a ganar, y ganar, y ganar, y volver a ganar». Otra vez Rusia aguardaba, pero en una segunda mitad memorable, España se acabó imponiendo por tres a

cero. La selección retornó a una final europea 24 años después, tras la pérdida en París contra Francia en 1984 y la ganada 44 años antes en Madrid frente a la URSS. El rival fue Alemania y España ganó bajo el fino mando de Aragonés su segunda Eurocopa. Poco después, como había anunciado, dio el relevo a Vicente del Bosque. En aquella victoria de 2008 estuvo la premonición de lo que podía ocurrir en la Copa del Mundo de 2010. Dicen los entendidos que lo fascinante del fútbol consiste en que constituye una metáfora perfecta de la vida, porque todo es posible. En Sudáfrica el partido de la final frente a Holanda fue tosco, feo y espeso, y terminó sin goles. Pero en el minuto 116, cuando casi todo el mundo pensaba que eran inevitables los lanzamientos desde el punto de penalti para dirimir al vencedor, un recurso que siempre enfurece a los puristas, porque supone el definitivo sacrificio del talento y la inteligencia al azar, Iniesta recogió el balón y metió gol. No hubo tiempo para mucho más. España se unió allí al selecto y escaso club de selecciones campeonas del mundo. Hasta entonces, solo siete países lo habían logrado: Brasil, Alemania, Italia, Argentina, Uruguay, Inglaterra y Francia. La imagen congelada del capitán del equipo, Casillas, levantando la copa se encuentra en el extremo opuesto de la milagrería barroca, porque fue el resultado del método. En la medida en que aquella generación de jugadores constituyó una fotografía perfecta de los españoles de su tiempo, con procedencias, estilos y patrones distintos, pero capaces de articular una energía común, pareció por un instante mágico que lo mejor estaba por venir.



Edificio de la Terminal 4 del aeropuerto Adolfo Suárez-Madrid Barajas, Lamela-Rogers, desde 2006

Los aeropuertos representan el culto que rinde la civilización global al movimiento, presentado como un objetivo en sí mismo que conduce —se supone— hacia alguna parte. A diferencia de los milenios pasados, cuando los seres humanos lo consideraban un medio y no un fin, en todo caso algo indeseado y peligroso, desde la revolución industrial adquirió un prestigio inusitado. En francés se desarrolló el término *flâneur*, alguien que deambula mirando sin cesar lo que ocurre a su alrededor, sin implicarse en nada. Balzac dijo que se dedicaban a la «gastronomía del ojo» y Sainte-Beuve reparó en que su actividad era agotadora. Las estaciones de ferrocarril estaban llenas de ellos y en los bulevares y cafés

parisinos hallaron espacio para una plácida e interesante existencia. Esta dignificación se contrapuso a la tradición española del «vagamundos», en realidad un pícaro con ínfulas de saber geografía y costumbres maliciosas. Instituciones antiguas y modernas consagradas al tráfico de personas, mercancías, imágenes y emociones, como puertos, ventas, postas, estaciones de tren y, finalmente, aeropuertos, compartieron cultura y rituales. El antropólogo francés Marc Augé los ha definido como «no lugares», espacios propios del mundo contemporáneo, caracterizados por el anonimato de quienes confluyen en ellos y donde los sujetos se hallan en tránsito durante un tiempo determinado (y circunstancial) de espera.

Si el anonimato del «no lugar» se experimenta solitariamente, el objetivo final del desplazamiento se cumple mediante la comunidad de destinos humanos, formalizada en ritos de paso, pasarelas de conductas previstas y regladas. Quienes cruzan el umbral de la territorialidad y los controles de seguridad experimentan un rito «de transición» y dan inicio a los de «agregación». Se aíslan de lo que les antecede y se incorporan por un posterior «rito de separación» a un nuevo estado «de margen», puesto que el viajero se halla en sucesivas zonas neutrales, que lo abocan hacia la puerta de embarque. Allí volverá a ser él mismo. Lo fundamental es el componente de la territorialidad, que marca las nociones culturales básicas del espacio y el tiempo: dentro/fuera; antes/después, o si se prefiere pasado y futuro, en la medida en que el presente es el umbral constituido por el «no lugar».

En el caso español, con un sector turístico de enorme importancia, la Terminal 4 de Barajas ha representado el componente estratégico y de prestigio que suponen los grandes aeropuertos con capacidad de constituir un nudo de conexiones e intercambios de vuelos a nivel mundial, así como de configurar enlaces intermodales nacionales. En 1997, tras un concurso internacional, se eligió la propuesta presentada por un equipo de cuatro empresas: Estudio Lamela, Richard Rogers Partnership, la ingeniería española Initec y la británica TPS. Objeto total, objeto máximo, en la medida en que desde un punto de vista global la T4 se percibe en correlación con

los aeropuertos de otras metrópolis españolas, Barcelona, Bilbao, Valencia, La Coruña y Sevilla entre ellas, no como red competitiva sino retroalimentada, en la práctica una conurbación que es la verdadera realidad funcional del Estado, acumuló premios tan prestigiosos como el Stirling (2006) o el ITM en (2011).

La cuestión que era preciso resolver partió de una determinada escala, pues se supuso que hacia 2020 el tráfico llegaría a los 50 millones de pasajeros al año. La superficie construida alcanzó 1.100.000 metros cuadrados de superficie. La terminal tiene 470.000 metros cuadrados en seis niveles con 1,2 kilómetros de longitud, 174 mostradores de facturación y 38 posiciones de contacto de aeronaves, a través de pasarelas telescópicas ubicadas en el dique de embarque. El anexo o satélite cuenta con 290.000 metros cuadrados y 26 posiciones para aviones. Se conecta con el anterior por un túnel de 3 kilómetros de largo en dos niveles. En el superior corre un ferrocarril subterráneo que puede transportar en un viaje de cuatro minutos de duración hasta 10.000 personas por hora en cada dirección. En el inferior se halla el sistema automático de transferencia de equipajes, capaz de trasladar 4.600 por hora en llegadas, 7.700 en tránsitos y 4.200 en llegadas. A ello se añadieron 309.000 metros cuadrados en aparcamientos, un total de 9.000 plazas en seis módulos independientes, además de 64.000 metros cuadrados en vías exteriores. Desde el comienzo se planteó que en la «miniciudad» que constituiría una terminal de estas características se debía crear un ambiente de tranquilidad y sosiego. En diferentes ocasiones señalaron Antonio Lamela y Richard Rogers: «La nueva área terminal sitúa al pasajero en su entorno, lo ubica, tiene referencias con el exterior. El proyecto busca humanizar el espacio interior, ya que siendo un edificio de dimensiones gigantescas, se permite al viajero orientarse en todo momento, con constantes referencias visuales. El edificio es tan grande que uno podría perderse, es por esto por lo que el volumen total se despieza en varios cuerpos, creando secuencias espaciales para dotar al edificio de una escala humana. En el exterior, la actuación se adapta al entorno, a la horizontalidad del paisaje madrileño, con unas formas onduladas muy próximas a la naturaleza». Las

consideraciones medioambientales fueron determinantes y explican las opciones no mecanicistas sino orgánicas del edificio, que a fin de cuentas fueron clave en su maestría arquitectónica. Frente a poderosas exhibiciones de ingeniería de otras terminales aeronáuticas, especialmente de los años sesenta (con interminables voladizos de hormigón y módulos sucesivos que hoy, superados por la demanda y reformados hasta la reiteración, transmiten una sensación caótica), o de los ochenta (con espectaculares y vacíos escenarios de vidrio y acero, antiecológicos e igualmente olvidables), la T4 presenta una estructura impecable. Pilares y acero en los diferentes colores del arco iris, que aparentan ser poderosos troncos de árboles en distintas estaciones y horas del día, alcanzan hasta 26 metros de altura. Al sur se sitúa el rojo, más cálido; al norte el azul, más frío y, en medio, toda la gama. Esa ausencia de tono monocorde se refuerza por el falso techo de bambú, sobre el que se dispuso el recubrimiento exterior de aluminio. El tratamiento de la luz fue magistral. La terminal cuenta con 40.000 metros cuadrados de fachada acristalada, con lucernarios ovales y circulares que refuerzan el efecto lumínico. Los cañones, grandes patios lineales de luz, establecen una secuencia en la que se integra el paisaje al espacio interior. Además, como «grietas lumínicas», esparcen iluminación natural hasta los niveles inferiores del edificio. En espacios intermedios, donde se producen todos los movimientos verticales de los pasajeros, por escaleras, rampas o ascensores, los cañones también definen la secuencia de acciones que deben seguir. Los altavoces se hicieron de acuerdo a un nuevo diseño; las lámparas fueron fabricadas con espejos que no deslumbran e iluminan el techo; las láminas textiles que se colocaron en los lucernarios para difundir la luz fueron realizadas con telas de barco montadas sobre estructuras de aluminio y fibra de vidrio y cosidas en unos astilleros. Las salidas de aire fueron realizadas con un diseño casi escultórico.

El deseo de domesticación de la luz, que para Rogers —no lo olvidemos, de origen italiano y arquitecto junto a Renzo Piano y Gianfranco Franchini del parisino Centro Pompidou— fue el punto de partida en una naturalización del espacio, marcó distancias

respecto a modas arquitectónicas ofensivas para el espacio circundante, la llamada tendencia «anticontextual». Antonio Lamela, cuya preocupación ecológica y medioambiental ha sido pionera, hasta llevarle a definir el «geoísmo» como disciplina de ordenación global del territorio, sostuvo idénticos puntos de vista. Así, la T4 se integró en el paisaje a través de elementos secundarios no relevantes respecto a la ostentuosidad aparente de la terminal y el satélite, que integraron sus estructuras en lo posible en la topografía del lugar. De ese modo, la experiencia aeroportuaria, lejos de representar el brutal y traumático desarraigo de quien se marcha en medio de sufrimientos físicos y mentales, al menos logra evocar de alguna manera un pacto razonable entre el objeto y el sujeto. También constituye una poética llamada de atención sobre cierto modo de vida, que puede ser impecablemente eficiente pero sensitivo y humano, característico de una nación llamada España.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

ESPAÑA PREHISTÓRICA

ABAD LARA, Rubén, «La divinidad celeste/solar en el panteón céltico peninsular», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie II, Historia Antigua, 21 (2008), pp. 79-103.

AGUIRRE, Emiliano (ed.), *Atapuerca y la evolución humana*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998.

ÁLVAREZ-SANCHÍS, Jesús, *Los vettones*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003.

—, *Los señores del ganado: arqueología de los pueblos prerromanos en el occidente de Iberia*, Madrid, Ediciones Akal, 2003.

APELLÁNIZ, Juan María, *La atribución de la autoría de las figuraciones paleolíticas: avances metodológicos desde la prehistoria y la psicología cognitiva*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2014.

ARSUAGA, Juan Luis; CARBONELL, Eudald, y BERMÚDEZ DE CASTRO, José María, *Atapuerca, patrimonio de la humanidad: 30 años de excavaciones y descubrimientos*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006.

BURILLO MOZOTA, Francisco; ÁLVAREZ-SANCHÍS, Jesús, y RÍSQUEZ CUENCA, Carmen, «España prerromana: un estado de la cuestión en los albores del siglo XXI», *Cæsaraugusta*, 78 (2007), pp. 193-234.

DE HOZ, Javier, «La historia prerromana en la historia de la escritura», *Zephyrus*, 53-54 (2000-2001), pp. 509-552.

DÍAZ-ANDREU, Margarita, «La arqueología imperialista en España: extranjeros vs. españoles en el estudio del arte prehistórico de principios del siglo XX», *3er Congreso de arqueología peninsular*, Vila Real, ADECAP, vol. 1, 2000, pp. 367-382.

DÍAZ-DEL-RÍO, Pedro, «Labor in the Making of Iberian Copper Age Lineages», en Lillios, Katina (ed.), *Comparative Archeologies. The American Southwest (AD 900-1600) and the Iberian Peninsula (3000-1500 BC)*, Oxford, Oxbow, 2011, pp. 37-56.

