

Núm. 2
AÑO-2020

VAINART

VALORES E INTERRELACIÓN EN LAS ARTES



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
u eus
Editorial Universidad de Sevilla

I.S.S.N. 1697-6479

VA-IN-ART

VALORES E INTERRELACIÓN EN LAS ARTES



Autor: Amalio García del Moral.
La Giralda arriada

Fundada con el objetivo de difundir y dar a conocer la actividad de un grupo de investigadores y docentes, sus resultados científicos y las investigaciones que se realizaban en su entorno sobre temas y proyectos afines. En su presentación se afirmó: *“Se constituye como un espacio de encuentro, reflexión, análisis y debate de todo aquello que se refiere al universo de las artes, y su objetivo es promover la auténtica cultura, rescatar el arte que se encuentra en manos de una minoría y hacerlo patrimonio común”*

VAINART, es una revista interdisciplinar de Bellas Artes, Humanidades y Ciencias Sociales en la que se publica artículos de investigación, opinión y análisis. En el apartado miscelánea se podrá publicar otros artículos como reseñas, actualidad o dar eco a otras publicaciones de reproducción libre.

Los originales se someten a un doble proceso de revisión. Primero son examinados por los miembros del Consejo Editor y después pasan a un proceso de revisión por pares ciegos.

Maquetación:

Grupo de Investigación HUM-791: Proyección de Valores e Interrelación en las Artes.

Sede:

Departamento de Educación Artística de la Facultad de Ciencias de la Educación, ubicada en la calle Pirotecnia s/n.
41013-Sevilla.

Teléfono: +34 955420695

E-mail:valoresenarte@gmail.com

© Diseño de portada: Amalio R. García del Moral y Mora

© Artículos: Los autores

Dirección:

Amalio García del Moral y Mora (Universidad de Sevilla. España)

Consejo Editor

Alfonso Orce Villar (Consejería de Educación y Ciencia. España)
Belén Abad de los Santos (Universidad de Sevilla. España)
Ernesto J. Rodríguez Abad (Universidad de la Laguna. España)
Narciso Barrero González (Universidad de Sevilla. España)
Hermann Tschernko (research architect)

Consejo Asesor Científico

Antonio Romero López (Universidad de Granada. España)
Bernardo Bátiz-Lazo (Universidad Anahuac . Mexico)
Carlos Jiménez Llamas (Consejería Educación y Ciencia. España)
Diego Blázquez Pacheco (Universidad de Sevilla. España)
Jesús Tejada Giménez (Universidad de Valencia. España)
José Da Silva Horta (Universidad de Lisboa. Portugal)
José Julián Hernández Borreguero (Universidad de Sevilla. España)
Manuel Ángel Vázquez Medel (Universidad de Sevilla. España)
Manuel Antonio Broullón Lozano (U. Complutense de Madrid. España)
Marinella Ferranti (Universidad de Roma. Italia)
Mario Jiménez Paúl (Universidad de Miguel Hernández. España)
Marta Balasz (research architect)
Rafael Lizcano Prestel (Arqueólogo Ayuntamiento de Úbeda. España)

VA-IN-ART

Publicación creada por el Grupo de Investigación HUM-791.

Es una revista interdisciplinar de Bellas Artes, Humanidades y Ciencias Sociales y sus interrelaciones.

La revista comenzó en el año 2011 y ha sido nuevamente reeditada a partir del 2019. Es una revista científica, anual, internacional y de acceso abierto.

ISSN: 1697-6479

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art>

Publicación online por la Universidad de Sevilla bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



Índice

Artículos

Estudio artístico del paisaje y sus raíces (primera parte).....	5
<i>Artistic study of the landscape and its roots (first part)</i>	
<i>Amalio García del Moral y Mora</i>	
Aprender a mirar, aprender a escuchar.....	20
<i>Learning to look, learning to listen</i>	
<i>Ernesto J. Rodríguez Abad</i>	
La fábrica de la catedral: Un enfoque económico (Siglo XXI).....	30
<i>The Cathedral Factory: An Economic Approach (Siglo XXI)</i>	
<i>José Julián Hernández Borreguero</i>	
Especie humana y naturaleza: El vínculo roto.....	46
<i>Human species and nature: The broken link</i>	
<i>Adrián José Troncoso Campos</i>	
Sección Miscelánea	
El arte de navegar.....	79
<i>The art of sailing</i>	
<i>Sergio Llorca López</i>	



Estudio artístico del paisaje y sus raíces (primera parte)

Artistic study of the landscape and its roots (first part)

Amalio García del Moral y Mora

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-3637-8801>

Resumen: El presente artículo plantea un estudio plástico del paisaje en el que se integran tres elementos fundamentales para su consecución; la naturaleza, el artista y el cuadro, que será al fin y al cabo el resultado, el logro, de esta experiencia estética. Si bien autor, hombre o mujer, sea el único capaz de llegar a este desenlace y sean los demás seres humanos, debidamente formados y educados, los únicos capaces de comprenderlo.

Palabras claves: Paisaje, Conexión, Campesino, Animales, Educación, Expresión artística, paisajes místicos

Abstract: The present article deals with a study of the landscape, which integrates nature, the artist and the picture which after all is the result, the achievement of this aesthetic experience. Although the author, man or woman, is the only capable to get this result, the rest of the people, well trained and educated, are also the only ones to understand it.

Keywords: Landscape, Connection, Peasant, Animals, Education, Artistic expression, mystical landscapes, mystical landscapes

1. PAISAJE

Las primeras noticias que se tienen del mismo aparecen en el periodo helenístico del arte griego. Los helenos, como en tantas cosas de nuestro mundo occidental, fueron los primeros en descubrir el paisaje; bien que entendido entonces de forma distinta a como hoy lo comprendemos. El paisaje aparece en principio no como elemento único, independiente, del cuadro, sino en función del hombre; para situar el escenario apropiado donde se desarrolla la escena representada en la obra de arte.

En Roma, en las pinturas pompeyanas, el paisaje, ora arquitectónico, ora compuesto por árboles y elementos vegetales, aparece decorando las paredes y los muros interiores de las casas.

Tras el ocaso del arte clásico, en los murales románicos el paisaje queda reducido a simples franjas de colores; cobrando alguna mayor entidad, siempre como relleno al fondo de las representaciones pictóricas conforme avanza el periodo gótico, y habrá de ser el Renacimiento el que, haciendo que los fondos de las figuras representadas guarden una más estrecha correlación con las mismas, desde Giotto (1267-1337) en adelante, vuelva la vista y el interés del pintor al paisaje, para situar, ya dentro de un escenario perfectamente adecuado a la representación que se plasma, los personajes humanos que siguen siendo la base y fundamento de las obras pictóricas.



Ilustración 1 .Giotto. "Llanto sobre Cristo muerto".

La obra de Giotto marcó un giro decisivo en la historia de la pintura; liberó su pintura de las normas y convenciones impuestas por la ya milenaria tradición bizantina para obtener una representación natural y narrativa de hechos y personajes. Él trabaja dentro de ambientes naturales o arquitectónicos muy concretos, con grupos de figuras en movimiento; trataba de expresar no sólo los hechos, sino también las emociones. Su obra "Llanto sobre Cristo muerto" (1304), un fresco que se encuentra en la franja inferior de la pared izquierda de la capilla de los Scrovegni en Padua, es uno de los más importantes monumentos del arte medieval. Marca un momento decisivo en el desarrollo de la pintura, gracias sobre todo a la recuperación del sentido del espacio en el que se mueve y actúa el individuo. Este fresco está dentro de un marco bien calculado de ambientes naturales y arquitectónicos en perspectiva, vuelven al escenario del arte occidental sentimientos que parecían olvidados o confinados a los remotos fragmentos de un lejano clasicismo donde la naturaleza contribuye con animales, plantas, rocas, nubes ...

A esta evolución contribuyeron en principio las predicaciones de los franciscanos, volviendo a valorar los componentes de la Naturaleza en sus tres reinos el mineral, vegetal y animal: "Hermano Árbol", "Hermana Agua", "Hermano Lobo".

Los descubrimientos de las obras de arte de la antigüedad clásica, los primeros estudios sobre perspectiva, de forma más bien empírica; la aparición y extensión de las órdenes mendicantes y una serie de factores de tipo social, económico y político, cuyo estudio no es el objeto de este artículo influyen en este largo camino del paisaje en el Arte. Poco a poco el paisaje, desde simple fondo de la escena representada, llega a ser integrante importantísimo del cuadro, dentro de cuyos elementos naturales quedan organizadas las representaciones de las figuras humanas. Pero llegará una etapa, en este acercamiento del hombre a la Naturaleza, claro ejemplo el cuadro de Tiziano "Venus y la música" por citar uno muy concreto, en el cual paisaje y personajes cobran ya dentro de la obra artística una unidad de tipo espiritual: el melancólico paisaje de fondo, por el que circulan unos amantes abrazados guarda estrecha relación con el tema de Venus escuchando la música que el intérprete va desgranando en el armonio.

En esta evolución llegamos a un estadio en el cual los personajes humanos y elementos naturales tienen la misma importancia dentro del cuadro - determinados cuadros de Rembrandt, Velázquez y Watteau- hasta cobrar tal importancia estos elementos que se independizan de toda servidumbre con respecto al hombre y quedan como tema único y principal de la representación artística. Claros ejemplos los tenemos en los grandes paisajistas flamencos y holandeses, así como en la pintura española, italiana y francesa y, en una palabra, en toda la pintura occidental. Aún habrá una serie de aproximaciones mayores a la Naturaleza, y aparecerá el bodegón o naturaleza muerta, y mucho más adelante, en determinadas escuelas pictóricas más modernas, las calidades táctiles de las cosas cobrarán auténtica dimensión estética. Pero sigamos con el paisaje compuesto en el estudio, y pienso con Claudio Lorena que, hasta el Impresionismo, y desde éste hasta nuestros días, el paisaje vea acaso también la plasmación de la sensibilidad de occidente, hasta llegar a entender, como una proyección del espíritu humano en los seres y las cosas que nos rodean, el paisaje como un estado del alma.

Esto es lo que le pasó al pintor y gran maestro Amalio, cuando realizó una versión absolutamente subjetiva de su entorno vital, creando sus paisajes anímicos que ni siquiera tienen la apoyatura de determinados elementos físicos del mundo que le rodea, sino que son formas y colores gestados en su propio interior.

El lanzamiento de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki tuvo una amplia repercusión en los medios audiovisuales. Amalio se adelantó con la obra aquí reproducida a una temprana redención sobre la paz y el "no" contundente a la guerra, impresionado por la gran tragedia que supuso el uso de la energía atómica, con una obra que está fechada por aquellos días, también el paisaje de Japón fue influido con posterioridad por las huellas dejadas por la barbarie del hombre y la irracionalidad. El paisaje japonés cambió por el hecho atómico, donde podemos ver hoy las huellas que dejó tanto en la naturaleza del paisaje como en la humana.

Ya, a estas alturas del presente artículo, creo oportuno intentar dar una definición de paisaje. Podría ser: la completa unidad estética que el mundo físico que nos rodea ofrece a la contemplación visual. Decir "porción de terreno considerada bajo un aspecto artístico" es definición incompleta y demasiado sucinta.

Los elementos que se dan en la Naturaleza para su apreciación estética son: Luz y Color, Grandeza (horizontal-llanura y mar, vertical-montaña), Figura, Movimiento, Vida y Cultivo.