FREEMAN, Leslie G. «The many faces of Altamira», *Complutum*, 5 (1994), pp. 331-342.

—, *Anthropology without informants: collected works in paleoanthropology*, Boulder, University Press of Colorado, 2009.

GÓMEZ ESPELOSÍN, Francisco Javier, «Herodoto y la percepción de la geografía política del mundo griego», *Studia Historica*, 25 (2005), pp. 143-159.

HERNANDO SOBRINO, María del Rosario, «Los toros de Guisando y las glorias ajenas», *Gerión*, extra (2007), pp. 341-362.

JIMENO MARTÍNEZ, Alfredo, «Numancia: pasado vivido, pasado sentido», *Trabajos de Prehistoria*, 57-2 (2000), pp. 175-193.

LÓPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe, «Mitos y leyendas en torno a las esculturas de Verracos», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 39 (1984), pp. 147-168.

MORO ABADÍA, Óscar, y GONZÁLEZ MORALES, Manuel R., «Presente-pasado. Definición y usos de una categoría historiográfica en historia de la ciencia: el arte prehistórico como paradigma», *Complutum*, 16 (2005), 59-72.

NAVAS, Elena; MOLINA, Fernando, y ESQUIVEL, José A., «La distribución espacial de los restos faunísticos de Los Millares (Santa Fe de Mondújar, Almería)», *Complutum*, 16 (2005), pp. 89-104.

NICOLÁS CHECA, María Elena; MÁRQUEZ MORA, Belén, y RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Jesús, «Divulgación de las investigaciones en Atapuerca (Burgos)», *Trabajos de Prehistoria*, 57-2 (2000), pp. 21-39.

OLMOS, Ricardo, y TORTOSA, Trinidad (coords.), *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*, Zaragoza, Pórtico, 1997.

PEREA, Alicia; MONTERO, Ignacio; AMBRUSTER, Barbara, y DEMORTIER, Guy, «Tecnología atlántica para dioses mediterráneos: los “candelabros” de oro tipo Lebrija», *Trabajos de Prehistoria*, 60-1, pp. 99-114 .

VICENS VIVES, Jaime, *Aproximación a la historia de España*, Barcelona, Imprenta juvenil, 1952.

VILLARÍAS ROBLES, Juan J. R., «El positivismo de las mil caras: pruebas científicas y presupuestos teóricos en el estudio del reino de Tartessos», en Mora, Gloria y Díaz-Andreu, Margarita (eds.), *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 613-619.

WALKER, Michael, «Spanish Levantine Rock Art», *Man*, 6, n.º 4 (1971), pp. 553-589.

WULFF ALONSO, Fernando (ed.), *Historia de Numancia, de Adolf Schulten*, Pamplona, Urogoiti, 2004.

ESPAÑA ROMANA

ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel, «Los tres viajes de Augusto a Hispania y su relación con la promoción jurídica de ciudades», *Iberia*, 9, (2006), pp. 63-78.

—, «Cornide y las inscripciones de la torre de Hércules de A Coruña», *Brigantium*, 20 (2009), pp. 9-19.

BEJARANO SÁNCHEZ, Virgilio, «El emperador Adriano ante la tradición romana», *Pyrenae*, 11 (1975), pp. 61-98.

BENDALA GALÁN, Manuel, «El plan urbanístico de Augusto en Hispania. Precedentes y pautas macroterritoriales», en Trillmich, Walter y Zanker, Paul (coords.), *Stadtbild und Ideologie die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*, Múnich, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1990, pp. 25-42.

CANTO, Alicia M. *Las raíces béticas de Trajano: los Traii de la Itálica turdetana, y otras novedades sobre su familia*, Sevilla, Rd editores, 2003.

FERNÁNDEZ CASADO, Carlos, *Acueductos romanos en España*, Madrid, CSIC, 2008.

GARCÍA BELLIDO, María Paz, «Roma y los sistemas monetarios provinciales. Monedas romanas acuñadas en Hispania en la segunda guerra púnica», *Zephyrus*, 53 (2000), pp. 551-577.

GÓMEZ ESPELOSÍN, Francisco Javier, *La imagen de España en la Antigüedad clásica*, Madrid, Gredos, 1995.

JIMÉNEZ DíEZ, Alicia, «Culto a los ancestros en época romana. Los cipos funerarios de las necrópolis de Baelo Claudia (Bolonía, Cádiz)», *Archivo Español de Arqueología*, 80 (2007), pp. 75-106.

JURADO, Francisco, *Acueducto de Segovia*, Madrid, CSIC, 1995.

LATORRE GONZÁLEZ-MORO, Pablo, y CÁMARA MUÑOZ, Leandro, «La restauración de la Torre de Hércules de La Coruña (Galicia-España)», *Informes de la construcción*, 45-427 (1993), pp. 67-80.

LATORRE GONZÁLEZ-MORO, Pablo, y CABALLERO ZOREDA, Luis, «El faro de La Coruña, llamado "La torre de Hércules"», *Hispania. El legado de Roma*, Zaragoza, Ibercaja, 1998, pp. 453-457.

ESPAÑA MEDIEVAL

ALFONSO, Isabel, «Venganza y justicia en el *Cantar del Mio Cid*», en Alvar, Carlos; Gómez Redondo, Fernando y Martín, Georges (eds.), *El cid. De la materia épica a las crónicas caballerescas*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2002, pp. 41-69.

ALMAGRO GORBEA, Antonio, *Planimetría de Madinat Al-Zahra*, Granada, CSIC, 2012.

ALONSO ÁLVAREZ, Raquel, «El origen de las leyendas de la cruz de los Ángeles y la cruz de la Victoria (catedral de Oviedo). Cruces gemmata al servicio de la propaganda episcopal», *Territorio, Sociedad y Poder*, 5 (2010), pp. 23-33.

ÁLVAREZ DE MORALES, Camilo, «Sobre la farmacia de Madinat al-Zahra», *Homenaje al Prof. Jacinto Bosch Vilá*, vol. II, Granada, CSIC, 1991, pp. 1087-1096.

ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Manuel, y GARCÍA CALVO, Laura, «Poniendo en claro. La concha del peregrino (*Pecten jacobaeus*), símbolo del Camino de Santiago», *Ambiociencias*, 2010, pp. 12-20.

AMODIO, Emanuele, *La artesanía indígena en Venezuela: producción, circulación y venta*, Caracas, CONAC, 1997.

BALMAEDA MUNCHARAZ, Luis Javier, «La reclamación diplomática del tesoro de Guarrazar», *Boletín ANABAD*, 45-1 (1995), pp. 165-176.

BANGO TORVISO, Isidro G., *El camino de Santiago*, Madrid, Espasa, 1999.

—, «711/842. Siglo y medio de la cultura material de la España cristiana desde la invasión. Musulmanes y cristianos determinantes de una mistificación “históricocultural” que no cesa», *Anales de Historia del Arte*, 22-II (2012), pp. 57-90.

BAUTISTA, Francisco, «Memoria de Carlomagno: sobre la difusión temprana de la materia carolingia en España (siglos XI-XII)», *Revista de Poética Medieval*, 25 (2011), pp. 47- 109.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María, «La Vía Augusta y el poema del Mio Cid. La conquista de Valencia por el Cid Campeador», *Torre de los Lujanes*, 63 (2008), pp. 37-49.

CALVO CAPILLA, Susana, *Las mezquitas de al-Ándalus* [colaborador de la planimetría Antonio Almagro Gorbea], Almería, Fundación Ibn Tufayl, 2014.

CERDA, José Manuel, «Leonor Plantagenet y la consolidación castellana en el reinado de Alfonso VIII», *Anuario de Estudios Medievales*, 42/2 (2012), pp. 629-652.

CÓZAR, Juan S., y SAPALSKI, Cristina, «Estudio de las gemas del tesoro perdido de Guarrazar», *Tulaytula*, 3 (1998), pp. 77-90.

FANJUL, Serafín, *Al-Ándalus contra España. La forja del mito*, Madrid, Siglo XXI, 2002.

GALLEGO FRANCO, Henar, «La sexualidad en las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla: cristianismo y mentalidad social en la Hispania visigoda», *Hispania Sacra*, 55-112 (2003), pp. 407-432.

GARCÍA FITZ, Francisco, «La Reconquista: un estado de la cuestión», *Clio&Crimen*, 6 (2009), pp. 142-215.

—, *Las Navas de Tolosa*, Barcelona, Ariel, 2005.

GARCÍA MORILLA, Santiago, «Los juegos, espectáculos y las manifestaciones físicas en las *Etimologías* de san Isidoro», *Materiales para la Historia del Deporte*, VIII, León, Universidad de León, 2010.

GONZÁLEZ FERRÍN, Emilio, «El año 711: consecuencias tomadas como causas», *Anales de Historia del Arte*, 22-II (2012), pp. 171-195.

IBORRA BERNAD, Federico, «Consideraciones sobre la geometría y el trazado de las bóvedas de la sala de contratación de la lonja de Valencia», en Huerta, Santiago (coord.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, vol. I, Madrid, ETSAM, 2009, 711-770.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel, «La población de reinos y ciudades en la baja Edad Media española: (de finales del siglo XIII a comienzos del XVI)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 211-1 (2014), pp. 37-78.

MANZANO MORENO, Eduardo, «Las fuentes árabes sobre la conquista de Al-Ándalus: una nueva interpretación», *Hispania*, 59-202 (1999), pp. 389-432.

—, *Conquistadores, emires y califas. Los omeyas y la formación de al-Ándalus*, Barcelona, Crítica, 2006.

MARTIN, Therése, «Mujeres, hermanas e hijas: el mecenazgo femenino en la familia de Alfonso VI», *Anales de Historia del Arte*, extra 2, pp. 147-179.

—, «Decorar, aleccionar, aterrorizar: escultura románica y gótica», en Robles García, Constantino y Rodríguez Llamazares, Fernando (coords.), *Real Colegiata de San Isidoro: relicario de la monarquía leonesa*, León, Edilesa, 2007, pp. 104-143.

MARTÍN RODRÍGUEZ, José Luis, «Reconquista y cruzada», *Studia Zamorensia*, 3 (1996), pp. 215-241.

MORÁIS MORÁN, José Alberto, «El valor clásico de la arquitectura asturiana (s. IX): la iglesia de San Julián de los Prados. Entre la tradición “antiquizante” hispanovisigoda y la carolingia», *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2009), pp. 233-246.

NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel, «Aspectos técnicos e iconográficos de las vidrieras de las capillas de la Catedral de León», en Yarza Luaces, Joaquín; Herráez Ortega, María Victoria y Boto Varela, Gerardo (coords.), *La catedral de León en la edad media*, León, Universidad de León, 2004, pp 297-303.

PUIGARNAU, Alfons, *Imago Dei y Lux mundi en el siglo XII. La recepción de la teología de la luz en la iconografía del pantocrátor en Catalunya*, tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 1999.

RAMALLO ASENSIO, Germán, «Reactivación del culto a las reliquias en el barroco. La catedral de Oviedo y su Cámara Santa en 1639», *Liño*, 11 (2005), pp. 77-91.

REVUELTA BAYOD, Aránzazu, «La restauración de las vidrieras de la catedral de León en el siglo XIX: “El árbol de Jessé”», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, 20-21 (2007-2008), pp. 203-227.

RIAÑO RODRÍGUEZ, Timoteo, y GUTIÉRREZ AJA, María del Carmen (eds.), *Cantar de mio Cid*, Burgos, Diputación de Burgos, 1998.

ROSSELLÓ I VERGER, Vicenç, «Marees i atlas català [1375]», *Cuadernos de Geografía*, 86 (2009), pp, 165-182.

RUIZ SOUZA, Juan Carlos, «El palacio de los leones de la Alhambra: ¿Madrassa, Zàwiya y tumba de Muhammad V? Estudio para un debate», *Al-Qantara*, 22-1 (2001), pp. 77-120.

SOLER, Isabel, *Derrota de Vasco de Gama. El primer viaje marítimo a la India*, Barcelona, Acantilado, 2011.