La interpretación plástica de los paisajes, interesándose el artista especialmente por unos u otros muy determinados, origina la gran riqueza de versiones que del paisaje tenemos. Tal la impresionista, en la cual aquellos elementos fugaces del mismo han sido estudiados y plasmados con todo interés, la luz cambiante en diversas horas del día expresada en varia coloración y única entonación de los componentes del tema paisajístico; ésta plasmación de la mutabilidad de las cosas vitales y aún de las cosas que no lo son, continuaba para el pintor impresionista con el aspecto de la naturaleza, según el estado atmosférico -sol, nubes, lluvia, nieve, etc- y la región geográfica en que fue pintado. En una palabra, al pintor impresionista le preocupaba plasmar aquellas circunstancias que condicionaban la variabilidad de los integrantes del paisaje.

La frase de Heráclito "nadie se puede bañar dos veces en un mismo río" (que trato más adelante), ya que, como ocurre en nuestras propias vidas, no podemos volver atrás ni una sola gota de agua, ni un solo segundo, debería ser la consigna metafísica y estética del pintor impresionista. De aquí la frase, un tanto superficial, como reacción a esta concepción pictórica, de que "un paisaje no es un boletín meteorológico."

Otros artistas, hoy en día, entienden el paisaje valorando sobre todo aquellos elementos que no sufren alteración en sí o cambios inmediatos como son las propias tierras, los vegetales en cada una de las estaciones del año, el conjunto de edificaciones que constituyen el paisaje urbano, tratando de plasmar unos propósitos estéticos o de otra clase, haciendo caso omiso, en lo posible, de las circunstancias cambiantes y dando preferencia a aquellas formas esenciales que caracterizan los seres y las cosas. Es una forma de petrificar para la eternidad, lo que de cambiante y móvil existe en la naturaleza. Es un intento por detener cuanto en esencia es mutable, ya que inexorablemente nos desplazamos en el tiempo y no podemos detener un solo segundo de la fuerza fatal que nos arrastra, aún en la mayor calma y quietud, hacía el devenir. De tal forma que el pasado es la parte inerte, el saldo que va quedando constantemente atrás de todos los seres, pero que, por el propio peso de su inercia, condiciona el futuro de nuestras vidas, tanto individuales como colectivas. Aquí encuentro yo el sentido de la frase dorsiana de "lo que no es tradición es plagio". Esta concepción paisajística de lo estable e inerte es un intento de fosilizar el presente. Por ello estimo que en la identificación del artista con el mundo físico

que le rodea cabe tener en cuenta tanto el aspecto de las cosas en sí, como las circunstancias ambientales que condicionan su representación.

Considero muy interesante establecer la simbiosis entre la tierra y el hombre que la habita. La Naturaleza sin hombres, es decir sin historia, quedaría reducida, en el mejor de los casos y desde mi punto de vista, a la simple contemplación estética. Claro ejemplo de ello es el descubrimiento del paisaje lunar. Es el hombre, al habitarla, el que le da su profundo sentido, haciéndola partícipe de sus acontecimientos, erosionándola, labrándola, construyendo sobre ella sus Iglesias, hogares y edificios públicos. Así cada espacio terrestre se conforma su propia psicología colectiva, humanizándola, en una palabra, pero a su vez la propia tierra, sus componentes geográficos y climatológicos, su flora y su fauna, van trabajando la mentalidad, el cuerpo y el alma de las gentes que la habitan. Esta relación entre la naturaleza y el hombre establecen unas características peculiares en cada región que el artista no puede dejar de tener en cuenta al realizar su obra.

2. CIELO

Se ha dicho que cuantos grados gane el cielo a la tierra tanto aumenta en belleza el paisaje. El gran valor estético es su sublimidad, es decir, su infinitud, su carencia de partes. Además de esta plenitud, el cielo reúne otros componentes de belleza como son: color, variedad y profundidad. En un cuadro el cielo es lo que más clara sensación de espacio nos da. El paisajista sabe que para que un cielo acuse toda la grandeza de su infinitud, ha de ser abierto, sin ramas ni ningún otro objeto a través del cual se vea. Cuantas menos nubes tenga, es decir, cuanto más simple se nos muestre más grandioso aparecerá. Este cielo franco, infinito, en toda su plenitud nos impresiona hondamente.

El cielo realza el carácter del cuadro. Así vemos, por ejemplo, un cielo claro, transparente, acaso con unas tenues nubecillas jugueteando por el espacio, en un lienzo que representa un campo alegre, cultivado, y el aspecto del celaje coayuda a subrayar el carácter bucólico de la pintura. Los holandeses han sido muy aficionados a pintar paisajes con grandes espacios de cielo, sus campos llanos, con espaciosos horizontes se prestan a ello.

En España el cielo se halla casi siempre mordido por la lejana crestería de una sierra. Sólo Castilla nos muestra los dos planos paralelos, infinitos en apariencia, del cielo y de la tierra que se confunden en el horizonte. Un caso claro de cómo el cielo es capaz de destacar el valor psicológico de un cuadro, lo tenemos en el paisaje de Toledo de El Greco, donde el cielo lleno de andrajosos nubarrones nos amenaza con angustia; la ciudad hosca, huesuda, se sobrecoge bajo el cielo tormentoso. El espíritu de la ciudad se halla ponderado por el cielo. Magistral ejemplo de cómo éste ha de completar el sentimiento del paisaje.

En cuanto al color, el cielo presenta una variedad asombrosa, desde los rojos verdes, violetas, de una puesta o salida de Sol hasta el violento azul de un día

despejado, sin olvidar los grises, finísimos, inconfundibles que toma a través de las diversas horas del día. Pero el cielo tiene además unos componentes de belleza que le hacen variar de aspecto, de fisionomía: son las nubes. Variadísimas pueden ser sus formas y sus colores, ellas le dan nuevas variantes al paisaje, infinita es su variedad. La observación de las nubes nos sugiere composiciones de figuras, de animales, de seres a veces fantásticos, pero frecuentemente no exento de belleza. Ya lo dijo Leonardo da Vinci hablando de las manchas de las paredes y de las nubes. Es una observación que sugiere composiciones, a veces aprovechables. Demuestra la infinita variedad con que estas blancas naves del espacio se presentan. Según las horas las nubes cambian también de color, y a veces, en los finales del día, o en los últimos momentos de la tarde, parecen fantásticos seres de un mundo brillante y extraño.

Observamos los cielos y las nubes, tanto como la tierra, nos darán lecciones de color, siempre fino, siempre transparente, y nos llevarán a consideraciones impregnadas de su valor sublime, como dice Kant al empezar la exposición de lo sublime matemático: "Sublime llamamos a lo que es absolutamente grande. Lo que es grande por encima de toda comparación. "Nada como está observación del cielo nos hará querer elevarnos por encima de nuestro pobre ser, y llenarnos de paz y de presentimientos de Dios.

3. GRANDEZA HORIZONTAL (LLANURA Y MAR) Y VERTICAL (MONTAÑA)

La grandeza es un elemento estético, siempre que signifique integridad, es decir, perfección. Un gusano del tamaño de un caballo sería monstruoso, pero en cambio, dentro del límite que Dios puso a la figura humana, un hombre o mujer, alto, recio, bien constituido, es hermoso porque es sinónimo de fuerza, de belleza física, de perfección. En estos paisajes grandes, su belleza estriba precisamente en su tamaño, una montaña o un llano pequeño nos decepcionaría. En cambio, cuanto más alta u dificultosa para la ascensión se nos muestra una sierra, o más dilatada una llanura, por esta monumentalidad y simplicidad, tanto más nos admiran y nos cohíben. A la montaña, la revestimos también de majestad, siempre que su altura sobresalga armónicamente sobre las otras dos dimensiones, apreciaremos esta impresión mayestática.

En el paisaje agreste hemos de procurar que destaque esta cualidad, sobre todo. Este paisaje es sobrio, sencillo en apariencia, acaso en medio de la sierra descubrimos un cortijo, un castañar, o un bosque de encinas, las laderas se visten de matojos (alhucema, romero, tomillo), no hay notas estridentes, los verdes son sordos, el tono violeta de los montes lejanos quizá sea la nota que predomine. Todo tiene un sentido de verticalidad ascendente, parece un desafío que la tierra lanza al cielo. Aquí estriba la dificultad de interpretación de este paisaje. Esta grandeza es independiente del tamaño de la sierra con relación al cuadro. Sabido es que en arte la monumentalidad no tiene que ver con el tamaño. Esta precisamente en las provincias relacionadas de lo que

representamos. El tránsito de la Virgen de Andrea Mantegna (1431-1506) es monumental, pese a su tamaño reducido.

Influye mucho para hacernos sentir la monumentalidad, la sobriedad expresiva, por ello el artista que interpreta un paisaje agreste ha de procurar en su colorido, en su dibujo, en los recursos pictóricos que emplee, en una palabra, en la expresión de su obra, que esta simplicidad, esa sobriedad que el natural presenta se pondere, sobre todo. Ante la fuerza ciega, dominadora, terrible, aunque en estado potencial con que a veces la naturaleza gusta de sorprendernos, el alma se cohíbe, y un complejo de timidez nos invade.

En cambio, cuando por virtud de nuestro esfuerzo alcanzamos el premio de la cima, mientras un silencio de astros nos envuelve, allá donde el mundo se nos aparece inmóvil, eterno, y sólo puros y grandes pensamientos nos invaden, el alma se siente a sí misma y quiere dejarnos buscando su centro. Unamuno que ha sentido como nadie nuestro paisaje dice en su libro *Andanzas y visiones españolas* al hablar de la Peña de Francia.

"El silencio casaba con la majestad de la montaña, una montaña desnuda, un levantamiento de las desnudas entrañas de la tierra, despojadas de su verdor, que dejaron al pie como se deja un vestido, para alzarse hacia el sol desnudo. La verdura al pie, en el llano, como la vestidura de que se despoja un mártir para mejor gozar de su martirio. Y el sol desnudo y silencioso besando con sus rayos a la roca desnuda y silenciosa. Todo desnudo, todo sencillo, ni voz, ni movimiento, ni nada que nos distraiga de la serena grandeza".

La llanura y el mar nos llevan a sentir el infinito, un llano cuanto más dilatado y simple mayor sensación de infinitud nos dará. Si la llamada fuera infinita no la veríamos de otra manera de cómo la vemos. Este sentido de que hay algo más allá de lo que vemos, y no lo percibimos estando delante nos deja absortos. Para la interpretación de la llanura que, igual que el cielo, cuanto más simple sea, más hondamente nos llegará, el pintor ha de hacer gala de sobriedad en sus recursos.

Dice Unamuno hablando de Castilla que para pintarla hay que colocarse ante ella con la misma pureza que hay que llevar cuando se pinta el desnudo. La estepa castellana acaso sea el prototipo del llano. Ni una nota que nos saque de este mar de tierra, acaso un árbol, unas casas o una colina en toda la extensión de la vista. Al atardecer parece que el cielo desciende a la tierra y todo se llena de mística hermosura.

El mar está enriquecido, con relación a la llanura con dos nuevos elementos: el movimiento de sus olas y su color intenso y brillante. Por su grandeza, por su poder, por sus peligros, por su color y movimiento, el mar nos habla más complejamente que la llanura. Por ello el marinero, puede sugerirnos un mundo

de sensaciones con este sólo temario. Cielo, montaña, llanura y mar, simples y dilatados, son elementos de grandeza en cualquier paisaje.

Considerada objetivamente, la belleza de los paisajes españoles se debe en especial a la orquestada combinación de la luz, el cielo siempre abierto en nuestros amplios horizontes y la grandeza de nuestros llanos y montañas. Muy característica de nuestro suelo es la combinación de amplias llanuras y sierras que le dan un carácter recio y sentimental a gran parte de nuestro paisaje. Por otra parte, muchos de nuestros pueblos y ciudades están acordados con el paisaje que les rodea, formando entre sí una bellísima unidad paisajística. Por citar algunas capitales citemos Toledo, Cuenca, Salamanca, Segovia, Córdoba y Granada, entre las interiores; y en el litoral, Vigo, Santander, San Sebastián, Cádiz y Palma de Mallorca. Los pueblos de España, casi todos forman una unidad con el paisaje que los rodea. Son como una parte de la misma tierra.