ESPAÑA DE LOS AUSTRIAS

ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis, «Las figuras retóricas de la gramática castellana de Nebrija, en el contexto del humanismo», *Filología y lingüística. Estudios ofrecidos a Antonio Quilis*, Madrid, CSIC, 2006, pp. 1635-1650.

ALVAR EZQUERRA, Alfredo, *Madrid. Corazón de un imperio, 1561, 1601-1606*, Madrid, La Librería, 2013.

BOUTRY, Philippe; FABRE, Pierre Antoine, y JULIA, Dominique, *Reliques modernes. Cultes et usages chrétiens des corps saints des Réformes aux Révolutions*, París, EHESS, 2009.

BOUZA, Fernando, *Corre manuscrito. Una historia cultural del siglo de oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Las meninas*, Barcelona, Electa, 1999.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe, 1492. *El nacimiento de la modernidad*, Barcelona, Debate, 2010.

GARCÍA BALLESTER, Luis (coord.), *Historia de la ciencia y de la técnica en la corona de Castilla*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002.

BRENDECKE, Arndt, *Imperio e información. Funciones del saber en el dominio colonial español*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2012.

CZEGLÉDI, Aurora, *La perspectiva anamórfica en la prosa de Quevedo*, tesis de grado, Nueva York, New York University, 2006.

DOMÍNGUEZ, Julia, «Coluros, línea, paralelos y zodíacos: Cervantes y el viaje por la cosmografía en el *Quijote*», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 29-2 (2009), pp. 139-157.

ELLIOTT, John H., *España, Europa y el mundo de Ultramar*, Madrid, Taurus, 2010.

ELLIOTT, John H., y BROWN, J., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003.

GARCÍA-ARENAL, Mercedes, y RODRÍGUEZ MEDIANO, Fernando, *Un Oriente español: los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*, Madrid, Marcial Pons, 2010.

GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo, *La leyenda negra. Historia y opinión*, Madrid, Alianza, 1992.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, «“Pinturas tejidas”. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la empresa de Túnez (1535)», *Reales Sitios*, 174 (2007), pp. 24-47.

HADLOCK ANDERSON, Viola, «Othello and Peregrina, “Richer than all his Tribe”», *Modern Language Notes*, 64-6 (1949), pp. 415-417.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *La España de los reyes católicos*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

LLEÓ CAÑAL, Vicente, «El Velázquez Sevillano», *En Torno a Velázquez*, Santander, Junta de Andalucía, 1999, pp. 73-91.

LÓPEZ-YARTO, Amelia, «Aproximación al arte de la platería española», *Ars Longa*, 17 (2008), pp. 169-179.

MALMANGER, Nelly, «El bargueño: mueble español por excelencia», *Boletín de Información Técnica, AITIM*, 228 (2004), pp. 44-48.

MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón, *Arte y ciencia en el barroco español*, Madrid, Marcial Pons, 2014.

MARTÍN-MERÁS Luisa, «La carta de Juan de la Cosa: interpretación e historia», *Monte Buciero*, 4 (2000), pp. 79-85.

MARTÍNEZ GARCÍA, Luis, «El archivo de Simancas en el antiguo régimen: secreto, patrimonio, justificación y legitimidad real», *Boletín de ANABAD*, 49 (1999), pp. 77-117.

MARTÍNEZ RUIZ, Enrique, *Los soldados del rey. Los ejércitos de la monarquía hispánica (1480-1700)*, Madrid, Actas Editorial, 2008.

MARTÍNEZ SHAW, Carlos, *El sistema atlántico español (siglos XVII-XIX)*, Madrid, Marcial Pons, 2005.

MESTRE, Bartolomé, «Felipe IV en *La rendición de Breda*, de Velázquez», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 49 (1979), pp. 173-215.

OCAÑA RUIZ, Sonia I. «Marcos “enconchados”: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 92 (2008), pp. 107-153.

PARKER, Geoffrey, *El ejército de Flandes y el camino español, 1567-1659*, Madrid, Alianza, 2006.

—, *Felipe II. El rey planeta*, Barcelona, Planeta, 2012.

- PEÑA, Manuel (ed.), *La vida cotidiana en el mundo hispánico: (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Abada, 2012.
- PÉREZ, Joseph, *Cisneros, el cardenal de España*, Madrid, Taurus, 2014.
- PORTUONDO, María M., «The Study of Nature, Philosophy, and the Royal Library of San Lorenzo of the Escorial», *Renaissance Quarterly*, 63-4 (2010), pp. 1106-1150.
- RÍO BARREDO, María José del, *Madrid, urbs regia: la capital ceremonial de la monarquía católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico, (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- , *Imago: cultura visual y figurativa del barroco*, Madrid, Abada, 2009.
- RUBIO MORAGA, Ángel L., «La propaganda carolina. Arte, literatura y espectáculos al servicio del emperador Carlos V», *Historia y Comunicación Social*, 11 (2006), pp. 115-126.
- SÁNCHEZ, Antonio, *La espada, la cruz y el padrón. Soberanía, fe y representación cartográfica en el mundo ibérico bajo la Monarquía Hispánica, 1503-1598*, Madrid, CSIC, 2013.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia, «Veinticuatro horas en la vida de un monasterio de los siglos XVI y XVII», *Cuadernos de Historia Moderna, Anejos* (2009), VIII, pp. 199-227.
- SÁNCHEZ RON, José Manuel, «Felipe II, El Escorial y la ciencia europea del siglo XVI», en Campos, Francisco Javier (coord.), *La ciencia en el Monasterio del Escorial: actas del Simposium*, 1, El Escorial, RCUMC, 1993, pp. 39-72.
- SOLER DEL CAMPO, Álvaro, «La real armería de Madrid», *Arbor*, CLXIX-665 (2001), pp. 143-161.
- TRIGUERO RODRÍGUEZ, María Teresa, «América y el archivo de Simancas», *Studia Historica*, 7 (1989), pp. 787-797.

AGUILÓ ALONSO, María Paz, «Para un corpus de las piedras duras en España. Algunas precisiones», *Archivo Español de Arte*, LXXV-299 (2002), pp. 255-267.

CHECA, Fernando, «Los frescos del palacio real nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico», *Archivo Español de Arte*, 65-258 (1992), pp. 157-178.

ÉTIENVRE, Jean-Pierre, *Márgenes literarios del juego. Una poética del naípe. Siglos XVI-XVIII*, Londres, Támesis, 1990.

IGLESIAS CANO, María del Carmen, *Razón y sentimiento en el siglo XVIII*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999.

LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B., «La familia de Carlos IV de Goya: una interpretación desde la embleática», *BSAA Arte*, LXXVI (2010).

LUCENA GIRALDO, Manuel, *Laboratorio tropical. La expedición de límites al Orinoco, 1750-1767*, Caracas, Monte Ávila-CSIC, 1993.

PASALODOS SALGADO, Mercedes, «Guantes estampados, manos ilustradas», *Datatèxtil*, 20 (2009), pp. 16-44.

PIMENTEL, Juan, *La física de la monarquía: ciencia y política en el pensamiento colonial de Alejandro Malaspina (1754-1810)*, Aranjuez, Doce Calles, 1998.

ROMERO TALLAFIGO, Manuel, «Archivística hispana y novohispana (años 1790-1793). Del archivo general de Indias al archivo general de Chapultepec», *Boletín de ANABAD*, 44 (1994), pp. 81-107.

SANCHO, José Luis, «Vestir palacio a la moda. Carlos III y el amueblamiento textil del Palacio Real de Madrid», *Archivo Español de Arte*, 73-290 (2000), pp. 21-36.

SIMÓN PALMER, María del Carmen, «La cuaresma en el palacio real de Madrid», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 43 (1988), pp. 579-584.

SCHUBERT, Adrian, *A las cinco de la tarde, Una historia social del toreo*, Madrid, Turner-Real Maestranza de Caballería de Ronda, 2002.

SOLANO Y PÉREZ-LILA, Francisco de, «Reformismo y cultura intelectual. La biblioteca privada de José de Gálvez, ministro de Indias», *Quinto Centenario*, 2 (1981), pp. 1-100.

—, «El archivo general de Indias y la promoción del americanismo científico», en Sellés, Manuel; Peset Reig, José Luis y Lafuente, Antonio (comps.), *Carlos III y la ciencia de la ilustración*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 277-296.

TOMLINSON, Janis A., *Goya, en el crepúsculo del siglo de las luces*, Madrid, Cátedra, 1993.

TOVAR MARTÍN, Virginia, «Lo tradicional, lo ideal y lo universal del Palacio Real de Madrid», *Arbor*, CLXIX, 665 (2001), pp. 1-13.

ESPAÑA, UN LARGO SIGLO XIX

BURNS MARAÑÓN, Tom, *Hispanomanía (con un prólogo para franceses)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.

CALVO SERRALLER, Francisco, *La invención del arte español*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.

CARMONA BADÍA, Joám, «Sargadelos en la historia de la siderurgia española», *Revista de Historia Industrial*, 3 (1993), pp. 11-40.

DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth, *El abanico valenciano*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2005.

ESTEBAN GÓMEZ, Teresa, *Evolución y cambio de las formas cerámicas en Sargadelos: orígenes y características de la empresa cerámica sargadeliana*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

FELIPE, Javier de, «Cajal y sus dibujos: ciencia y arte», en Martín Araguz, Antonio (coord.), *Arte y neurología*, Madrid, Editorial Saned, 2005, pp. 213-230.

—, *El jardín de la neurología: sobre lo bello, el arte y el cerebro*, Madrid, CSIC, 2014.

FERNÁNDEZ-ARRESTO, Felipe, *Las Américas: historia de un hemisferio*, Barcelona, Debate, 2014.

FONT DE VILLANUEVA, Cecilia, «La aparición de la lotería en España, ¿qué reacciones generó?», en Garvía, Roberto (coord.), *Fortuna y virtud: historia de las loterías públicas en España*, Madrid, Sílex, 2009, pp. 127-158.

FUSI, Juan Pablo, y CALVO SERRALLER, Francisco, *El espejo del tiempo. La historia y el arte de España*, Madrid, Taurus, 2009.

GONZALEZ URRUELA, Esmeralda, *De los tajos a los embarcaderos. La construcción de los espacios de la minería del hierro en Vizcaya y Cantabria (1860-1914)*, Barcelona, Ariel, 2004.

LUJÁN DÍAZ, Alfonso, «Algunas notas sobre las primeras aplicaciones del hierro en la construcción de puentes en España», *Anales de Historia del Arte*, extra (2011), pp. 293-305.

MENA MARQUÉS, Manuela B. et al., «Goya: el “Dos” y el “Tres” de mayo de 1808 en Madrid. Estudio y restauración», *Boletín del Museo del Prado*, 27-45 (2009), pp. 129-149.

NIETO GALÁN, Agustí, *La seducción de la máquina: Santponç, Monturiol, Isaac Peral: vapores, submarinos e inventores*, Madrid, Nívola, 2001.

NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael, *Con la salsa de su hambre. Los extranjeros ante la mesa hispana*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

PASALODOS SALGADO, Mercedes, *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado. Madrid 1898-1915*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2000.

RAMÍREZ GARCÍA, Susana (textos), *A la cabeza del ejército: prendas de cabeza del ejército de tierra en el museo (1700-2012)*, Madrid, Museo del Ejército, 2012.

RAMOS PALENCIA, Fernando, «The Spanish National Lottery, 1850-2000», *Investigaciones de Historia Económica*, 6-17 (2010), pp. 149-185.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Agustín Ramón, «El submarino de Peral en el 125º aniversario de su botadura», *Revista de Historia Naval*, 31, extra 121 (2013), pp. 9-57.

RÚJULA LÓPEZ, Pedro, «Elites y base social: el apoyo popular en la Primera Guerra Carlista», *Vasconia*, 26 (1998), pp. 125-138.

—, *Contrarrevolución. Realismo y carlismo en Aragón y el Maestrazgo, 1820-1840*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998.

SANMATEO Isaac-PERAL, Javier, «Isaac Peral, inventor del submarino», *Cartagena Histórica*, 23 (2008), pp. 67-75.

SOLÉ, José María, *La tierra del breve pie. Los viajeros contemplan a la mujer española*, Madrid, Veintisiete Letras, 2007.

ESPAÑA, EL CORTO SIGLO XX

BERNAT, Nina, «Casa Batlló: un diálogo con la luz, el color y la libertad», *Revista del Patrimonio Mundial*, extra 53 (2009), pp. 80-83.

BONET CORREA, Antonio (coord.), *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, Cátedra, 2008.

CALVO SERRALLER, Francisco, *El Guernica de Picasso*, Madrid, TF Editores, 1999.

CAPEL SÁEZ, Horacio, «Los estudios acerca de las migraciones interiores en España», *Revista de Geografía*, I-1 (1967), pp. 77-101.

CAVERO, Albert; PEIRÓ, José, y MONTERO, Francesc, *Montesa, The Art Gallery. Nuestra Historia a través de nuestras motos*, Barcelona, Honda Motor Europe, 2014.

CHIPP, Herschel B., *Picasso's Guernica. History, Transformations, Meanings*, con un capítulo de Javier Tusell, Berkeley, Universidad de California, 1988.

FELÍU, José, *Atlas ilustrado del Seat 600*, Madrid, Susaeta ediciones, 2007.

GARCÍA DELGADO, José Luis, *La modernización económica en la España de Alfonso XIII*, Madrid, Espasa, 2002.

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, «Francisco de Zurbarán y Cristóbal Balenciaga: vestuario para las glorias del cielo y celebridades de la tierra», en Navarrete Prieto, Benito (coord.), *Santas de Zurbarán: devoción y persuasión*, Sevilla, ICAS, 2013, pp. 73-88.

LAHUERTA, Juan José, *Casa Batlló, Barcelona, Gaudí*, Barcelona, Triangle Postals, 2002.

LÁZARO ÁVILA, Carlos, *La aventura aeronáutica. Emilio Herrera, Juan de la Cierva*, Madrid, Nívola, 2001.

PALAU I FABRE, Josep, *Picasso, 1927-1939. Del minotauro al Guernica*, Barcelona, Polígrafa, 2011.

PASALODOS SALGADO, Mercedes, «Balenciaga en el Museo Nacional de Antropología», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 8 (2001), pp. 199-216.

PINILLA GARCÍA, Alfonso, «El asesinato de Carrero Blanco en la prensa. Desinformación, ruido y silencio», *HAOL*, 3 (2004), pp. 27-37.

RAMOS ROMERO, Blanca, «Manolo Prieto y el toro Osborne», *Revista de Estudios Taurinos*, Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos (1996), pp. 197-214.

SIGUÁN SOLER, Miguel, «La emigración y su influencia sobre el desarrollo del campo», *Revista de Estudios Agro-Sociales*, 52 (1965), pp. 347-369.

SUEIRO, Daniel, *Los verdugos españoles. Historia y actualidad del garrote vil*, Madrid, Alfaguara, 1971.

WHEALE, Nigel, «Reframing Guernica», *The Fortnightly Review*, nueva serie, marzo, 2013.

ESPAÑA GLOBAL, EL TIEMPO PRESENTE

ALONSO, Rogelio; DOMÍNGUEZ, Florencio, y GARCÍA REY, Marcos, *Vidas rotas. Historia de los hombres, mujeres y niños víctimas de ETA*, Madrid, Espasa, 2010.

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel, *El cante flamenco*, Alianza, Madrid, 1994.

BUSQUET, Jordi, y FARRÉ, Jordi, *Cobi al descobert. Un totem animat*, Barcelona, Parsifal, 1992.

CAPELLA, Juli, *101 iconos del diseño español*, Barcelona, Electa, 2008.

—, *Bravos: diseño español de vanguardia*, Barcelona, Lunwerg, 2009.

CASPISTEGUI, Francisco Javier, «Deporte e identidad, o sobre cómo definirnos», *Historia y Comunicación Social*, 17 (2012), pp. 19-39.

CELA CONDE, Camilo, *Capitalismo y campesinado en la isla de Mallorca*, Madrid, Siglo XXI, 1979.

CORCUERA ATIENZA, Francisco Javier, «El título preliminar de la Constitución de 1978», *Corts*, 15 (2004), pp. 41-84.

DÍEZ PICAZO, Luis María, y ELVIRA PERALES, Asunción, *La Constitución de 1978*, Madrid, Iustel, 2008.

HERNÁNDEZ PALOMO, Laura, «Patrimonio flamenco», *Europa Junta*, 5 (2009), pp. 5-8.

LAMELA, Antonio, «Nueva área terminal (NAT) del aeropuerto Madrid-Barajas T-4», *Informes de la Construcción*, 58, 501 (2006), pp. 5-22.

MAINER, José Carlos, y JULIÁ, Santos, *El aprendizaje de la libertad, la cultura de la transición*, Madrid, Alianza, 2000.

MARISCAL, Xavier, «Mariscal responde», *Tems de Disseny*, 7 (1992), pp. 55-57.

MONTANER, Josep, «The Barcelona Model», *Tems de Disseny*, 7 (1992), pp. 165-179.

MORALES MOYA, Antonio; FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo, y DE BLAS Guerrero, Andrés (dirs.), *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.

MOSQUERA, Alexander, «Semiótica del ritual territorial contemporáneo en los aeropuertos», *Telos*, 13-2 (2011), pp. 160-174.

VARELA SUANZES-CARPEGNA, Joaquín «La dimension européenne du constitutionnalisme espagnol», *Historia Constitucional*, 14 (2013), pp. 231-250.

BIBLIOTECAS DIGITALES MÁS UTILIZADAS

BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA

<http://www.bne.es/en/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/>

BIBLIOTECA VIRTUAL CSIC

<http://bibliotecas.csic.es/biblioteca-virtual>

BIBLIOTECA VIRTUAL LA CIENCIA Y LA TÉCNICA EN LA
EMPRESA AMERICANA, FUNDACIÓN IGNACIO LARRAMENDI

<http://www.larramendi.es/cytamerica/i18n/micrositios/inicio.cmd>

BIBLIOTECA DIGITAL DE MADRID

http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

<http://www.cervantesvirtual.com/>

BIBLIOTECA VIRTUAL DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

<http://www.bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion>

CENTRO VIRTUAL CERVANTES

<http://cvc.cervantes.es/portada.htm>

DIALNET

<http://dialnet.unirioja.es/>

DIGITAL CSIC

<http://digital.csic.es/>

EUROPEANA

<http://www.europeana.eu/portal/>

GEOCRÍTICA

<http://www.ub.edu/geocrit/menu.htm>

HEDATUZ, BIBLIOTECA DIGITAL DE CIENCIA Y CULTURA
VASCA

<http://hedatuz.euskomedia.org/>

LATINDEX

<http://www.latindex.unam.mx/index.html>

MECD, COLECCIONES EN RED, ESPAÑA

<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

MECD, ESPAÑA ES CULTURA

<http://www.españaescultura.es/>

MECD, HISPANA, DIRECTORIO Y RECOLECTOR DE RECURSOS DIGITALES,

[http://hispana.mcu.es/estaticos/contenido.cmd?
pagina=estaticos/presentacion](http://hispana.mcu.es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion)

MEMORIA DIGITAL DE CANARIAS

<http://mdc.ulpgc.es/>

RACO, REVISTAS CATALANAS EN ACCESO ABIERTO

<http://www.raco.cat/index.php/raco>

REDALYC, RED DE REVISTAS CIENTÍFICAS DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, ESPAÑA Y PORTUGAL

<http://www.redalyc.org/>

UNIVERSIA, BIBLIOTECAS DIGITALES POR AUTONOMÍAS

<http://biblio.universia.es/bibliotecas-digitales/bibliotecas-digitales-espanolas/>

ÍNDICE DE NOMBRES CITADOS

Abbat, Per
Abderramán III, califa de Córdoba
Aben-Juza
Acevedo, Francisco
Ackermann, Silke
Adriano, emperador romano
Aelst, Peter Coeck van
Agilulfo, rey lombardo
Aguilar, marqués de
Aguilera y Gamboa, Enrique de, marqués de Cerralbo
Aguiló, Maria Paz
Aguirre, Emiliano
Ahumada, duque de
Al-Ahmar
Al-Bakri
Al-Idrisi, Muhammad
Al-Nisir, Abu Abd Allah Muhmmad (conocido como *Miramamolín*)
Al-Razi
Al-Rusati
Al-Zahra
Al-Zuhri
Alba Ixtlilxóchitl, Fernando de
Alberti, Rafael
Alcalá Galiano, Dionisio
Alcubierre, Roque Joaquín
Alejandro VI, papa
Alfonso, Isabel
Alfonso I el Batallador, rey de Aragón
Alfonso II el Casto, rey de Asturias
Alfonso III, rey de Asturias
Alfonso VI el Bravo, rey de León y Castilla
Alfonso VII, rey de León y Castilla
Alfonso VIII, rey de Castilla

Alfonso IX, rey de León
Alfonso X el Sabio, rey de Castilla y León
Alfonso XIII, rey de España
Alfonso «el Caro», infante
Alimenón, rey musulmán de Toledo
Almagro Bosch, Martín
Almagro Gorbea, Antonio
Almanzor
Almazán, Miguel de
Alonso, Rogelio
Alonso, Xabi
Alonso Álvarez, Raquel
Altuna, Francisco Javier
Álvarez Caballero, Ángel
Álvarez Sánchez, José
Álvarez-Sanchís, Jesús
Amador de los Ríos, José
Amante Duarte, Luis
Amat, Fernando
Ambruster, Barbara
Amézqueta, Juan de
Amodio, Emanuele
Ana de Austria, reina consorte de España
Anacreonte, poeta griego
Anchieta, José de
Andersen, Hans Christian
Aníbal, general cartaginés
Antínoo, favorito del emperador Adriano
Antonio Pascual, infante
Aragonés, Luis
Arcimboldo, Giuseppe
Areilza, Arantza de
Areilza, José María de
Argantonio, rey de Tartessos
Arias Montano, Benito
Aristóteles, filósofo griego
Arnodin, Ferdinand Joseph
Arósteguí, Julio
Arsuaga, Juan Luis
Arzallus, Miren
Asquín, María Bárbara (conocida como *Maribárbola*)
Atahualpa, emperador inca
Atila, caudillo de los hunos
Attlee, Clement
Aub, Max

Augé, Marc
Augusto, emperador romano
Ávila y Zúñiga, Luis de
Ayala, Manuel José de
Azcona, Rafael
Azzolino, Dezio, cardenal

Bacon, Francis
Balbo, Lucio Cornelio, el Menor
Balbuena, Bernardo de
Balenciaga, Cristóbal
Baltasar Carlos, príncipe
Balzac, Honoré de
Banks, Joseph
Banu Sarraj, clan
Barajas, conde de
Baralt, Rafael María
Bárbara de Braganza, reina consorte de España
Barbarroja, corsario
Barberán, Mariano
Barbero, Abilio
Barcala, José María
Barcelona, conde de
Bardac, Noël
Bardem, Juan Antonio
Bassano, duque de
Bassat, Luis
Bastidas, Rodrigo de
Basto, marqués del
Batlló y Casanovas, Josep
Baumberghen, Francisco van
Bauzá, Felipe
Bazán, Álvaro de
Beaton, Cecil
Béjar, duque de (véase López de Zúñiga y Sotomayor, Alonso)
Bejarano, Virgilio
Bello, José María
Beñarán, José Miguel (alias *Argala*)
Benavente, conde de
Bendala Galán, Manuel
Benjamin, Walter
Beránger, José María
Berlanga, Luis García
Bernáldez, Andrés
Bismarck, Mona

Blanco, Isabel
Blanco Freijeiro, Antonio
Blanco White, José María
Blasco Ibáñez, Vicente
Blunt, Anthony
Boabdil, último rey de Granada
Bonaparte, Luciano
Bonaparte, Napoleón (véase Napoleón I, emperador de Francia)
Bordbar, Masoud R.
Bosarte, Isidoro
Bosch Gimpera, Pere
Bosque, Vicente del
Bouza, Fernando
Box y Ruilova, Domingo
Brambila, Fernando
Braque, Georges
Braulio, obispo
Breuil, Henri
Broncano, Fernando
Brown, Jonathan
Bueno Fernández, José Antonio
Buffett, Warren
Bultó, Francisco
Buonarroti, Miguel Ángel
Burgess, Anthony
Burke, Edmund
Burke, Peter
Busquet, Jordi
Buzio, Ippolito