4. MOVIMIENTO

El movimiento del paisaje (como cualquier clase de movimiento) no es posible apresarlos realmente en el lienzo, pero puede sugerirse. Las olas, los árboles, el agua de los ríos, las nubes, los campos de espigas se mueven. ¿Cómo expresar este movimiento?

Más también se mueven los días, las estaciones y todas las cosas vivas, en ciclos diferentes, aunque fatales. Nosotros mismos estamos constantemente renovándonos. Hay otros componentes del paisaje como las montañas que están perennemente luchando por moverse, gravitando desde un sitio. Con el movimiento interviene también un nuevo elemento en el paisaje: el tiempo. Este hace que al desarrollarse las cosas -todas cambian o pugnan por cambiar- cobren un sello más elevado. Ya le interesan al pintor no sólo cómo son, sino cómo cambian. El movimiento nos sugiere diversos sentimientos según su clase. Por esta mutación constante de las cosas el paisaje se espiritualiza aún más. Este cambio es lo más distante que nosotros vemos como ser material de las cosas. Por el movimiento el paisaje cobra sentido dramático (drama en griego es quehacer, acción, obligación) y consideramos como objeto estético el cambio mismo. El movimiento constante, fatal, de la Naturaleza: el ver que el agua del río pasa por su cauce camino del mar, el contemplar las nubes esconderse detrás del horizonte, el observar el penacho de humo que deja sobre el mar, en la lejanía, el barco que se pierde, el mismo paso del tiempo por nuestra vida (aquellos días lejanos de nuestra niñez o de nuestra primera juventud). Ese irse de todas las cosas nos deja transidos de una idéntica y suave melancolía.

Nuestras vidas son los ríos dijo Jorge Manrique, y al contemplar el fluir del río, me reitero en la frase clásica de Heráclito nadie se baña dos veces en un mismo río, y al darnos cuenta también que en nuestra vida no vuelve el instante que se fue nos apercebimos que todo es un constante morir. Igual nos ocurre al ver el paso de las aves viajeras. De ahí que el paisaje capte un momento puntual, un segundo que se fue tras el clip de la máquina fotográfica de otra retina.

Hay otro movimiento que sólo sugiere la idea de lo estable, de lo que siempre es. Este es el del mar. Sus aguas se mueven, no pasando como el río, sino estando, por ello no nos lleva a pensar en el cambio, sino en la perennidad. Lo mismo dice Leonardo da Vinci que le ocurre al viento en los trigales. Además, hay en el paisaje otros movimientos más trascendentales, son el ciclo de los años y de los días y la gravitación o movimiento en potencia. El primero lo percibimos ayudados de la memoria, la vista nos indica como en el presente son las cosas, cómo han sido y cómo serán y la inteligencia nos descubre la escondida verdad. Este ciclo de las estaciones es un constante languidecer para volver a florecer renovadas todas las cosas. Claro está que el paisajista no puede expresarlo, pero al sentirlo, y es indudable que lo siente, su obra nos dirá algo de él. El movimiento de un río, se logra al dar el color y la huidiza forma de sus aguas apresadas en un instante eterno. Igual ocurre en el mar, las nubes o los árboles, pero ese movimiento perenne y callado de las estaciones sólo puede expresarse de una manera sentimental. Aclaremos esto: en primavera todo es jocundo, feliz al parecer; la vida pugna brutalmente por manifestarse en todo, el pintor sentirá en sí y en cuanto le rodea esta pujanza vital y a su pesar aparecerá reflejada en sus paisajes; en invierno todo está seco, como muerto, la tierra descansa y se prepara para el gran parto, una tristeza sin motivo, infinita, pesa sobre las cosas, la misma luz tiene un tinte melancólico amarillento o grisáceo, y el paisajista se inunda de esa tristeza, de esa soledad invernal ¿Qué ha de hacer sino llevarla a su obra? He aquí como este ciclo de las estaciones se refleja, ya lo hemos dicho, de una forma sentimental en el paisaje. Para quien sabe apreciarlo es algo incomparable.

5. VIDA Y CULTIVO

La vida esplende en el paisaje. La belleza del campo está desde el punto de la vida en la belleza de las plantas y los seres que lo pueblan y desde el punto del cultivo en la ordenación con que se han puesto. La vida estalla a través de todo (campo, ciudad) y el artista siempre la reflejará en su obra. Estos componentes, vida y cultivo, se acusan siempre en el paisaje pintado, interesan al artista de una forma indirecta, aunque los sienta, sobre todo el primero, hondamente en su obra. LGO

6. SOBRE PAISAJE URBANO

El paisaje urbano tiene interés especial en cuanto es de por sí diferente al paisaje agreste o campesino. El pueblo, la ciudad son obra del hombre, responde a una especial forma de ser de los hombres y mujeres que las crearon; cada ciudad tiene su personalidad, su espíritu. Las hay completamente anodinas, pero esas no interesan al artista. Es más, dentro de cada pueblo cada calle tiene espíritu también. Ganivet dice que "el alma de las calles habla y dice cosas muy bellas a quien comprende su extraño idioma". En el paisaje urbano la luz al quebrarse y resbalar por los muros de las casas destacando unas formas y

hundiendo otras, añade un nuevo interés al puramente arquitectónico de los edificios.

Qué diferente es el sentimiento que nos produce una calle o avenida amplia llena de transparente luz a una callecita estrecha con casuchas que avanzan unas sobre las otras, umbría, con unos golpes de luz en los aleros de los tejados, en la que parece que sentimos latir un viejo corazón. La avenida tiene su belleza y la callecita también la tiene. Para hacer este paisaje hay que impregnarse del encanto de la ciudad, es decir, meterse dentro de su alma y dialogar con su espíritu. En el transcurso del día vive ésta diferentes momentos que la hacen cambiar por completo. Una plaza de un pueblo andaluz es diferente si la vemos a las doce de la mañana llena de puestos de vendedores, de gentes, de sol de voces, velada por un cierto hálito que parece desprenderse de la multitud, a contemplarla en las altas horas de la noche, callada, quieta, destacando su negrura sobre el azul del cielo estrellado, con el ojo del reloj, inmóvil, que nos mira desde la torre de la Iglesia. Diversos estados sentimentales en correspondencia a diferentes formas de mostrarse el paisaje. Al pintar la ciudad, la calle, la plaza, el pintor ha de ver los hombres y mujeres que en ella viven, los que la crearon, de aquí la influencia histórica y literaria que se percibe a través de este tipo de paisaje.

Pero no es sólo el influjo humano lo que ha de ver. El campo, la tierra donde la ciudad se halla enclavada ayuda a su fisonomía, y la luz característica de la región, y el clima reflejándose en la estructuración de los edificios y las calles, y la obra de anteriores artistas palpitando en sus monumentos y su estado actual, su vitalidad ¿Cómo ha de ser igual una ciudad vieja, llena de monumentos, adormecida en el tiempo que otra bulliciosa, nueva, rebosante de inquieta vida? No sé cuál vivirá en realidad más intensamente. Acaso la señorial ciudad provinciana, pero ¡de que diferente manera nos hieren! Son los pueblos, las calles, como los seres vivos y cada uno nos aporta diver-sos estados emotivos; el pintor ha de reflejarlos en su obra, es más, ha de bullir con la plaza luminosa, llena de voces y puestos de vendedores, ha de adormecerse con dulce callecita donde un huerto nos trae olor de vegetales y tierra mojada, ha de soñar con la plaza silenciosa en la noche donde una copla se hace eterna vela porque el artista ha de saber descubrir el alma suma de las almas de cuantos las van mode-lando a través del tiempo, que vive dentro de las ciudades.

7. EJECUCIÓN DEL PAISAJE

Interesa extraordinariamente al paisajista la figura del paisaje, es decir, como se presenta este ante sus ojos, su forma; la cual vista desde un punto de vista determinado es la perspectiva.

A la perspectiva que requiere la verdadera y total belleza del paisaje podemos llamarla panorámica. Aquella que quiere sorprender un efecto de formas particulares desde un sitio determinado es la perspectiva artificiosa. La primera busca el deleite intelectual por medio del conocimiento exacto del paisaje. La

segunda intenta lograr un efecto sentimental alterando la aparente de la naturaleza. Aquí reside una de las cualidades del paisajista; a un mismo tema lo puede hacer ser triste o alegre, depresivo o excitante, según lo sienta. Según este sentir el artista elige su punto de vista, y esta elección implica ya una versión del natural, empapada del propio ser del artista. El sentimiento que tiene el pintor muere al pintar y se nos trasmite depurado en su obra. El artista empapado de las bellezas que Dios puso allí va derecho a transmitimos la emoción que siente ante aquel paisaje, y este mismo sentimiento deforma, suprime y pondera los elementos que lo componen, de tal suerte que al espectador del cuadro le llega, único, sin las notas anecdóticas que podrían distraerle en el regusto de lo auténticamente esencial. Es postura de paisaje calando en la esencia de las cosas, pintando de dentro a fuera.

La perspectiva artificiosa da lugar a otra clase de pintura, la formada no con el sentimiento del paisaje sino con la visión. El pintor colocado ante el natural verá el orden con que se presentan los componentes que cautivan su vista. Es una especie de pintura golosa. Esta visión del paisaje la lleva al lienzo, seleccionando, de acuerdo con ella, los elementos que la integran. A su pesar, el sentimiento del artista se manifestará en su obra; más no fue el móvil que lo llevó a pintar, fue este el agrado que la visión del paisaje suscito en él. El artista siempre dejará, en mayor o menor grado, empapados sus cuadros de su propia alma. La naturaleza siendo la misma es otra en su obra. Es como si volviera a ser creada.

La perspectiva artística es siempre artificiosa, pero el pintor debe saber elegir aquel punto de vista desde el cual el natural se presenta más de acuerdo con su temperamento y con su estado de ánimo.

Al empezar a tratar de la práctica del paisaje la primera anotación ha de ser sobre la perspectiva. La perspectiva (proyección cónica de los objetos en la retina) sabido es que se divide en lineal y aérea, ya se tenga en cuenta la forma de los objetos, según su distancia y posición con respecto a la posición del observador, o a su valoración en el espacio ocasionada por la luz que reciban y las capas de aire interpuestas entre ellos y nosotros. La perspectiva lineal puede hacerse de una forma precisa, valiéndonos de las reglas que esta ciencia formula, para ello se emplean diversos instrumentos, pero esta forma de hacer es rígida, desagradable estéticamente. Por ello el paisajista realiza la perspectiva de sentimiento, es decir, se coloca ante el paisaje y según ve los objetos en el natural los va distribu-yendo en el cuadro (las leyes de la perspectiva están grabadas en su mente), pero en esta distribución de objetos está en embrión el sentimiento que ha de causar la obra. Es el armazón de ella. Claro está que para los pintores este problema de la forma, no se aísla de los problemas del color y de la perspectiva aérea, sino que va unido a ellos y el artista los resuelve conjuntamente como en estrecha unión se presentan en el natural. La perspectiva aérea necesita la valoración del cuadro, para damos los términos, las diferentes distancias, la profundidad.