Caboto, Juan
Cabral, Pedro Álvares
Cabré, Juan
Cabrerá, Ramón
Cabrerá de Córdoba, Luis
Calderón de la Barca, Pedro
Calígula, emperador romano
Callot, Jacques
Calvo, Susana
Calvo Serraller, Francisco
Camarón de la Isla
Campello Antón, Manuel
Campos Ramírez, Alejandro (véase Finisterre, Alejandro)
Cañete, marqués de
Cánovas del Castillo, Antonio

Cánovas y Vallejo, Antonio
Canto, Alicia
Capella, Genaro
Capmany, Antonio de
Carbonell, Eudald
Cardozo, Óscar
Carducho, Bartolomé
Carlomagno, rey carolingio
Carlos I, rey de España y V de Alemania
Carlos II, rey de España
Carlos III, rey de España
Carlos VI, rey de Francia
Carlos Luis, infante
Carlos María Isidro, infante
Carlota Joaquina, infanta
Carolina de Sajonia-Weimar, princesa
Carrero Blanco, Luis
Carthailac, Emile
Carvajal y Lancaster, José de
Casillas, Iker
Castro, Américo
Catalina II, emperatriz de Rusia
Ceci, Giacomo
Cela Conde, Camilo José
Cervantes Saavedra, Miguel de
Cerralbo, marqués de (véase Aguilera y Gamboa, Enrique de)
César, Julio, político y militar romano
Chacón, Antonio
Chacón Bulnes, José Ignacio
Chanel, Coco
Childerico, rey franco,
Chipp, Herschel B.
Chopinot, Leonardo
Chueca Goitia, Fernando
Churruca, Cosme de
Churruca y Brunet, Evaristo
Cid Campeador, el (véase Díaz de Vivar, Rodrigo)
Cid de la Llave, Benito
Cierva, Juan de la
Cisneros, cardenal
Cleves, príncipe de
Cobos, Francisco de los
Collar, Joaquín
Colomina, José Sebastián
Colón, Cristóbal

Comin, Jacopo (véase Tintoretto)
Compte, Pere
Conchillos, Gaspar, conde duque de Olivares
Conde-Salazar Infiesta, Luis
Constantino, emperador romano
Corbera, Johan
Córdoba, Buenaventura de
Cornelio, obispo
Córñide, José
Correa de Saa, José Antonio
Cortés, Hernán
Cosa, Juan de la
Courréges, André
Crasbeeck, Pedro
Cresques, Abraham
Cresques, Jafuda
Cristina, reina de Suecia
Croce, Benedetto
Cruillas, marqués de
Cruz Valenciano, Jesús
Cruzado, Alonso
Cubiellas Pérez, Modesto
Cuesta, Juan de la

D'Alembert, Jean le Rond
Dalí, Salvador
Daoíz, Luis
Delgado Guerra, José (conocido como *Pepe Hillo*)
Demortier, Guy
Derain, André
Díaz Andreu, Margarita
Díaz de Solís, Juan
Díaz de Vivar, Rodrigo (conocido como *Cid Campeador*)
Díaz del Río, Pedro
Díaz Pardo, Isaac
Díaz, Elvira (hija del Cid Campeador)
Díaz, Jimena (esposa del Cid Campeador)
Díaz, Pablo
Díaz, Sol (hija del Cid Campeador)
Diderot, Denis
Diego, infante de Carrión
Diocleciano, emperador romano
Diodoro, historiador griego
Dioscórides, médico griego
Domènech i Montaner, Lluís

Domicia Paulina
Domiciano, emperador romano
Domínguez, Florencio
Domínguez Ortiz, Antonio
Donini, Gaspare
Donoso Cortés, Juan
Doria, Andrea
Drake, Francis

Edison, Thomas Alva
Egas, Enrique
Eiffel, Gustave
Einstein, Albert
Elbeuf, príncipe d'
Elcano, Juan Sebastián
Elío, Micaela, marquesa de Casa-Torre
Enrique IV, rey de Castilla
Enríquez de Ribera, Fernando, duque de Alcalá
Eril, Melzi d'
Erro, Juan Bautista
Escipión el Africano
Escobar, Luis
Escovedo, Juan de
Espartero, Baldomero
Espinosa, Isidoro
Espinosa Tello, José
Estesícoro de Himera
Estrabón, geógrafo
Eugenia de Montijo, emperatriz consorte de Francia
Evans, Arthur
Eyzaguirre, Martina

Fabiola, reina consorte de Bélgica
Falcón Morellón, Enrique
Falla, Manuel de
Farinelli (apodo de Carlo Broschi)
Farré, Jordi
Felipe II, rey de España
Felipe III, rey de España
Felipe IV, rey de España
Felipe V, rey de España
Felipe I el Magnánimo de Hesse
Felipe el Hermoso, rey consorte de Castilla
Felipe, Javier de
Felipe, León

Fernández, Martín, obispo
Fernández-Armesto, Felipe
Fernández Casado, Carlos
Fernández Guerra, Aureliano
Fernández-Miranda, Torcuato
Fernández de Moratín, Leandro
Fernando I, rey de Castilla y León
Fernando III el Santo, rey de Castilla y León
Fernando VI, rey de España
Fernando VII, rey de España
Fernando, infante de Carrión
Ferrier, Jean-Louis
Ferroni, Juan Bautista
Filóstrato, filósofo griego
Finisterre, Alejandro
Flavio Josefo, historiador judío romano
Flores, Pedro
Florinda (conocida como *la Cava*, hija del conde don Julián)
Fluxá, Antonio
Fluxá, Lorenzo
Focke, Heinrich
Foggini, Giovanni Battista
Fonseca, Alonso de
Fonseca, obispo
Font, Cecilia
Ford, Richard
Forest, conde de la
Forrester, Edwin
Franchini, Gianfranco
Francisco I, rey de Francia
Francisco I, rey de las Dos Sicilias
Francisco de Paula, infante
Franco, Francisco
Franco, Ramón
Franklin, Benjamin
Freeman, Leslie G.
Fuensalida, conde de
Fukuyama, Francis
Fusi, Juan Pablo

Gabriel, don, infante
Gaio Sevio Lupo, arquitecto lusitano
Galán, Juan
Gallardo, José
Gallego y Dávila, Francisco

Gallegos, Federico
Gallo de Andrada, Juan
Gálvez, Bernardo, vizconde de Galveston
Gálvez, José de, marqués de Sonora
Gálvez, Matías
Gama, Vasco de
Garay, Juan
García Berlanga, Luis (véase Berlanga, Luis García)
García Calero, Jesús
García de Cortázar, Fernando
García Fitz, Francisco
García Lorca, Federico
García y Bellido, Antonio
Garcilaso de la Vega, el Inca
Gascón, Pedro
Gaudí, Antoni
Gauguin, Paul
Gautier, Théophile
Gelmírez, obispo
Gerlach, Joseph von
Giacosa, Dante
Giannini, Ricardo
Giaquinto, Corrado
Ginghi, Francisco
Girbes, Martí
Giró, Manuel
Girón y Ezpeleta Las Casas y Enrile, Francisco Javier María de la Paz Bernardo
Eulogio Juan Nepomuceno (véase Ahumada, duque de)
Givenchy, Hubert de
Glendinning, Nigel
Godoy, Manuel
Goeritz, Mathias
Goethe, Johann Wolfgang von
Goicoechea Omar, Alejandro
Golgi, Camillo
Gómez, José Luis
Gómez de la Serna, Ramón
Gómez de Somorrostro, Andrés
Gómez Espelosín, Francisco Javier
Gómez Moreno, Manuel
Gómez Spencer, Alejandro
Góngora y Argote, Luis de
González, Gómez, conde
González, Juan
González, Manuel

González, Miguel
González de Clavijo, Ruy
González de Durana, Javier
González de Lara, Pedro
González del Toro, Diego
González Ferrín, Emilio
González Gallarza, Eduardo
González Vesga, José Manuel
Goya y Lucientes, Francisco
Grimaldi, Jerónimo
Grimaldo, María Magdalena de
Guerrero, Antonio
Guevara, Antonio de
Guevara, Felipe de
Guicciardini, Francesco
Guillermo I, Káiser de Alemania
Guillotín, Joseph Ignace
Guío, José
Gullón, Ricardo
Gunfaus Navarro, Juan
Gutiérrez Aja, María del Carmen
Gutiérrez de la Concha, Juan
Gutiérrez de los Ríos, Francisco, conde de Fernán Núñez
Gutiérrez de los Ríos y Sotomayor, Alonso, señor de Fernán Núñez

Haenke, Tadeo
Hamilton, Alexander
Haring, Keith
Helmschmid, Desiderius
Hemingway, Ernest
Henschen, Eberhard
Heredia, Manuel Agustín
Hermitte, Jean L'
Hernández, Francisco
Hernández, Miguel
Hernández, Xavi
Hernández Pacheco, Eduardo
Hernández Pacheco, Francisco
Herodes Agripa I, rey de los judíos
Herodoto, historiador griego
Hérouart, Adolfo
Herranz y Quirós, Diego Narciso
Herrera, Emilio
Herrera, Juan de
Hillo, Pepe (véase Delgado Guerra, José)

Hisham II, califa de Córdoba
Hobsbawm, Eric
Hohenleiter, Francisco
Holland, lord
Horacio, poeta romano
Horta, Victor
Hugo, Hermannus
Huguet, Ramón
Humboldt, Alexander von

Ibañez, Antonio Raimundo, marqués de Sargadelos
Ibáñez, José
Ibarra Ruiz, Pedro
Iborra, Federico
Inchausti, Ignacia
Inglis, Henry David
Iniesta, Andrés
Inocencio III, papa
Inocencio X, papa
Isabel I la Católica, reina de Castilla
Isabel II, reina de Inglaterra
Isabel de Baviera (conocida como *Sissi*), emperatriz consorte de Austria
Isabel de Borbón, la Chata, infanta
Isabel de Borbón, reina consorte de España
Isabel de Farnesio, reina consorte de España
Isabel de Portugal, reina consorte de España
Isbert, Pepe
Isidoro de Sevilla, san
Iturriaga, José de

Jaime I el Conquistador, rey de Aragón
Jaime II, rey de Aragón
Jalón, Manuel
Jarabo, José María
Jiménez de Rada, Rodrigo
Jiménez Díez, Alicia
Joffé, Roland
Jones, Eric
Jordaens, Jacob
Jovellanos, Gaspar Melchor de
Jover, José María
Juan I, rey de Aragón
Juan I, rey de Castilla
Juan de la Madre de Dios, fray
Juan de Portugal, don

Juan Federico I de Sajonia
Juana I la Loca, reina de Castilla
Juliá, Santos
Julián, conde don, señor de Ceuta
Justiniano, emperador romano de Oriente
Juarra, Filippo

Karlson, Ulf
Kokoschka, Oskar
Kölliker, Albert von
Kubrick, Stanley

Lafayette, marqués de
Lahuerta, Juan José
Lalande, Jerome de
Lamela, Antonio
Lancho, José María
Landa, Alfredo
Larreategui, Javier (alias *Atxulo*)
Latour, Bruno
Lázaro, Juan Bautista
Leandro, san
Leblanc, Tony
Lemus, Eugenio
León XIII, papa
Leopoldo I, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico
Lérmontov, Mijaíl
Leto, Pomponio
Licht, Fred
Linneo, Carl
Lizaso, Benita
Lizaso, Daniela
Llaguno, Eugenio
Lleó, Vicente
Lull, Ramón
Löfling, Pehr
Longpérier, Adrien de
López de Gómara, Francisco
López de Legazpi, Miguel
López de Letona, Santos
López de Zúñiga y Sotomayor, Alonso, duque de Béjar
López Sierra, Antonio
Lorente, Joaquín
Lorenzana, Francisco Antonio
Loriga, Joaquín

Lozoya, marqués de
Lucía, Paco de
Luis I de Borbón-Parma, rey de Etruria
Luis XIV, rey de Francia
Luis XV, rey de Francia
Luis XVI, rey de Francia
Luis de Borbón, infante
Luna, Bigas
Luzón, José María

Madrigal, Pedro
Maestre de San Juan, Aureliano
Magallanes, Fernando de
Magaña, Miguel de
Mairena, Antonio
Malaspina, Alejandro
Malmanger, Nelly
Manfredi, Nino
Mangino, Larry
Manzano, Eduardo
March, Juan
Margarita, infanta
Margarita de Austria, reina consorte de España
María I, reina de Inglaterra (María Tudor)
María Amalia, infanta
María Amalia de Sajonia, reina consorte de España
María Antonia de Nápoles, infanta
María Cristina de Borbón, reina regente de España
María de Borgoña, emperatriz del Sacro Imperio Romano Germánico
María de Hungría, reina consorte
María Isabel, reina consorte de las Dos Sicilias
María Josefa, infanta
María Luisa, infanta
María Luisa de Parma, reina consorte de España
María Teresa, emperatriz consorte del Sacro Imperio Romano Germánico
María Teresa de Austria, reina consorte de Francia
María Tudor (véase María I de Inglaterra)
Mariana, Juan de
Mariana de Austria, reina consorte de España
Maribárbola (véase Asquín, María Bárbara)
Mariscal, Javier
Maroto, Rafael
Martel, Carlos
Martín, José Luis
Martin, Therése

Martín de Goicoechea, Miguel
Martín Gaité, Carmen
Martínez, Jusepe
Martínez de Cala e Hinojosa, Juan
Martínez de Cala y Xarana, Antonio (véase Nebrija, Elio Antonio de)
Martínez del Mazo, Juan Bautista
Martínez Esteve, Rafael
Martínez Hernández, José
Martínez Soria, Paco
Mártir de Anglería, Pedro
Massimi, Camilo, cardenal
Matilda de Inglaterra
Matisse, Henri
Mauricio de Sajonia
Mauss, Marcel
Maximiliano I, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico
Mayo, Juan de
Mazarredo, José de
Médicis, Fernando de
Médicis, Lorenzo de
Mélida, José Ramón
Melisenda de Jerusalén
Memba, Javier
Mena, Manuela
Méndez de Jaraba, Juan
Menéndez Pelayo, Marcelino
Menéndez Pidal, Luis
Menéndez Pidal, Ramón
Menéndez Valdés, Juan
Meneses Osorio, Francisco
Mengs, Rafael
Mérimee, Prosper
Mesonero Romanos, Ramón
Miguel Ángel (véase Buonarroti, Miguel Ángel)
Mihura, Miguel
Milá, Leopoldo
Miñano, Sebastián
Miramamolín (véase Al-Nisir)
Miranda, Francisco de
Miró, Joan
Moctezuma, emperador azteca
Modena, Pellegrino da
Molner, Blas
Mon, Alejandro
Mondéjar, marqués de

Monge Cruz, José (véase Camarón de la Isla)
Montarco, conde de
Montero, Ignacio
Montesinos de Solís, Isabel
Montesquieu, barón de
Montijo, condesa de
Monturiol, Narciso
Moore, Henry
Mora, Juan de
Moradiellos, Enrique
Morales, Ambrosio de
Morales, Francisco
Morán, Manolo
Moreau, Edouard
Moreno Gómez, Ángeles (conocida como *Lolita Sevilla*)
Morente, Enrique
Morghen, Giovanni
Moro, Óscar
Mortillet, Gabriel de
Moscoso, Javier
Muhammad V, emir de Granada
Muñoz, Félez
Muñoz, Juan Bautista
Muñoz, Luis
Muñoz Molina, Antonio
Muntaner, Magí
Murat, Joaquín
Murillo, Bartolomé Esteban

Nagrella, Samuel Ibn
Napoleón I, emperador de Francia
Napoleón III, emperador de Francia
Naranjo, Consuelo
Nassau, Justino de
Navarro, José
Navarro Ledesma, Francisco
Nebrija, Elio Antonio de
Neé, Luis
Nerón, emperador romano
Nicolás, César
Nieto, José
Nieto, Víctor
Nieto-Galán, Agustí
Niña de los Peines (véase Pavón, Pastora)
Nissl, Franz

Nóbrega, Manuel de
Noriega, Javier

O'Scanlan, Timoteo
Odescalchi, Livio, duque
Ojeda, Alonso de
Olivares, conde-duque de (véase Conchillos, Gaspar)
Ordoño II, rey de León
Oriol y Urigüen, José Luis
Ormaechea, Nacho
Orme, Philibert de l'
Ortega y Gasset, José
Osborne, José Antonio
Ossun, marqués de

Pacheco, Francisco
Pacheco, Juana
Palacio y Elissague, Alberto
Palau i Fabre, Josep
Palomino, Antonio
Pannemaker, Wilhelm
Panofsky, Erwin
Paredes Guillén, Vicente
Pareja, Juan de
Paret y Alcázar, Luis
Paris, Pierre
Pasalodos Salgado, Mercedes
Pascual II, papa
Pasini, Elisabetta
Pavón, Pastora (conocida como la *Niña de los Peines*)
Pavón, Tomás
Payá, Miguel
Pedro de Mezonzo, san
Pedro I, rey de Castilla
Pedro II, rey de Aragón
Pedro IV, rey de Aragón
Pelayo, rey de Asturias
Penella, Emma
Penrose, Roland
Peral, Isaac
Perea, Alicia
Pérez, Joseph
Pérez, Juan
Pérez de Oliva, Hernán
Pérez Galdós, Benito

Pérez Mogena, José Luis
Pérez Vejo, Tomás
Permanyer Puigjaner, Pedro
Pertusato, Nicolás
Pétain, Philippe
Peya, José
Piano, Renzo
Picasso, Pablo
Picaud, Aymeric
Piccoli, Michel
Pidal, marqués de
Pimentel, Ana
Pineda, Antonio
Pinilla García, Alberto
Pinochet, Augusto
Pizarro, Francisco
Plinio el Viejo, escritor romano
Plutarco, historiador griego
Poch y Garí, Jaime
Poggetti, Francesco
Policleto, escultor griego
Polo, Marco
Pombo, Juan Ignacio
Pompeyo, militar romano
Ponz, Antonio
Porlier, Antonio
Porres, Juan de
Portocarrero, Diego
Potting, Francisco Eusebio de, conde de Potting
Poussin, Nicolas
Powell, Charles T.
Pozo, José del
Prades, Pilar
Prados, Emilio
Praxíteles
Prego, Victoria
Prescott, William
Prieto, Manolo
Primo de Rivera, Miguel
Ptolomeo, geógrafo griego
Puebla de los Valles, conde de
Puig Antich, Salvador
Puig i Cadafalch, Josep
Puigarnau, Alfons
Puyol, Carles

Pulgar, Hernando del

Quevedo y Villegas, Francisco

Rafael (véase Sanzio, Rafael)

Raimundo de Borgoña, conde

Ramírez de Arellano, Gil

Ramírez de Prado, Lorenzo

Ramiro I, rey de Asturias

Ramón, obispo de Barbastro

Ramón Guillem, obispo

Ramón y Cajal, Santiago

Ramos Romero, Blanca

Ranc, Jean

Raposo Tavares, Antonio

Rebollo Liñán, Antonio

Recesvinto, rey goda

Renau, Josep

Revuelta, Aránzazu

Reyes Católicos (véanse también Fernando II el Católico, rey de Aragón, e Isabel la Católica, reina de Castilla)

Riaño, Timoteo

Richard, M.

Richards, Marianne Catherine

Richardson, Nathan

Riebenbauer, Raúl M.

Riva, Luis de la

Rivadeneira, Pedro de

Robinson, Edward G.

Robles, Francisco de

Rocafort, Ceferí

Rodrigo, don, rey visigodo

Rodríguez, Jorge

Rodríguez de Almela, Diego

Rodríguez de la Flor, Fernando

Rodríguez de Rivalde, María

Rodríguez Lafuente, Fernando

Rodríguez Ramos, Agustín

Roger II, rey normando

Rogers, Richard

Rolando, Carlos

Romano, Antoniazzo

Romero, Pedro

Romet y Pichelín, Lucía

Ronaldo, Cristiano

Roselló Iglesias, Javier
Rubens, Pedro Pablo
Ruiz de Alda, Julio
Ruiz de Ulibarri, Juan
Ruiz Souza, Juan Carlos
Ruiz-Doménec, José Enrique
Rújula, Pedro

Saarinen, Eero
Saavedra, Eduardo
Sacchetti, Giovanni Battista
Sagra, Ramón de la
Sainte-Beuve, Charles Augustin
Saldaña, Federico
Salvatierra, conde de
Samaranch, Juan Antonio
San Simón, duque de
Sancha, infanta
Sánchez, Luis
Sánchez Mejías, Ignacio
Sánchez, Tomás Antonio
Sánchez Albornoz, Claudio
Sancho VII el Fuerte, rey de Navarra
Sancho Garcés III, rey de Pamplona
Sandoval, Prudencio de
Santa Cruz, Alonso de
Santángel, Luis de
Santiago, apóstol
Santucci, Antonio
Sanz de Sautuola, Marcelino
Sanz de Sautuola, María Justina
Sanzio, Rafael
Sarmiento de Sotomayor, María Agustina
Sazatornil, José
Schiaparelli, Elsa
Schliemann, Heinrich
Schloss, Gerarden von
Schubert, Adrian
Schulten, Adolf
Sebastián I, rey de Portugal
Sempere, Vicente
Séneca, filósofo romano
Serra, Pedro
Sert, Josep Lluís
Serviano, político romano

Sevilla, Lolita (véase Moreno Gómez, Ángeles)

Shakespeare, William

Sica, Vittorio de

Siguan, Miguel

Sigüenza, José de

Sinán de Esmirna

Siret, Enrique

Siret, Luis

Solano, José

Solari, Tomaso

Solecio, Félix

Soler, Isabel

Soler, José Antonio

Soler Bultó, Juan

Soult, Jean de Dieu

Sousa, Martim Afonso de

Spengler, Oswald

Spínola, Ambrosio de

Stecchi, Domenico

Suárez, Adolfo

Suetonio, historiador romano

Talavera, Hernando de

Tapia y Piñeiro, Antonio de

Tejada, Félix

Tejada, José

Teodolinda, reina lombarda

Teodosio, emperador romano

Teresa, doña, condesa de Portugal

Teresa de Ávila, santa

Thomas, Jan

Tibaldi, Pellegrino

Tiépolo, Giovanni Battista

Tierno Galván, Enrique

Tintoretto

Tito Livio, historiador romano

Tiziano

Toledo, Juan Bautista de

Tomlinson, Janis

Torre, Manuel

Torres, Trinidad de

Torruella, Félix

Toussaint, Manuel

Trajano, emperador romano

Treco, Jacques de

Trigueros, Cándido María
Truman, Harry S.
Tudela, Benjamín de
Túpac Amaru
Tusell, Javier
Tutankamon, faraón de Egipto

Uceda, duque de
Ulloa, Antonio de
Ulloa, Marcela de
Unamuno, Miguel de
Ureña, Francisca de
Urraca I, reina de León y Castilla
Urtiaga, Domingo de
Ustarroz, Juan Francisco Andrés de

Valdeón, Julio
Valdés, Cayetano
Valdés, Manolo
Valenzuela de Fuentes, María de la Concepción
Valla, Lorenzo
Van der Hammen, Juan
Van der Hammen, Lorenzo
Varela, Ana
Varela de Castro, Narciso
Varela Suanzes-Carpegna, Joaquín
Vázquez, Mateo
Vecellio, Tiziano (véase Tiziano)
Vega, el Inca Garcilaso de la (véase Garcilaso de la Vega, el Inca)
Velarde, Pedro
Velasco, Isabel de
Velázquez, Diego de Silva y
Vermeyen, Jan Cornelisz
Vernacci, Juan
Veronese, Paolo
Vespasiano, emperador romano
Vespucio, Américo
Vicens Vives, Jaime
Vigil, Marcelo
Vilanova y Piedra, Juan
Villa, David
Villa, Julián de la
Villanueva, Jerónimo de
Villarías, Juan José
Viriato, caudillo lusitano