En la perspectiva lineal se acusa la lejanía según el tamaño de los objetos, disminuyendo su proporción conforme están más alejados. El aire completa esta sensación de lejanía al atenuar no sólo la fuerza del claroscuro con la distancia, sino que les hace perder detalles, al aumentar la cantidad de atmósferas interpuestas, y si la distancia es grande; sea cual sea el color del objeto lo impregna del color de la atmósfera (siempre oscila entre un gris transparente, un azulado, o un violeta) llegado a tener a veces sólo el color del ambiente. La valoración del cuadro se puede hacer con la línea tan sólo (caso de la pintura japonesa que hasta llega a lograr las calidades) así, con manchas monocromas, o con el color.

La preocupación por la perspectiva la tienen de una manera seria los pintores renacentistas. Entre los años 1470 y 1487 escribe Piero della Francesca su tratado de *De prospectiva pingendi* que es el primer tratado de perspectiva aplicado a la pintura. Desde entonces, y no en menor grado los paisajistas, los pintores han aplicado cada vez más adecuadamente las reglas de la perspectiva, que ya en 1715 con su Teoría de la Perspectiva Taylor, desarrolla todo lo conocido hasta el presente.

Se supone que el artista ha sentido el chispazo de entusiasmo con que le ha hecho vibrar la visión de un paisaje; ya le invadió el deseo de plasmar su emoción, está ansioso por hacer. Pero si la técnica, con todos sus problemas, no está superada, si no domina el oficio, las preocupaciones, que el hecho de pintar le acarrearán, harán que se malogre el primitivo sentimiento. He aquí el papel de la técnica: servir con propiedad a la idea o al sentimiento del artista. El hecho de pintar es la palabra del pintor; la técnica, su gramática, le dice como ha de hablar, le enseña a decir bien las cosas, pero, ante todo, y esto es lo principal, ha de tener qué decirnos. Claro está que hay quien lo poco que nos va a comunicar nos lo participa de una forma tan acabada que de por sí tiene mérito. Más no es este el camino grande del arte. El paisajista al elegir un tema no debe pensar en los recursos técnicos para resolverlo, él elige el tema porque le gusta, porque lo siente; la técnica ha de estar al servicio de este sentimiento, no le ocurra que pensando en cómo pintar elija los motivos de acuerdo con su manera de pintar, y no con su sentimiento.

El dibujo del paisaje puede hacerlo un principiante al carbón, con el fin de separar los problemas de la forma, de los problemas del color y resolver primero aquellos, para después, sobre una base de dibujo, atacar estos. Habitualmente el paisajista hace con el color diluido, un esquema de la composición del cuadro, corrientemente se prefieren para estos trazos con el pincel colores calientes (un siena tostada, un violeta, un carmín, un pardo, etc) e inmediatamente comienza a trabajar con los colores teniendo en cuenta que entonaciones calientes en el cuadro siempre es posible enfriar (es decir de la gama de colores que tiende hacia la serie xántica, llevarlas hacia el azul) pero en cambio es muy difícil calentar un cuadro entonados en colores fríos. Otros pintores trazan con el negro de la paleta el dibujo previo del cuadro, con ello logran que al colocar las

diferentes manchas de color sin fundir unas con otras quede un límite entre ellas, con lo que el dibujo se mantiene, sin llegar a ser el cuadro un conjunto de colores, olvidada por completo la preocupación formal. La técnica como resultado de una personal experiencia, tiene matices diferentes para cada pintor, lo que según unos es absurdo en la práctica, es para otros imprescindible, por ello al hablar a continuación de la paleta del paisajista, he querido hacer notar esta disparidad de criterios. El blanco, el color imprescindible es necesario a todos, unos podrán preferirlo más denso, otros más fluido, pero en la paleta del pintor no puede faltar. Los más usados son los de plata, cinc y titanio; también se usaba el llamado blanco mixto, mezcla de blanco de plata y cinc. Otros pintores prefieren utilizar para la mancha el blanco de cinc por su cualidad de no agrietarse al contacto de la preparación, y para terminar el blanco de plata más resistente a la luz. Las cualidades de cada uno de los colores pueden encontrarse en el manual de "Procedimientos pictóricos". El negro es el color más discutido entre los paisajistas hay quien cree que no debe usarse, por ensuciar los colores con que se combina. Es indudable que un abuso del negro puede ensuciar como cualquier otro color usado sin tino (el mismo blanco ensucia tanto como el negro si se usa sin consideración) pero determinados grises, ciertos verdes contenidos, suaves, sólo el negro puede darlos; por ello el pintor debe tenerlo en su paleta. La gama de los cadmios que va desde el amarillo limón hasta un rojo carminoso es una aportación de la química moderna que permite al paisajista dar una brillantez a sus cuadros (a la memoria se viene la pintura de Van Gogh) que estaban muy lejos de presentir los pintores antiguos.

El carmín, como el rojo más frío, y que en unión del azul da origen a la gama de los violetas, tiene un papel importante, sobre todo en las sombras del cuadro. Los dos verdes más usados son el esmeralda y el veronés. Los formados por los amarillos de cadmio y el azul, a veces se prefieren por su estabilidad. Claro es que el uso de los verdes en el paisaje ha de hacerse con precaución, sobre todo los principiantes, pues en el natural rarisimas veces se presenta el verde brillante en los vegetales desde luego casi nunca. Más indicado está el uso del verde esmeralda para matizar el cielo. Los azules más empleados son los de cobalto y el azul de ultramar, aquellos más fríos, más azules, y este con cierto matiz violáceo. El azul de Prusia de un tono verdoso vibrante no es tan apreciado, por su poca estabilidad. Las tierras, tan preciadas por el pintor de figura, tienen su interés para el paisajista; las más usadas son el ocre amarillo, la tierra de Sevilla, el rojo Puzzoli y la siena tostada. Existe gran disparidad de criterio en cuanto a los colores que se deben usar. Hay paisajistas que creen que en el natural casi nunca aparece el violeta, por ello prefieren la gama de los grises que se derivan del negro y las tierras, además se inclinan a estas por su mayor estabilidad con respecto a otros colores.

Otros en cambio necesitan de la serie de los cadmios y sus complementarios los azules y violetas pues buscan una mayor brillantez de color en sus obras. Hay

quien cree que los colores deben usarse atendiendo mucho a su estabilidad, y por el contrario hay paisajistas que aceptan todos los colores con tal de enriquecer su paleta. En mi modesta opinión una buena paleta, atendiendo a la estabilidad de los colores y al mismo tiempo lo suficientemente rica estaría formada por: blanco, amarillo cadmio limón, rojo de cadmio, carmín, verde veronés, verde esmeralda, azul cobalto, azul ultramar, negro y las siguientes tierras: ocre amarillo, tierra de Sevilla y siena tostada. La colocación más adecuada, sobre todo para el alumno, me parece poner el blanco en el centro de la paleta separando los colores calientes (desde el amarillo limón hasta el carmín) y los colores fríos desde el verde veronés hasta el negro marfil, atendiendo a la intensidad cromática de cada uno.

Al aplicar los colores al lienzo se plantea el problema de cómo ha de estar preparado. En la preparación del lienzo hemos de tener en cuenta el color y la absor-bencia de la misma. Sobre una preparación que no sea blanca, los colores no tienen la brillantez que sobre el blanco pues sabida es la cualidad del óleo de tender a la transparencia, mostrándonos a través de una capa delgada de color el tono que hay debajo. Sobre blanco, además, es posible "ver" los colores cosa que no ocurre cuando la preparación es de otro color, rojo, por ejemplo, ya que este color influyendo sobre lo que pintamos nos dificulta ajustar valores. La absorbencia del lienzo depende de la forma de pintar de cada cual, un lienzo muy absorbente permitirá empastar cuanto se quiera pero al hacer bajar de intensidad los colores más bien nos parecerá estar pintando al temple, en cambio un lienzo nada absorbente nos permitirá pintar de primera intención dejando el cuadro con la gracia y espontaneidad de la primera mancha y cogiendo en él toda la fuerza de una visión repentina del natural; además un lienzo así nos facilita pintar con más rapidez.

Otro problema importantísimo es la forma de cortar el cuadro, ya anterior-mente he hablado de ello, por lo que sólo tengo que añadir que al cortar la Natura-leza para llevarla al lienzo hemos de tener en cuenta el sentimiento que ha de expresarse en dicho paisaje.

El pintor durante la ejecución del paisaje, llevado del estado de exaltación que ha producido en él la Naturaleza que está pintando no se da cuenta de nada, está fuera de todo de lo que no sea volcarse en el cuadro, pinta y pinta, casi asiendo a Dios un poco más allá de lo que ve y cuando da de mano y vuelve a la sucia realidad siente el cansancio de su esfuerzo y la pequeñez de tantas cosas que nos agarran. Mientras pinta, el paisajista tiene en cuenta de una forma inconsciente las reglas del oficio de pintor, pero sólo el sentimiento que el natu-ral le produce es lo que le avasalla pintando, por ello sólo es posible hacer cuadros cuando la técnica (lo que de oficio tiene pintar) está superada por completo; cuando el pintor se preocupa de problemas de oficio y por resolver uno o alguno de ellos pinta podrá hacer un estudio, pero nunca un cuadro.

BIBLIOGRAFÍA

- Da Vinci, Leonardo. Tratado de Pintura. Ediciones Akal, S.A, 1986. Edición preparada por Ángel González García. Los Berrocales del Jarama. Apdo. 400- Torrejón de Ardoz Madrid-España.
- Guirao, Pedro. Catedrático La divina proporción. Publicado en la Revista de Ideas Estéticas. Octubre-Noviembre-Diciembre, número 96. Madrid 1966. Imprenta Aguirre.
- Kant, Immanuel. Observaciones acerca del sentimiento de lo Bello y lo Sublime. Ed Alianza ISBN 84-206-0444-5 112 pág.
- Pacioli, Luca. La Divina Proporción. Prólogo de Aldo Mieli. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires 1946.
- Unamuno, Miguel de. Andanzas y visiones españolas. Introducción de Luciano G. Egido. Editor: Madrid. Alianza, D.I. 1988. 295 pág.



Aprender a mirar, aprender a escuchar

Learning to look, learning to listen

Ernesto J. Rodríguez Abad
Universidad de La Laguna
ISNI : 0000 0000 5924 3286

"Aprender a mirar es el más largo aprendizaje de todas las artes"
Hermanos Goncourt (Francia).

El teatro y todas las formas de narración están totalmente imbricados desde su nacimiento y no se pueden separar fácilmente cuando los analizamos en su origen y evolución. Puede que, en la actualidad con el florecimiento de la narración oral como espectáculo, tengamos que volver a analizarlas pensando que la narración es un espectáculo que une el cuerpo y el espacio como elementos significativos y que complementan o suplen la palabra en muchos casos. Quizá en la antigüedad fue así. Narración y teatro nacieron juntos, evolucionaron y se separaron para dar forma a géneros distintos. Pero está claro que ambos nacen del rito, que ambos están en la génesis de lo espectacular. Quizá, por esta razón, el cuento y otras formas de narración breve, se incrustan y forman parte del espectáculo teatral desde su nacimiento hasta la actualidad.

En las civilizaciones antiguas y en las tribus de África o América encontramos aún el concepto de educación en los cuentos y en los ritos teatrales. El arte es la mejor manera de acercarse al conocimiento.

En la enseñanza de cualquier disciplina artística debemos destacar y desarrollar aspectos del ser humano que no abarcan otras materias y propuestas.

Siempre hablamos de las artes desde el punto de vista de quien las produce, de quien las comercializa o de los que las divulgan. Pocas veces abordamos la importancia que tienen las artes para desarrollar capacidades que permanecerían dormidas en el ser humano, si no encontramos la palabra, el revulsivo o la pócima mágica que las despierte.