Viterico, rey godo
Vivanco, Luis Felipe
Vlaminck, Maurice de

Walkenaer, barón de
Wamba, rey godo
Washabaugh, William
Washington, George
Welzel, Michael
Wheale, Nigel
Wilde, Oscar
Wittelsbach, príncipe de
Wulff, Fernando

Xarana y Ojo, Catalina de
Xenofonte, historiador griego

Yáñez Pinzón, Vicente
Yusuf I, emir de Granada
Yvarra, Johan

Zaharoff, Basil
Zeuxis
Zorzona, marqués de
Zugarramurdi, Jesús (alias *Kiskur*)
Zúñiga, Juan de
Zurbarán, Francisco de
Zurita, Jerónimo

ÍNDICE DE LUGARES CITADOS

Abrigo de Los Chaparros
Acapulco
África
Al-Ándalus
Alarcos
Alaska
Albacete
Albaicín, barrio del
Albarracín, sierra de
Alcañiz
Alcazarquivir
Alcocer
Alcorcón
Alcudia, La
Alejandría
Algorta
Alicante
Almería
Alpes, cordillera de los
Altamira, cuevas de
Amazonas, río
América
Amiens
Ampurias
Ámsterdam
Andalucía
Andarax, río
Andes, cordillera de los
Antillas, islas
Antioquía
Aquincum
Aquitania
Arabia

Aragón
Aranjuez
Araña, cuevas de la
Argar, El
Argel
Argentina
Arlanzón, río
Armenia
Arroyo de la Miel
Asia
Asiria
Assen
Astorga
Asturias
Atapuerca
Atenas
Atlántico, océano
Atures, río
Auch
Augsburgo
Australia
Austria
Ávila
Avo
Azores, islas
Azores, meridiano de las
Azpeitia

Baeza
Bagdad
Bahamas, islas
Balears, islas
Balsaín
Báltico, mar
Baracaldo
Barcelona
Barruera
Batuecas, Las
Bayona
Beauvais
Begoña
Beijing
Beira Alta
Belgrado
Benaque

Bética, provincia romana
Betis, río
Biarritz
Bicorp
Bidasoa, río
Bilbao
Birmingham
Bizancio
Bogotá
Boí, valle del
Bojador, cabo de
Bolivia
Bolonia
Bolton
Bona
Borgoña
Boston
Brabante
Braga
Brasil
Breda
Brisbane
Bristol
Britania
Buena Esperanza, cabo de
Buenos Aires
Burdeos
Burgos
Burjasot

Cabanillas de la Sierra
Cabra
Cáceres
Cádiz
Cairo, El
Calais
Calapatá, barranco de
Calatayud
Calicut
California
Callao, El
Camargo
Cambridge
Canarias, islas
Cáncer, trópico de

Cangas
Cansay, puerto
Cantavieja
Capadocia
Capua
Caracas
Carambolo, El, cerro
Cardet
Caria
Carmona
Carolinas, archipiélago de las
Carpetania
Carrara
Carrión
Cartagena
Cartagena de Indias
Cartaginense
Cartago
Cartago, cabo de
Casale
Caserta
Caspio, mar
Castejón de Henares
Castellón
Castilla
Castrejana
Castrillón
Cataluña
Catay o Catayo (China)
Caynan, puerto
Cebreiro, monte
Cervo
Chanbalech
Chartres
Chicago
Chile
China
Chipre
Chiquitos
Cholula
Cíes, islas
Cilicia
Cipango (Japón)
Cispatá, puerto de
Citerior, provincia romana

Clamores, río
Clavijo
Coahuila
Coca
Cogotas, Las
Cogull, El
Coimbra
Coll
Colombia
Colonia
Concepción
Constantinopla
Córdoba
Corinto, gofo de
Corpes, robledal de
Coruña, La
Costa Rica
Covadonga
Creta, isla
Crimea, península de
Croydon
Cuatro Vientos
Cuba, isla
Cuzco

Dacia
Damasco
Daroca
Diu, fortaleza de
Don, río
Dover
Duero, río
Durro

Ecuador
Ecuador, línea del
Egipto
Elba, río
Elche
Elorrio
Elvira
Erill la Vall
Escandinavia
Escocia
Escombreras

Española, La, isla
Estados Unidos
Estambul
Estella
Etiopía
Etna, volcán
Etruria
Europa
Extremadura

Faisanes, isla de los
Farina, puerto
Fez
Filipinas, islas
Finisterre
Finlandia
Flandes
Florencia
Florida
Focea
Francia
Fresno de Caracena
Frío, río
Fuente del Guarrazar
Fuguí, puerto

Galera de Zamba, puerto
Galia
Gallecia, provincia romana
Galveston
Gascuña
Génova
Georgia
Germania
Getafe
Gibraltar
Gibraltar, estrecho de
Gijón
Ginebra
Goleta, La, fortaleza
Gólgota, monte
Gomera, La, isla
Gran Bretaña
Granada
Granja de San Ildefonso, La

Grecia
Guadalajara
Guadalete
Guadalix de la Sierra
Guadalquivir, río
Guadalupe, isla
Guadamur
Guadiana, río
Guadix
Guam, isla
Guatemala
Guayaquil
Guernica
Guetaria
Guinea
Guipúzcoa

Habana, La
Halle
Hesse
Hispania
Hispalis
Holanda
Hollywood
Hornos, cabo de
Huéchar, rambla de

Iberoamérica
Inca
India
Indias
Índico, océano
Indo, río
Inglaterra
Irán
Iria Flavia
Irlanda
Irlanda del Norte
Irún
Islandia
Italia

Jaén
Java, isla
Jávea

Jerez
Jerusalén
Johannesburgo

Kansas

Lanzarote, isla
Lausana
Lebrija
Leeds
Leganés
León
Lepanto
Lima
Limoges
Lisboa
Llanes
Logroño
Lourdes
Luisiana
Lusitania, provincia romana
Lyon

Macharaviaya
Madeira, isla de
Madrid
Maestrazgo
Magallanes, estrecho de
Magdalena, río
Mainas
Maine
Maipures, río
Mairena
Málaga
Maldonado
Mallorca, isla
Mallorca
Malvinas, islas
Mancha, canal de
Mancha, La
Manchester
Manila
Manresa
Manzanares, río
Maracaibo

Maracaibo, lago de
Margarita, isla
Mariúa
Marruecos
Marsella
Mauritania
Mauritania Tinginata, provincia romana
Meca, La
Medinaceli
Mediterráneo, mar
Médulas, Las
Melilla
Menorca
Mérida
Mesoamérica
Mesopotamia
México
Micenas
Milán
Millares, Los
Miño, río
Mojos
Mondego, río
Monistrol
Montauban, castillo de
Montemayor
Montevideo
Montjuich
Montserrat
Morella
Morlaas
Morón
Moros, roca dels
Mühlberg
Múnich
Murcia

Nabrissa, promontorio
Nájera
Nápoles
Narbona
Navarra
Navas de Tolosa, Las
Negro, mar
Nervión, ría del

Nueva España
Nueva Granada
Nueva Inglaterra
Nueva Vizcaya
Nueva York
Nueva Zelanda
Nuevo México
Numancia

Ocaña
Oceanía
Olimpia
Ons, islas
Ontur
Oñate
Oriente Próximo
Orinoco, río
Oro, río del
Ortigueira
Oscos, Los
Osma
Osuna
Oxford

Países Bajos
Palencia
Palma de Mallorca
Palos, cabo de
Palos de la Frontera
Pamir, cordillera del
Pamplona
Panamá
Paraguay
Paraná, río
París
Patagonia
Paular, El
Paz, La
Pearl Harbour
península Ibérica
Pensacola
Perlas, archipiélago de las
Perú
Petilla de Aragón
Pirineos, cordillera

Pisa
Poitiers
Poitou
Polonia
Ponferrada
Popayán
Portugal
Portugalete
Potosí
Pravia
Propóntide
Provenza
Puente Arce
Puente de San Miguel
Puente la Reina
Puerto de Santa María, El
Puerto Deseado
Puerto Rico

Quito

Rada
Reims
Retrete, bahía del
Ribadeo
Río de la Plata
Robla, La
Rodas
Rojo, mar
Roncesvalles
Ronda
Rumanía
Rusia

Sabika, colina de la
Saboya
Sacramento
Sagunto
Sahagún
Saint-Bertrand-de-Cominges
Saint-Jean-Pied-de-Port
Salamanca
Salobral, El
Salvatierra
Samarcanda

Samos
San Esteban de Gormaz
San Fernando
San Francisco
San Lorenzo de El Escorial
San Lúcar de Barrameda
San Miguel do Outeiro
San Petersburgo
San Quintín
San Sebastián
Santa Fe de Mondújar
Santa Marta, bahía de
Santander
Santiago de Chile
Santiago de Compostela
Santillana del Mar
Santo Domingo, isla
Santos, cerro de los
Santurce
Sao Paulo
Sargadelos
Scrivia
Secovia
Segovia
Sevilla
Sicilia
Sidney
Sigüenza
Simancas
Sinaloa
Sinú, río
Siria
Smalkalda, liga de
Somorrostro
Sonora
Soria
Staffordshire
Sudáfrica
Suecia
Suiza
Sumatra

Tahull
Tajo, río
Talcahuano

Támesis, río
Tanzania
Tarento
Tarraconense, provincia romana
Tarragona
Tarrasa
Tartessos (Tarsis)
Táuride
Teba
Teide, volcán del
Tenerife
Teruel
Texas
Tiro
Tirol
Tlaxcala
Toledo
Tonga, isla
Tordesillas
Tormentas, cabo de las
Torre de Juan Abad
Torrecilla de Alcañiz
Tortosa
Toulouse
Trafalgar
Trapobana
Tras-os-Montes
Trebujena
Triano, montes de
Trinidad, isla de
Tróade
Troya
Tudela
Túnez
Turdetania
Turquia
Tuy

Uclés
Ulla, río
Ulterior, provincia romana
Unión, La
Upsala
Urabá, golfo de

URSS
Uruguay
Utrecht

Valdealgorfa
Valencia
Valladolid,
Vavao, islas
Vela, cabo de la
Vélez-Málaga
Venecia
Venezuela
Veracruz
Vergara
Vesubio, volcán
Vichy
Viena
Vigo, ría de
Vilaboa de Quires
Villaverde
Vivar
Vizcaya
Vizcaya, golfo de
Vouga, río

Watling, islote

Yuste

Zacatecas
Zalaca
Zamboanga
Zamora
Zaragoza
Zayton, puerto

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS[*]

Agencia EFE: 68, 74, 76. Archivo de la Catedral de Oviedo/The Bridgeman Art Library: 16. Archivo de la Real Maestranza de Ronda/José Morón: 50. Archivo de Simancas, Valladolid: 33, 46. Archivo General de Indias, Sevilla: 49. Archivo Oronoz: 3, 6, 10, 15, 17, 19, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 42. Archivo Turismo de A Coruña: 11. Augusto Ferrer-Dalmau: 57. Biblioteca Nacional, Madrid: 14, 18, 38. Bibliothèque nationale de France, París: 25. Bloomberg/Getty Images: 82. Bob Thomas: 81. Camper: 79. DEA/G. Nimatallah: 5. Franck Guiziou/Getty Images: 62. Fundación Málaga: 48. Javier Mariscal, Vegap, Madrid, 2015: 78. Juan Estrada: 70. Juan Estrada/Ayuntamiento de Toledo: 64. Ken Scicluna/Getty Images: 20. mNACTEC Núm. Inv.: 13084: 75. Museo Arqueológico Nacional, Madrid: 4, 47. Museo Cerralbo, Madrid: 51. Museo de Albacete: 13. Museo de América, Madrid: 31. Museo de Bellas Artes, Sevilla: 43. Museo del Ejército, Toledo: 32, 56, 61. Museo del Romanticismo, Madrid/ Pablo Linés Viñuales: 59. Museo del Romanticismo, Madrid/ Patricia López Eguíluz: 58. Museo del Traje, Madrid: 69. Museu Nacional Art Catalunya, Barcelona: 63. Museo Nacional del Prado, Madrid: 9, 45, 53, 54. Museo Naval, Madrid: 35, 52. Museo Numantino de Soria, Junta de Castilla y León/Alejandro Plaza: 8. Pedro Carrión: 71. Photoaisa: 7. Quim Llenas/Getty Images: 80. Rafa Barrero: 12. Robert Frerck/Getty Images: 2. Science & Society Picture Library/Getty Images: 65. Science Photo Library/AGE Fotostock: 1, 60. Sociedad Estatal Loterías y Apuestas del Estado, S. A.: 55. Steve Vidler/Iberfoto/Photoaisa: 44. Sucesión Pablo Picasso, VEGAP,

Madrid, 2015. Imagen cedida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: 66. Talgo: 73. The Trustees of the British Museum, Londres: 24.