Teatro y narración oral son dos disciplinas artísticas que actualmente se usan como recursos aplicados a la enseñanza. Pero me pregunto si muchas veces reflexionamos en qué aspectos repercuten estas artes en el desarrollo y en el crecimiento de los seres humanos.

En lo que se refiere al teatro se intensifican estas cualidades. Así pues, cuando ponemos en contacto a los alumnos con las artes escénicas, debemos tener presente que desarrollaremos la capacidad de concentración, la memoria, el concepto de trabajo en colectividad. Es imprescindible saber reaccionar con los demás y desarrollar la capacidad de trabajo en grupo, y debemos, por encima de todo conocer y diferenciar las emociones. No entiendo en estos momentos la comprensión de cualquiera de las artes sin trabajar el sentimiento interior que genera la palabra, el gesto, el color, el sonido ...

No olvidemos que en la codificación o construcción de cualquier mensaje artístico relacionado con el mundo de la escena intervienen más de trece signos, tanto auditivos, como visuales y literarios.

No somos sólo un intelecto o un cuerpo con reacciones lógicas o físicas. Sensaciones, emociones, sentimientos son la materia prima de la composición artística.

1. LA NARRACIÓN ORAL, POR OTRA PARTE, DESENCADENA LA PARTE MÁGICA QUE NOS HACE COMPRENDER EL VERDADERO VALOR DE LA PALABRA

Cuentan que en épocas pasadas había bosques mágicos donde crecían historias en los árboles. Épocas en las que los seres elementales habitaban entre las hojas de las plantas y entre los musgos y las setas. Había hombres y mujeres capaces de entender el lenguaje oscuro.

Y así, el dios sujetó sus largos cabellos sobre la nuca y fue en busca de trabajo. Pero no se da a una mujer trabajo de herrero, ni se sienta en una carroza a conducir caballos. Una mujer no es persona apta para guiar soldados, no es apta siquiera para el manejo del arado. Y, después de muchas búsquedas, el dios mujer logró emplearse en una casa, para ayudar en las tareas domésticas.

Una buena casa lo acogió. La esposa diligente, el marido trabajador. No había polvo en los rincones, aunque lo trajeran en sus sandalias. Y los hijos crecían como crecen los hijos que son sanos. No obstante, poco

sonreían. Cumplían sus labores durante el día. Por la noche se juntaban en el establo para aprovechar el calor de los animales. Las mujeres hilaban. Los hombres reparaban herramientas o hacían cestos. Nadie hablaba. Las noches eran largas, tras las largas jornadas. Los humanos se aburrían.

Hasta el dios, de huso en mano, se aburría. Y una noche, no soportando la rutina de los gestos y el silencio, abrió la boca y empezó a contar.

Contó una historia que había sucedido en su mundo, aquel mundo donde todo era posible y donde el vivir no obedecía a reglas pequeñas como las de los hombres.

Era una larga historia, una historia como nunca nadie había contado en aquella ciudad donde no se contaban historias. Y las mujeres oyeron, con los ojos muy abiertos, mientras el hilo salía fino y delicado entre sus dedos. Y los hombres oyeron, olvidando sus herramientas. Y el niño que lloraba se adormeció en el regazo de la madre. Y los otros niños vinieron a sentarse a los pies del dios. Y nadie habló nada mientras él contaba, aunque en sus corazones todos estuvieran contando con él¹.

Si el teatro desarrolla el aspecto colectivo del ser humano, la práctica de la narración desencadena procesos internos que hacen crecer y madurar en los aspectos individuales. Los seres humanos tienen una parte social, pero al mismo tiempo poseemos una parte individual, que hemos de desarrollar en compañía de nosotros mismos. Solos. Hemos de encontrar la palabra viajando hacia nuestro interior. Viaje de iniciación que todos hemos de hacer para llegar al mundo adulto.

El teatro es juego. Desde pequeños somos capaces de adquirir roles diferentes, de inventar juegos que desarrollen nuestra capacidad de interpretación.

El cuento nos enseña a jugar desde pequeños. Los primeros contactos con el mundo artístico nos llegan por el oído. Las nanas, las canciones rimadas, los trabalenguas y otros juegos con las palabras nos enseñan a mover las manos, el cuerpo y nos hacen sentir las primeras emociones a través de los secretos que tiene la voz.

¹ Colasanti, Marina, Lejos como mi querer y otros cuentos, Ed. Norma, Bogotá, 1997, pp. 193-4

Cuentan que en aquella época de árboles mágicos y animales habladores, llegaban hombres y mujeres buscando aquellas palabras que tenían colores y sonidos en su interior.

Magda Lemonnier recorta palabras de los diarios, palabras de todos los tamaños, y las guarda en cajas. En caja roja guarda las palabras furiosas. En caja verde, las palabras amantes. En caja azul, las neutrales. En caja amarilla, las tristes. Y en caja transparente guarda las palabras que tienen magia.

A veces, ella abre las cajas y las pone boca abajo sobre la mesa, para que las palabras se mezclen como quieran. Entonces, las palabras le cuentan lo que ocurre y le anuncian lo que ocurrirá².

El teatro es expresión. Plasmación práctica, llena de matices y de sentimientos, del lenguaje escrito, que se convierte en una voz con esquinas. Es también expresión con el cuerpo, creación de un lenguaje con nuestras manos, nuestros pies, ojos, boca ... Todo el cuerpo habla con sus propias normas y códigos. Es lenguaje también de la música, de los colores y las formas, del decorado y vestuario, de las luces que crean sensaciones e imágenes en el aire.

La conjunción de signos, tanto visuales como auditivos, que conforman el teatro, hace que el espectador tenga que descodificar lo visual y lo auditivo para comprenderlo; mejor aún, para poder disfrutarlo.

La mirada es fundamental para poder entrar en el universo que nos plantean las artes escénicas. Mundo de formas y colores se mezclan con la palabra. La historia se complica hasta límites difíciles de separar con el universo de los recursos plásticos.

"El poeta no pide benevolencia, sino atención, una vez que ha saltado hace mucho tiempo la barra espinosa de miedo que los autores tienen a la sala. Por este miedo absurdo, y por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza, la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una bola de humo o de que tres peces, por amor de una mano y una

² Galeano, Eduardo, Las palabras andantes, Siglo XXI Ed., Madrid.

palabra, se conviertan en tres millones de peces para calmar el hambre de una multitud."³

La narración nos transporta a un mundo de recreaciones con el único recurso de la palabra, de los matices que da la voz del narrador y de los silencios. El que narra sabe que la voz está hecha de pausas y de palabras. La construcción lingüística es sólo la base que crea un universo que el receptor recrea. El narrador oral sabe que las palabras tienen otros significados y que pueden crear mundos, hacer que el que escucha vea lugares fantásticos, sienta el aire fresco de los bosques mágicos y oiga las voces de los personajes.

El arte de la narración es antiguo, tan antiguo como la humanidad y en todas las civilizaciones surgió una fórmula para hablar de las cosas intangibles, de lo que no se ve m se oye "

Cuentan que cuando las voces empezaron a narrar, los miedos se dormían, el tiempo se paraba a escuchar. En algunos lugares de África se dice que se cuentan cuentos para dormir el miedo.

"Asa.- Sí, Peer; pronto se acabará todo. Cuando veas que se extingue la luz en mis ojos, los cerrarás con cuidado. Y luego te ocuparás del ataúd; pero que sea bueno, hijo mío ... ¡Ah, me olvidaba ...

Peer Gynt.- ¡Cállate! Sobra tiempo para pensar en esas cosas.

Asa.- Bien, bien. (Mirando con inquietud la alcoba.) Ya ves lo poco que han dejado.

Peer Gynt.- (Haciendo un gesto) ¡Otra vez lo mismo! (Con voz áspera) Sí, ya sé que tengo la culpa.

Asa.- ¿ Tú? ¡No! La maldita bebida es la culpable de la desgracia. ¡Pero, hijo de mi alma, si estabas borracho, y estando así no sabe uno lo que hace!. .. Además, como acababas de cabalgar en el macho del reno, es natural que estuvieses algo aturdido.

Peer Gynt.- Sí, sí; deja esa historia. ¡ Y todas las demás! Vamos a dejar todo lo triste para después ... , para otro día. (Se sienta en el borde de la cama) Ahora, madre, hablemos, pero solo de cosas sin importancia,

³ García Lorca, Federico, La zapatera prodigiosa, en Obras completas, tomo II, Aguilar Ed. SA., Madrid, 1977, pp 255-6

olvidando todas las deprimentes y complicadas, todo lo que pueda hacer daño ... ¡Caramba! Aquí está el viejo gato. ¿Vive todavía?

Asa.- ¡Se lamenta tanto por las noches! Ya sabes lo que eso significa.

Peer Gynt.- No, hablemos, pero de cosas sin importancia, olvidando todas las deprimentes y complicadas, todo lo que pueda causar daño. . . ¿Tienes sed? ¿Te traigo de beber? ¿Puedes estirarte en la cama? ¡Es tan corta' Déjame ver. Pero, oye, si esta es la cama en que dormía yo de pequeño. ¿Te acuerdas? ¡Cuántas noches pasaste sentada en mi cabecera, arropán-dome con la manta de piel y cantándome!

Asa.- ¡Sí! ¿También te acuerdas tú? Cuando salía de viaje tu padre, jugábamos al trineo. La manta de piel era la capota, y el piso, un fiordo cubierto de hielo.

Peer Gynt.- ¡Eso! Pero ¿y lo mejor, madre? ¿Lo recuerdas? Aquellos magníficos caballos.

Asa.- Pero, querido Peer, ¿estoy invitada?

Peer Gynt.- Sí, los dos estamos invitados. (Rodea con una cuerda la silla donde duerme el gato, toma un bastón y se sienta a los pies de la cama) ¡Arre, caballo, arre! ¿No tendrás frío, madre? ¡Vaya!, bien se ve que cuando Grane aprieta a correr ... "4

Así Peer Gynt llevaba a su madre hasta la muerte en brazos de la imaginación, de los cuentos, de sus fantasías. Ella duerme el sueño de la eternidad como un niño el más dulce de los sueños. La magia de las palabras del alocado hijo hace que la madre viva su propia muerte como una dulce fantasía.

2. EL TEATRO NOS CONDUCE AL MUNDO DE LA CULTURA

Las tradiciones de cualquier país, región o comunidad se pueden encontrar en las manifestaciones teatrales que transmiten a la largo de los siglos valores, costumbres y ritos que nos acercan a conocer mejor al ser humano.

La narración a través de enseñamos a escuchar nos pone en contacto con el hecho literario. No apreciaremos la literatura si no aprendemos a escuchar. Las orejas son, pues, el primer libro que tenemos.

⁴ Ibsen, Henrik, Peer Gynt, Ediciones Orbis, Barcelona, 1988, pp 71-73.

"Después de haber oído muchos cuentos y dedicado muchas horas a la lectura recibida a través de los oídos, después de haber compartido con los adultos más queridos todas esas experiencias, el camino hacia el tesoro no tiene retorno. Se podrá avanzar mucho más ya en solitario, pero los pasos fundamentales están dados. Puede que uno de esos caminantes, en algún momento de su vida, abandone por un tiempo la lectura, pero podrá retomarla cuando quiera, y volverá a disfrutar con ella"⁵

Escuchar. Mirar. ¡Qué dos verbos tan importantes en el desarrollo de los seres humanos!

El teatro es comunicación. Sin un público no podemos hacer la función teatral. Por ello es necesario educar y crear el concepto de espectador que sabe descodificar el signo dramático.