[*] Las referencias remiten al número del objeto dentro de la obra.

NOTAS

- [1] Gomá Lanzón, Javier, *Ejemplaridad pública*, Madrid, Taurus, 2009, p. 14 y ss.
- [2] Bromwich, David, *The Intellectual Life of Edmund Burke. From the Sublime and Beautiful to the American Independence*, Cambridge, Harvard University Press, 2014, p. 15.
- [3] Washbrook, David Anthony, «Oriens and Occidents: Colonial Discourse Theory and the Historiography of the British Empire», en Robin W. Winks (ed). *Historiography. The Oxford History of the British Empire*, vol. V, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 595-611.
- [4] Greenblatt, Stephen, «Introduction: New World Encounters», en *New World Encounters*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. XVI-XVII.
- [5] Elliott, John H., «Comparative History», en Barros, Carlos (ed.), *Historia a debate*, vol. III, Santiago de Compostela, 1995, p. 9.
- [6] Fernández-Armesto, Felipe, *Breve historia de la humanidad*, Barcelona, Zeta, 2008; Christian, David, *Mapas del tiempo. Introducción a la gran historia*, Barcelona, Crítica, 2005, entre otros.
- [7] Rodríguez de la Flor, Fernando y Escandell Montiel, Daniel, *El gabinete de Fausto: «teatros» de la escritura y la lectura a un lado y otro de la frontera digital*, Madrid, CSIC, 2014, pp. 189 y ss.
- [8] Moscoso, Javier; Lucena Giraldo, Manuel, y Marcaida, José Ramón (eds.), «Historia polifónica. Un homenaje a Peter Burke», *Arbor*, 186, 2010, pp. 353-355.
- [9] Ruiz-Doménec, José Enrique, *España. Una nueva historia*, Madrid, Gredos, 2009, p. 20.
- [10] *Ibid.*, p. 21.
- [11] Pérez Vejo, Tomás, «La representación de España en la pintura de historia decimonónica», en Morales Moya, Antonio; Fusi, Juan Pablo y De Blas, Andrés (dirs.), *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 489-492.
- [12] García de Cortázar, Fernando; y González Vesga, José Manuel, *Breve historia de España*, Madrid, Alianza, 2012, p. 7; Domínguez Ortiz, Antonio, *España. Tres milenios de historia*, Madrid, Marcial Pons, 2010, p. 19; Valdeón, Julio; Perez, Joseph, y Juliá, Santos, *Historia de España*, Madrid, Austral, 2006, pp. 7-12; Fusi, Juan Pablo, *Historia mínima de España*, México, Colegio de México-Turner, 2012, pp. 9-10.

- [13] Broncano, Fernando, *La estrategia del simbiote. Cultura material para nuevas humanidades*, Salamanca, Editorial Delirio, 2012, p. 69.
- [14] MacGregor, Neil, *A History of the World in 100 Objects*, Londres, Allen Lane, 2011, pp. XIII-XIV; Kurin, Richard, *History of America in 101 Objects*, Nueva York, Penguin, 2013, p. 7.
- [15] Gumbrecht, Hans Ulrich, *En 1926. Viviendo al borde del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, 2004, p. 7; Illies, Florian, *1913. The Year before the Storm*, Londres, Clerkenwell Press, 2014, p. 3.
- [16] Leonard, Annie, *La historia de las cosas*, México, FCE, 2011, p. 18.

Un recorrido excepcional por la historia de España a través de sus objetos.



Frente a lo que hacen otras historias de España, este libro propone un camino de estudio distinto, pues rastrea la existencia milenaria del país en su cultura material y emocional. Alejada de cualquier esencialismo, no narra lo que los objetos «son», sino lo que han representado para los españoles a través de los tiempos. Es esta una relación identitaria, pero, por encima de todo, pasional y utilitaria.

Los españoles han proyectado en los 82 objetos que componen la obra múltiples contenidos simbólicos. En los textos dedicados a cada uno de ellos hay elementos descriptivos -qué es cada uno-, analíticos -de qué manera se configuró su contexto- y relacionales -de qué forma fueron considerados únicos en cada momento histórico, cómo adquirieron una pátina o configuración determinada-. Pero, sobre todo, portan significado por el aura que contienen, el amor con que fueron fabricados y la evocación que provocan en nosotros.

Prehistoria, España romana, Edad Media, los Austrias, Ilustración, siglo XIX, siglo XX y el tiempo presente son las partes en que está dividido *82 objetos que cuentan un país*. Sigue, por tanto, una cronología clásica, aunque puesta al día. El número y selección de los objetos se ha basado en un intento de acumulación densa y en caracterizaciones canónicas procedentes de diversos ámbitos y disciplinas. No asumen distinciones arcaicas entre «alta cultura» y «cultura popular»; tampoco son siempre materialidades concretas, sino en ocasiones difusas y flexibles, pues el ingenio de los españoles se ha plasmado a lo largo de los siglos en los más

variados campos del arte y la cultura, la moda, la política, la cartografía, la numismática, la ciencia o la ingeniería.

SOBRE EL AUTOR

Manuel Lucena Giraldo es investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España, doctor en Historia de América y profesor asociado de Humanidades en IE Business School/Universidad Instituto de Empresa. Ha sido profesor visitante en la Universidad de Harvard y en la cátedra Príncipe de Asturias de la Universidad de Tufts, Lecturer en Stanford University e investigador y profesor en el IVIC de Venezuela, en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, en las universidades de los Andes de Chile y de Colombia, en el Colegio de México, en la Universidad de Londres y en el St. Antony's College de la Universidad de Oxford. Sus publicaciones se han ocupado de viajeros y descubrimientos, historia urbana, imágenes de España e imperios globales. Sus últimos libros son *Naciones de rebeldes. Las revoluciones de independencia latinoamericanas*, *Francisco de Miranda. La aventura de la política* y *La era de las exploraciones*. Es colaborador habitual de *ABC Cultural* y *Revista de Occidente*. Forma parte del consejo asesor de *National Geographic* en historia global.

© 2015, Manuel Lucena Giraldo
© 2015, de la presente edición en castellano para todo el mundo:
Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

ISBN ebook: 978-84-306-1752-4
© 2015, Jesús Acevedo, por el diseño de la cubierta
© 2015, Estudio Pep Carrió, por el diseño de interior
Conversión ebook: MT Color & Diseño, S.L.
www.mtcolor.es

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.
El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

www.megustaleer.com

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

Índice

82 objetos que cuentan un país

Dedicatoria

A modo de introducción

España prehistórica

1. Hacha de mano del yacimiento de Atapuerca, bifaz Excalibur
2. Bisonte hembra, cuevas de Altamira
3. Imagen de mujer recogiendo miel, cuevas de la Araña
4. Vaso oculado, necrópolis de Los Millares
5. «Candelabros» de Lebrija, cultura Tartessos
6. *Dama de Elche*
7. Toros de Guisando
8. Fíbula hallada en el yacimiento de Numancia

España romana

9. *Ofrenda de Orestes y Pílates*
10. Moneda con la efigie del emperador Adriano, denario de plata
11. Torre de Hércules
12. Acueducto de Segovia
13. Muñeca romana

España medieval

14. *Etimologías*, san Isidoro de Sevilla (615-621)
15. Corona de Recesvinto
16. Cruz de los Ángeles
17. Capitel de Medina Azahara
18. Manuscrito del *Cantar de Mio Cid*
19. Cáliz de doña Urraca
20. Concha del peregrino (*Pecten jacobaeus*)
21. Ábside de San Clemente de Tahull
22. Pendón de Las Navas de Tolosa, monasterio de Las Huelgas
23. Vidrieras de la catedral de León
24. Astrolabio hispanojudío
25. Atlas de Abraham Cresques

26. Lonja de la Seda de Valencia (o de los Mercaderes)

27. Fuente del patio de los Leones

España de los Austrias

28. Arqueta de joyas de Isabel la Católica

29. Gramática de Antonio de Nebrija

30. Carta general con la primera representación de América, Juan de la Cosa

31. Biombo con escena de ofrecimiento de vasallaje de los indígenas tlaxcaltecas a Hernán Cortés

32. Tienda indoportuguesa «de Carlos V»

33. Cédula fundacional del Archivo de Simancas

34. Armadura ecuestre de Carlos V llamada «de Mühlberg», Desiderius Helmschmid

35. Repostero de Fernán Núñez, sobre vela procedente de la batalla de Lepanto

36. Esfera armilar

37. Perla Peregrina, *Felipe III a caballo*, Diego Velázquez

38. Portada de la primera edición del *Quijote*

39. Gran relicario del convento de la Encarnación

40. Quevedos, anteojos de Francisco de Quevedo

41. *Las lanzas o La rendición de Breda*, Diego Velázquez

42. *Las meninas o La familia de Felipe IV*, Diego Velázquez

43. Bargueño

España ilustrada

44. Vista del Palacio Real

45. Mesa de Carlos III, Francisco Ginghi

46. Mapa del tratado de Madrid

47. Moneda de oro de Carlos III

48. Naipes de baraja española de la Real Fábrica de Macharaviaya

49. Estanterías del Archivo General de Indias

50. Plaza de toros de Ronda

51. Guantes cortos

52. Estampa, la corbeta *Atrevida* entre bancas de hielo en el cabo de Hornos, Fernando Brambila

53. *La familia de Carlos IV*, Francisco de Goya

España, un largo siglo XIX

- 54. *El tres de mayo de 1808 en Madrid*, Francisco de Goya
- 55. Décimo de la lotería nacional
- 56. Bandera carlista del general Ramón Cabrera
- 57. Tricornio de la Guardia Civil
- 58. Guardapeines, cerámica de Sargadelos
- 59. Abanico
- 60. Submarino de Isaac Peral
- 61. Microscopio de Ramón y Cajal
- 62. Puente colgante de Vizcaya

España, el corto siglo XX

- 63. Confidente, silla de la casa Batlló, Antoni Gaudí
- 64. Garrote vil
- 65. Autogiro
- 66. *Guernica*, Pablo Picasso
- 67. Fútbolín, Alejandro Finisterre
- 68. Película *Bienvenido, Mister Marshall*, Luis García Berlanga
- 69. Vestido de Balenciaga
- 70. Toro de Osborne, Manolo Prieto
- 71. Bombona de butano
- 72. Fregona, Manuel Jalón
- 73. Tren Talgo III, Alejandro Goicoechea Omar
- 74. Seat 600
- 75. Motocicleta Montesa Cota
- 76. Dodge 3700 GT

España global, el tiempo presente

- 77. Constitución española
- 78. Mascota Cobi
- 79. Calzado Camper
- 80. Flamenco
- 81. Copa del Campeonato del Mundo de fútbol
- 82. Edificio de la Terminal 4 del aeropuerto Adolfo Suárez-Madrid
Barajas, Lamela-Rogers

Bibliografía de referencia

Índice de nombres citados

[Índice de lugares citados](#)

[Créditos fotográficos](#)

[Notas](#)

[Sobre este libro](#)

[Sobre el autor](#)

[Créditos](#)