Comunicación pues complicada, ya que son muchos signos imbricados que hay que comprender. Si se trabajase con la seriedad y con la dedicación debida sería uno de los elementos que harían comprender a los alumnos muchos procesos semióticos. No olvidemos que desde la época del Renacimiento se consideró el teatro como una herramienta básica en los procesos educativos.

El hecho básico de narrar necesita el oído del que escucha. No existirá un cuento narrado sin un oído dispuesto a escucharlo.

Las artes no existen sin el receptor, pues el fundamento básico de todas es la comunicación de emociones, sentimientos y visiones del mundo o el ser humano. Codificar y descodificar signos.

También son acercamiento a la cultura y la literatura. El trabajo del texto, para poderlo interpretar ha de ser intenso y de total comprensión. Además, hay que descubrir las acciones y emociones que encierra cada palabra. Creamos mundos a partir de palabras vistas o escuchadas. Creamos con la vista y el oído.

En lo más profundo del bosque se podía encontrar el árbol mágico. Era un árbol enorme, recubierto de musgo y florecido en todas las épocas del año. Era un bosque al que no llegaban todos los seres humanos, había que buscar el camino para llegar a él. Había, además, que aprender a descubrir el árbol y distinguirlo de los otros.

⁵ Calvo, Blanca, A leer se aprende por las orejas, en Mnemósyne; Nro. 5, Los Silos, 2002

Así podemos concluir que llegar a escuchar y ver es liberación, tanto individual como colectiva. En el arte se produce la magia de la transformación. La catarsis entre obra y receptor sucede a pesar de que todos sepan que lo que es una ficción. Es una realidad inventada.

No se debe olvidar que los procesos artísticos son una ceremonia, un rito, desde tiempos inmemoriales y, que, como tal deben ser tratados. No es normal ir a cualquier rito sin prepararse, sin crear la sensación de que estamos acudiendo a un hecho mágico y poco habitual.

A él no podemos acudir de repente y, de cualquier manera. Las ropas habituales no sirven, los gestos normales no valen. Hay que habituar los ojos y los oídos a los hechos extraordinarios.

No creo por tanto conveniente obligar a ver una pieza teatral sin crear la necesidad de verla, sin desarrollar todos los aspectos que conlleva la dramatización. No creo adecuado llevar a grupos de niños o adultos a oír narraciones sin prepararlos.

¿A qué nos conduce ir obligados o llevar educandos a la fuerza a espectáculos teatrales o de narración sin prepararnos para el rito? Lo más importante es aprender a abrir los ojos y los oídos. A veces, los momentos anteriores son tan importantes como el hecho de estar en el teatro o la biblioteca en la que se narre. El proceso es tan importante como el objetivo final. " ... al día siguiente volvió el principito. *-Hubiese sido mejor venir a la misma hora -dijo el zorro.- Si vienes, por ejemplo, a las cuatro de la tarde, comenzaré a ser feliz desde las tres. Cuanto más avance la hora, más feliz me sentiré. A las cuatro me sentiré agitado e inquieto; ¿descubriré el precio de la felicidad? Pero si vienes a cualquier hora, nunca sabré a qué hora preparar mi corazón ... Los ritos son necesarios.*

- *¿Qué es un rito? -dijo el principito.*

- *Es también algo demasiado olvidado -dijo el zorro.- Es lo que hace que un día sea diferente de los otros días; una hora, de las otras horas. Entre los cazadores, por ejemplo, hay un rito. El jueves bailan con las muchachas del pueblo. El jueves es, pues, un día maravilloso. Voy a pasearme hasta la viña. Si los cazadores no bailaran en día fijo, todos los días se parecerían y yo no tendría vacaciones.*"⁶

⁶ Saint-Exupéry, Antoine de, El principito, edición bilingüe, Alianza-Emece, Madrid, 1980.

Pocas manifestaciones artísticas existen tan antiguas como el cuento.

3. POCOS RITUALES SON TAN VIEJOS COMO EL TEATRO

El hombre ha necesitado de la voz que narra para entender la vida. La naturaleza humana ha necesitado inventar un lenguaje del cuerpo y de la voz que vaya más allá de la palabra cotidiana, para entender lo que no se ve con los ojos y para dialogar con los dioses. Teatro y narración forman parte del rito. Unidas desde la antigüedad, desde Mesopotamia a las tribus Sioux, han formado parte de los espectáculos rituales de todas las civilizaciones.

Cuando hablamos de este género olvidado en las historias de la literatura y en los estudios de crítica y teoría que han estado presentes en las manifestaciones artísticas de cualquier pueblo desde el comienzo de la civilización.

De la misma manera que estudiamos el cuento, cuando abordamos los estudios teatrales, debemos empezar por el comienzo de los tiempos. Es el arte teatral uno de los vestigios que hacen pensar que la humanidad ha estado preocupada por entender el mundo y entenderse a sí misma desde que las gentes empezaron a manifestar sus conflictos y sus gestas.

Las primeras nociones que aparecen de cuento y de teatro como géneros literarios se encuentran en civilizaciones tales como el Cercano Oriente, Egipto, Israel, Grecia, Roma, India o China. Como en la antigua Grecia, en otras civilizaciones anteriores, el Teatro se organizó en géneros de los que es posible rastrear su nacimiento y evolución a partir de las danzas y los rituales sagrados.

"Dada la inmensa variedad de las culturas a que ahora nos referimos y la desigualdad de nuestro conocimiento, no pueden hacerse afirmaciones generales; pero es cierto que en muchos lugares encontramos circunstancias más semejantes a las de Grecia en época preteatral que a las del Oriente Antiguo, con su hieratización y fijación de los temas; o a las de la Europa medieval y moderna, condicionada por el Cristianismo. Es más, paralelamente a lo que ocurrió en Grecia, en varias de estas culturas ha nacido el Teatro a partir de la danza sagrada y de sus derivaciones miméticas y agonales: sobre todo en India y en China, también en Japón,

*Indonesia, Turquía, Persia; podemos hablar asimismo de las Atelanas de Roma y del Mimo de Roma y de Bizancio"*⁷

En estas páginas tratamos de encontrar claves y puntos de contacto entre el teatro y la narración en sus orígenes, pues el arte de narrar siempre ha estado emparentado con la representación. Teatro, narración y rito son el origen del arte y de todas las formas de representar la realidad que tienen los pueblos. Así el cuento ha estado presente desde los comienzos del mundo en las formas de representar. Todas las civilizaciones han creado y utilizado la narración como una forma y manera de entender el mundo.

Si partimos de los orígenes orales de este género, debemos tener en cuenta que nace de una conversación. En la elaborada técnica de conversar, se incluyen textos narrativos cortos con el único objetivo de divertir. Como dice Enrique Anderson Imbert: *"El cuento, en sus orígenes históricos, fue una diversión dentro de una conversación; y la diversión consistía en sorprender al oyente con un repentino excursus en el curso normal de la vida."*⁸

4. MIRAR/ESCUCHAR

Para llegar al universo que nos crea el arte hay que aprender a caminar, hay que acostumbrar los ojos a nuevos colores, a inusitadas formas, a sonidos jamás escuchados. Comprender al arte se logra si nos enseñan a mirar. Es la mirada nueva, distinta, la que hace que comprendamos símbolos, imágenes y sonidos que van más allá del uso cotidiano del lenguaje, de los objetos, de los gestos y de los colores.

Las personas que supieron llegar al bosque escondido ya no quisieron regresar. Habían aprendido el valor de las palabras, los colores de las cosas, los milagros que pueden ver los ojos y los oídos cuando se ha llegado al árbol del lenguaje oscuro.

⁷ Francisco Rodríguez Adrados argumenta En Fiesta, comedia y tragedia, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p.537.

⁸ Anderson Imbert, Enrique, Teoría y técnica del cuento, Barcelona, Ariel, 1999, p. 23.



La fábrica de la catedral: Un enfoque económico (Siglo XXI)

The Cathedral Factory: An Economic Approach (Siglo XXI)

José Julián Hernández Borreguero

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0003-4818-8308>

Resumen: La Catedral de Sevilla era la sede del Cabildo, que fue una de las instituciones más poderosas del sur de España en la edad media, y en la era moderna y contemporánea desde un punto de vista religioso, económico y cultural. Las principales fuentes de ingresos del Cabildo eran, por un lado, una porción de los diezmos de la diócesis de Sevilla y, por otro lado, las rentas obtenidas de su patrimonio inmobiliario. En el siglo XVII, el Cabildo Catedral estaba dividido en siete contadurías; la Fábrica estaba administrada desde dos de ellas, y estaba destinada al mantenimiento del templo, y al pago de sus trabajadores. En este artículo se estudian los ingresos y gastos de esta organización.

Palabras clave: Catedral, Cabildo, ingresos, gastos, edad media.

Abstract: The Cathedral of Seville, which was one of the more powerful institutions in southern Spain medieval, modern and contemporary history from a religious, economic and cultural perspective, was the council see. The council's sources of income were: on the one hand, a share of the diocese's tithes and, on the other hand, the renting of the immovable assets which it owned. In the 17th century, the Cathedral's council was divided in seven accounting offices: the council's "Fábrica" was managed in two of them, and cover the maintenance of the temple and pay its workers. In this article we study the incomes and expenses of the organization.

Keywords: Cathedral, Cabildo, income, expenses, middle ages.

INTRODUCCIÓN

Sevilla y su catedral, la Catedral y Sevilla han sido objeto de admiración y estudio durante siglos. Sin duda, la mayoría de las investigaciones se han realizado basándose en puntos de vista artísticos, alabando la belleza y grandiosidad arquitectónica de ese magno edificio. Sin embargo, nos atrevemos a decir que igualmente esplendorosa y digna de estudio era la organización que la dirigía y gestionaba económicamente: el Cabildo Catedral. Nuestras investigaciones sobre esta institución a lo largo de los siglos XVI y XVII, arrojan datos sorprendentes sobre las magnitudes económicas manejadas por el Cabildo: disponía de cuantiosos ingresos procedentes de los diezmos eclesiásticos, así como del alquiler de unas 1500 propiedades inmobiliarias. Con estas entradas tenía suficiente para costear continuas y costosas obras y reformas en el templo, retribuir a cerca de 300 trabajadores, mantener algunas importantes instituciones benéficas, así como destinar a los 80 miembros del Cabildo (canónigos, racioneros y medios racioneros, llamados genéricamente capitulares) unas enormes retribuciones.

Partiendo de esta realidad económica, este artículo se centra en una de las parcelas económicas del Cabildo, denominada Fábrica, dedicada en exclusiva a todo lo relacionado con el templo, ya fuera el culto, limpieza y seguridad en el templo, o ya se tratara de afrontar y dirigir todas las construcciones que se realizaban continuamente en el templo. Era tan manifiesta la autonomía e importancia propia de la Fábrica que, tanto desde dentro del Cabildo como desde la ciudad solía hablarse de "Cabildo y Fábrica de la Catedral" para denominar a la institución en su globalidad. Sin duda esa "autonomía teórica" nacía en la disposición de medios financieros propios, principalmente originados por el arrendamiento de las más de 450 propiedades inmobiliarias que le pertenecían a la Fábrica, así como de la parte asignada de los diezmos.

1. METODOLOGÍA

Para acometer este estudio básicamente hemos partido de la información contenida en los más de 1.700 libros que se conservan sobre la Fábrica en el Archivo de la Catedral de Sevilla, material frecuentemente consultado por expertos en arte y arquitectura, buscando fechas, personajes y cifras económicas relacionadas con obras en el templo o con adquisiciones de pinturas, esculturas y otros trabajos de indudable valor artístico. Apoyándonos en algunos de estos estudios (Rodríguez Esteve, 1998, pp.

46 y ss) podemos afirmar que la Fábrica, una vez terminado el techo del templo (en 1506) mantuvo un equipo administrativo y técnico parecido al que había, para afrontar las enormes obras y mejoras que se realizaron en los siglos XVI y XVII. Entre los gravosos proyectos afrontados en esos dos siglos podemos recordar la realización de la Capilla Real, el retablo mayor, coro, trascoro, Sagrario, reforma del techo (tras el derrumbe del cimborrio), subida de la altura de la Giralda, así como el final de las obras en numerosas capillas (de los Evangelistas, de Scalas, la de los Alabastros ...) . Al mismo tiempo, con parte de los fondos de la Fábrica y con las donaciones de nobles, canónigos y racioneros se adquirieron numerosas obras de arte realizadas por Murillo, Martínez Montañés, Valdés Leal o Pedro Roldán, entre otros muchos (Jiménez Alfonso, 1998 y Montoto, Santiago, 2001).

Como acabamos de señalar, los gastos de la Fábrica tenían dos vertientes muy distintas: los desembolsos relacionados con su faceta "material" (obras en el templo) y los culturales (costeando la suntuosa liturgia de la Catedral). Vamos a describirlos de forma separada.

2. LAS OBRAS EN LA CATEDRAL

El asunto de realizar un estudio económico de las inversiones que acometió la Fábrica dentro del templo es tan interesante como dificultoso de abordar. Los gestores del Cabildo parece que nunca tuvieron interés en presupuestar ni hacer balance de lo que costó edificar una determinada capilla u otro tipo de construcción. Los miembros del Cabildo y sus administradores económicos entendían que esas obras eran tan largas en el tiempo, que sus costes, - tanto el de materiales como el de los albañiles y técnicos que las realizaban -, podían ser absorbidos por las inagotables fuentes financieras de la Fábrica, entre las que no se podían olvidar las donaciones económicas de nobles y miembros del Cabildo deseosos de que sus cuerpos descansaran tras sus muertes entre los muros de tan majestuoso templo construido en honor de Dios.

Hemos buscado información económica sobre los materiales que se emplearon para todas las construcciones acometidas; del siglo XV sí se conservan algunos libros como el de "la obra nueva de la Santa Iglesia" de 1449 que registra los gastos de compra de piedras de pilar (medidas en pies), el pago por los bueyes que acarreaban esas piedras, cuerdas, troncos de álamo, costales de esparto, tablas ... Parece que esas importantes partidas de gastos disminuyeron a lo largo de los siglos XVI y

XVII; además no se recogían en libros de cuentas específicas, ni siquiera en cuentas independientes, sino que se encuentran dentro del apartado "libramientos ordinarios". Esos gastos no son muy numerosos ni costosos. Solo encontramos varios acarretos mensuales de piedras para las obras, procedentes de las canteras de Espera y de Jerez. Cada una de esas partidas apenas llegaba a los 12.000 maravedíes.

Sí se encuentra más información sobre los gastos del personal encargado de realizar esos trabajos constructivos. Hemos encontrado que el total que pagó la Fábrica en concepto de peones el mismo año de 1645 fue de 4.450.877 maravedíes. A partir de nuestros datos sobre el salario de estos trabajadores estimamos que la Fábrica tendría contratados permanentemente entre 60 y 70 peones, cifra bastante considerable. Por otros libros sabemos que existía un contador de obra, encargado de la parte administrativa de las construcciones, y un maestro superintendente de obras que en 1645 era Pedro Sánchez Falconete. A partir de estos datos, podemos estimar el número de trabajadores asociados a labores constructivas en torno a 72 con un global salarial cercano a los 4.750.000 maravedíes.

3. LOS GASTOS LITÚRGICOS

Todas las dificultades informativas que hemos encontrado en el apartado anterior se transforman en enormes cantidades de datos, explicaciones y detalles sobre la forma en que la Fábrica empleaba sus fondos en el culto divino. La nómina de trabajadores encargados de la liturgia en la Catedral vuelve a sorprendernos por su tamaño; pasamos a "desgranarla":

- a) El maestro de ceremonias: coordinaba y dirigía todos los cultos, por lo cual ganaba el mayor salario de todos (86.000 maravedíes al año en 1644).
- b) Sacristanes: hemos localizado cinco, dos mayores (que ganaban 60.000 maravedíes en 1644), dos menores (40.800 maravedíes) y el de la Capilla de San Pedro (20.700 maravedíes). Supervisaban y participaban en todos los cultos, según los cánones de tradición y solemnidad. Para ello se valían del "libro de costumbres litúrgicas" (1636-1693), en el que se escribieron la forma de celebrar 61 fiestas litúrgicas especiales cada año, entre las que destacaban las de Semana Santa, Corpus e Inmaculada. Para cada una, se describe minuciosamente las alfombras, tapetes,

facistoles, blandones y demás adornos que se colocaban conmemorando esas fiestas.

c) Clérigos de la veintena: como dice su propio nombre, la Catedral disponía de 20 sacerdotes que cantaban todos los ritos de las horas (primas, nonas, etc.). Estos, como todos los demás, gozaban de un salario fijo, y eran elegidos "por oposición de canto y escogida voz". No hemos encontrado la contabilización de sus retribuciones, aunque según la crónica de Gómez Bravo ganaban cada uno al año 4.000 reales (136.000 maravedíes).

d) Capellanes: podemos considerarlos como los siguientes en una teórica jerarquía dentro de los cargos litúrgicos. Estos solían estar asignados a una determinada capilla de la Catedral, de ahí su nombre. Concretar su alto número no es fácil. Nosotros hemos localizado 20 por su nombre y denominación del fundador y patrocinador económico de la capellanía (por ejemplo "la de los Santillanes", la del deán Fernando de la Torre o la del Licenciado Ribera) que permitían el sustento económico de ese capellán (o más de uno) a cambio de una gran cantidad de misas por su alma cada año. Casi todos estos capellanes cobraban 34.000 maravedíes anuales en 1644. Por otro lado, encontramos un resumen con el salario de "otros capellanes", que sumaron unos 2.717.000 maravedíes. Si cobraban un salario medio parecido a los anteriores, estaríamos hablando de que en este apartado se incluirían otros 80 capellanes, hasta totalizar 100. ¿Es esta cifra obtenida exagerada? Parece que no, pues según Gómez Bravo en 1645 había 220 capellanías servidas por 57 capellanes; según Alonso Morgado en el año 1586 el número total de capellanes era de "ciento setenta y tantos", incluyendo 19 con atribuciones especiales (probablemente sean los 20 que aparecen identificados); según Sánchez Herrero el número era de 174 en el año 1581. Por prudencia, a efectos del cálculo total, tomaremos la cifra intermedia: 100 capellanes.

e) Otros oficios litúrgicos: dentro de este apartado podemos situar al sochantre; al colector de la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua, que recogía y custodiaba las limosnas (con un importante sueldo: 74.800 maravedíes); al confesor de la misma capilla (percibiendo unos 20.500 maravedíes); también encontramos a un maestro de capilla (75.000 maravedíes); por último encontramos el salario pagado al maestro de los seises, que estaba asignado a un patronato, concretamente al Colegio de San Isidoro, percibiendo 34.000 maravedíes.

f) Músicos: también encontramos una nómina de cantores, que sumaban más de 1.680.000 maravedíes, por lo que podemos estimar el

número de ellos entre 30 y 40. Aparte aparecen los ministriles, bajo cuyo nombre se conocían al conjunto de músicos que tocaban ciertos instrumentos de viento (chirimías, cometas, sacabuches y bajones); otros instrumentos musicales usados en la catedral hispalense eran las trompetas, atabales y los tamborinos. La nómina de estos ministriles ascendía casi a 860 .000 maravedíes, que podríamos asignar a unos quince músicos (ya en 1526 había tres chirimías y dos sacabuches, además de otros). También sabemos de la existencia de un organista (que ganaría unos 35.000 maravedíes) y de un ayudante de organista (este último ganaba 18.750 maravedíes anuales), así como un maestro afinador de órganos que, por su salario (37 .500 maravedíes), bien podría trabajar en exclusividad para la Fábrica de la Catedral.

g) Otras labores: otros empleados permitían que el aparato litúrgico de la Catedral funcionara con la suntuosidad necesaria. Así hemos encontrado a dos porteros que vigilaban el acceso por las numerosas puertas del templo, percibiendo un salario anual de 30.000 maravedíes cada uno, que eran sacerdotes (según Gómez Bravo). Funciones similares a los anteriores realizaban los pertigueros, que, según el mismo autor, eran "nobles hijosdalgos, personas decoradas de que se les hace pruebas (...); usan de toga de Damasco negro y gorra de los mismo con cetro de plata para más autoridad", que cobraban unos 35.000 maravedíes. Según Alonso Morgado (1586) estos pertigueros recorren el templo mientras se celebran los oficios divinos, "evitando cualquiera perturbación de corrillos y conversaciones indecentes"; también llevaban recados a los canónigos. Otro trabajador que cuidaba de la correcta ornamentación del templo era el campanero y relojero, empleos desempeñados por una única persona, que cobraba 49.400 maravedíes.

h) Los adventicios: durante muchos años se utilizaron unos libros que registraban los gastos pagados a personas que no trabajaban a diario en la Catedral, sino que prestaban sus servicios por temporadas. Estos libros, denominados de adventicios, anotaban pagos a canteros, entalladores, bordadores... No hemos localizado ninguno a partir de 1615, pero muchos de estos gastos (que en la economía moderna se conocen como "Servicios Exteriores") aparecen en el apartado de salarios de 1644. Entre éstos encontramos a un engeridor , que ganaba 10.000 maravedíes al año; un lamparero (17.500 maravedíes); un platero (16.000 maravedíes); un cañero (600 maravedíes); un jardinero y perrero, labores desempeñadas por una sola persona que ganaba 6.600 maravedíes; y dos hermanas

lavanderas, que se repartían 24.000 maravedíes. Lo exiguo de sus retribuciones y lo técnico de sus trabajos apoyan nuestra teoría de que trabajaban por su cuenta para varios clientes, por lo que pueden considerarse como gastos por adventicios

En definitiva, estaríamos hablando de que directa o indirectamente relacionados con el culto en la Catedral trabajaban 200 trabajadores, lo cual suponía un gasto total de más de 9 millones de maravedíes anuales.

Otro capítulo importante de los gastos litúrgicos era el realizado en cera para ornamento y alumbrado de los numerosos altares de la Catedral. De los escasos libros conservados hemos podido consultar el correspondiente a los años 1636-1641, en el que se controla la labor de la cerera Jerónima del Carpio, quien siguió el oficio de su difunto marido. El libro está dividido en dos mitades, para separar las cantidades entregadas a esta mujer para que las almacenara (cuando era cera nueva) o las "reciclara" (cuando era cera vieja). Por las anotaciones podemos deducir que normalmente la cera usada en la Catedral se compraba en Zalamea, Sanlúcar de Gadiana y El Cerro, y se medía en arrobas(@), libras (ls) y onzas (os), registrando las compras y consumos en dos columnas, según la cera fuera blanca o amarilla. De la cuenta del año 1639 podemos resumir que la cera recibida (nueva y vieja) llegó hasta 1297 @ 12 ls y 9 os; considerando el "desperdicio de cera" el consumo fue de 991 @ 5 ls y 13 os, por lo que la cerera debía de tener almacenadas al final del año 306 @ 6 ls y 12 os.

Esta cifra se aproxima mucho a la que nos ofrece Gómez Bravo sobre el gasto de cera de la Fábrica de la Catedral: 1.000 arrobas (unos 460 kilogramos). Al mismo tiempo, nos ofrece otros datos muy interesantes sobre consumos en el templo, cuya valoración eco-nómica no hemos encontrado: la Fábrica empleaba cada año 800 arrobas de aceite, que ardían en 140 lámparas; de vino se consumían 900 arrobas; y el gasto de "incienso que se quema importa 400 ducados, sin las pastillas, pebetes y pomas en las más solemnes festividades y octavarios".

Esos gastos en vino y cera aparecen agrupados con otros muchos dentro de los "libramientos ordinarios". Entre esos numerosos gastos no aparece ninguno con un importe que destaque sobre los demás, aunque superaron los 6 millones y medio de maravedíes: compras de leña para "hacer hostias" (4.964 maravedíes); paño para mantos para colegiales (88.060 maravedíes); elaboración de un candelero de plata (16.915 maravedíes); etc.

4. LOS BIENES DE LA FÁBRICA

Hacia mediados del siglo XVII, fecha en la que hemos centrado nuestro esfuerzo investigador, la mitad de los ingresos de la Fábrica provenían del arrendamiento de su patrimonio inmobiliario. Las cifras de sus posesiones hacia 1645 son escalofriantes: 422 posesiones urbanas y 57 rústicas. El estudio urbanístico y geográfico de esas propiedades resulta fascinante. Entre las fincas urbanas predominan las situadas cercanas a la Catedral de Sevilla que, como parroquia de los que allí vivían, recibió numerosas donaciones en la Edad Media a condición de ofrecer culto por sus almas durante décadas. Legalmente esa donación se recibía en forma jurídica de vínculo, que impedía a la Fábrica la venta de esos bienes. Otros muchos de esos bienes provenían de los heredades y donadíos recibidos de la Corona desde la reconquista de la ciudad, hasta el reinado de Alfonso X.

Volviendo a las casas vinculadas en la parroquia de la Catedral (Santa María) podemos resumir el inventario por calles de la siguiente forma: casas en el corral de Jerez (3 casas), en la calle cuernos³ (8), en San Miguel (5), a espaldas de la Catedral (7), en las gradas (20), en la plaza de Santa Marta (2), en la calle Bayona (1), en la de la mar (13), harinas (2), jimios (3), raperes (3), Génova (6), Castro (5), tintares (4), pajería (6), plaza de San Francisco (7), calle de la cárcel (5), la alcaicería (9), alfayates (3), escobas (1), placentines (12), francos (7), torneros (4), ropa vieja (3), catalanes (5), borciguinería (2), abades (17) y carretería (12), dados (1), siete revueltas (2), gallegos (4), arqueros (6), sierpes (10), carpinteros (2), especería (5), pescadería vieja (3) y carnicería (5), hasta sumar 211 casas.

Las posesiones en otros barrios de la ciudad eran menos numerosas, probablemente debido a que los donantes medievales preferían cederlos a las parroquias más cercanas a su vivienda. De todas formas el inventario de casas de la Fábrica en otras collaciones (parroquias) es bastante cuantioso, como a continuación resumimos: casas en la collación de Santa Cruz (27 casas), en Santa María la Blanca (8), en San Bartolomé (10), en El Salvador (4), San Isidro (7), San Nicolás (6), San Esteban (2), San Ildefonso (4), Santiago (4), Santa Catalina (9), San Román (1), San Juan (5), San Pedro (3), San Marcos (2), San Andrés (8), San Martín (8), Omnium Sanctorum (5), Santa Marina (2), San Gil (1), Santa Lucía (3), San Julián (2), San Lorenzo (10), San Vicente (19), San Miguel (1), la Magdalena (30), Triana (30), para totalizar casualmente otras 211 casas.

Como ya hemos dicho el número de propiedades rústicas ascendía a 57, de tamaño y aprovechamiento muy variable; a algunas se las denomina "tierras", otras aparecen recogidas como "heredades", "huertas", "viñas", "casas", "bodegas", "solares", "cillas", incluso "cortijos". Estas propiedades estaban repartidas a lo largo y ancho de la diócesis; así encontramos una propiedad de un castaño en Constantina, una bodega en el Puerto de Santa María, hasta unas tierras en Villalba del Alcor (provincia de Huelva).

Si la Fábrica no podía venderlas, no le quedaba más remedio que alquilarlas, obteniendo unos ingresos que posibilitaran remunerar a los sacerdotes encargados de oficiar las misas por el alma de los donantes. Normalmente esos arrendamientos se contrataban a largo plazo, casi siempre vitalicios. Al menos desde el siglo XV y hasta mediados del siglo XVIII esos contratos tenían como contraprestación económica una parte monetaria (en maravedíes) y otra en gallinas. Algunos estudiosos han pensado que detrás de esta peculiaridad solo había una tradición, y que se instauró debido a la frecuencia en el trueque como forma de cobro y pago. Nada más lejos de la realidad, pues el Cabildo, inteligentemente, arbitraba una forma de protegerse de una inflación que se sabía existente, aunque todavía no se había consensuado la forma de medirla. Una vez llegado el momento de la liquidación del arrendamiento, se tomaba un valor monetario medio de la gallina, se calculaba su equivalencia en maravedíes, y se cobraba el total en moneda; mediante este método de cuantificación de la renta se protegía el valor de la misma.

Por tanto, cada contrato tenía una parte fija (reflejada en maravedíes) y otra variable (cuantificada en gallinas). Normalmente la proporción entre ambas partes era fija. Así revisando las rentas de los alquileres de finales de la primera mitad del siglo XVII encontramos que, en casi todos los contratos, existe una proporción de una gallina por cada 250 maravedíes; de esta forma hemos encontrado una casa en la calle Abades de la que se cobraba de renta 125.000 maravedíes y 500 gallinas, y otra extramuros, en la Carretería, arrendada por 4.000 maravedíes y 16 gallinas. Tenemos que aclarar que esas proporciones fueron más o menos estables, y que, de ningún modo, significa que el valor de una gallina fuera 250 maravedíes. Para tener una cierta idea de la evolución del precio de la gallina, diremos que como precio medio anual se tomó en el año 1597 el de 20 maravedíes cada gallina; en el año 1644 ascendía a 37 maravedíes; y en 1645 el valor era de 40 maravedíes. Por tanto, podemos concluir que en los últimos años del período que estamos estudiando la parte del arrendamiento

cuantificada en gallinas representaba casi el 14% del total de la renta cobrada de cada casa.

¿Quiénes era los arrendatarios de esas casas, ya fueran viviendas o tiendas? La gran variedad de bienes donados provocaba que los inquilinos fueran desde poderosos ciudadanos que preferían vivir en alquiler, hasta personas humildes, pasando por comerciantes que utilizaban el bien arrendado como tienda. Por tanto, no nos puede extrañar que en algunas de las mejores casas vivieran el propio deán y muchos canónigos y racioneros, que pagaban a precio de mercado el alquiler de estas. En la relación de profesiones declaradas por los arrendatarios encontramos vidrieros, carniceros, mercaderes de plata, mercaderes de vino, herradores, pregoneros, contadores, escribanos, maestros de escuela, gorreros, boneteros, pasteleros, cirujanos, artilleros ...

5. OTROS INGRESOS: EL DIEZMO

Si decíamos que la mitad de los ingresos de la Fábrica provenían de los arrendamientos inmobiliarios, la otra mitad provenía, a partes prácticamente iguales, de aportaciones del Cabildo y de ingresos de los diezmos. Sobre las aportaciones del Cabildo diremos que estaban justificadas por el hecho de que sus miembros (canónigos, racioneros y medios racioneros) delegaban buena parte de sus funciones litúrgicas en los empleados que hemos descrito. Por tanto, al asumir la Fábrica el coste de algunas tareas que, en principio, debían realizar los capitulares, éstos los restituían a la institución.

Sobre los ingresos decimales de la Fábrica, diremos que tenían dos orígenes: el primero y más importante era el 11% de los diezmos recaudados a los contribuyentes que residían en Santa María la Mayor (es decir, en la parroquia de la Catedral); el segundo provenía de contadas parroquias de la diócesis que tenían que otorgar un "beneficio" de sus diezmos a la Fábrica de la Catedral.

Además, la Fábrica poseía una serie de cillas donde almacenaba el grano y otros productos recaudados para especular con su precio y obtener mayores ingresos. Hemos localizado algunas de estas cillas en Utrera, Alcantarilla, Aguzaderas, Morón y Arcos.

6. LA ADMINISTRACIÓN DE LA FÁBRICA

Teniendo en cuenta la gran cantidad de tareas económicas que se realizaban diariamente, así como los altos volúmenes de esas transacciones, no nos puede sorprender que el aparato administrativo de la Fábrica fuera de grandes dimensiones durante los siglos XVI y XVII.

Si la mayoría de los negociados del Cabildo estaban gestionados por sacerdotes, normalmente miembros capitulares, hay dos aspectos que hacen peculiar la gestión de la Fábrica:

a) La división de la gestión económica en dos contadurías: una, dedicada a los ingresos, denominada "receptoría de la Fábrica", situada en el Colegio de San Miguel; y la "contaduría de gastos de Fábrica", situada en el patio de los Olmos, encargada de los gastos de esta. No hemos encontrado justificado en ningún documento el por qué la administración de uno de los eslabones más importantes, desde el punto de vista de la gestión económica, se le pasa a asignar dos responsables en dos contadurías distintas, en vez de mantener a un mayordomo a su cargo. Además, el hecho de que estuvieran situadas una lejos de la otra provocaba que se articularan libros únicamente para transferir los datos a otros, en los que se integraba la contabilidad de la Fábrica.

b) El arrendamiento de la receptoría de la Fábrica: el Cabildo recurría a personas de gran solvencia financiera (normalmente mercaderes) para que se hicieran cargo de la receptoría de la Fábrica. De esta forma, el receptor anticipaba fondos de su bolsillo cuando era necesario, cantidades que luego recuperaría. ¿Por qué se le cedía la administración solo de los ingresos y no del global de la Fábrica? Tampoco hemos encontrado documento que lo explique, por lo que hemos deducido que se prefería tener a un denominado "notario de Fábrica", sacerdote, para que controlara el mantenimiento del templo, ya que no parece oportuno dejar esas tareas a un arrendatario financiero, ajeno a las necesidades de la Fábrica.

La receptoría estaba a cargo de un receptor que, debido al enorme esfuerzo financiero que realizaba cobraba, según Gómez Bravo (1645), más de dos millones de maravedíes, aunque en 1649 hemos encontrado un pago (creemos que total del año) de 562.500 maravedíes. Además en ella trabajaban un oficial mayor (que ganaría unos 62.500 maravedíes) y otros tres oficiales (que percibían entre 26.772 y 52.311 maravedíes), así

como un ayudante de contaduría que apenas ganó 3.333 maravedíes. Aunque trabajaran para la Contaduría Mayor, por las "molestias" de tener que gestionar algunos asuntos de la Fábrica, los dos contadores mayores recibían más de 40.000 maravedíes. En último lugar, encontramos al notario de Fábrica que percibía 130.900 maravedíes anuales.

La labor contable de la receptoría de la Fábrica estaba basada en tres libros: los primeros se llamaban "Cargos de Fábrica" hasta 1640; por otro lado encontramos los "libros de receptoría de Fábrica", y los "libros de la mayordomía de Fábrica". Sin embargo, debido a la existencia de dos contadurías, y la necesidad de traspasar la información de una a otra, obligaba a utilizar libros duplicados, así como otros auxiliares, tales como los "libros diario y mayor de gas-tos de Fábrica", o los "libros de salarios".

7. LAS VISITAS

Como institución con cierta autonomía, desde la fundación del Cabildo Catedral, una serie de templos quedaron considerados como dependientes de la Fábrica de la misma. No sabemos exactamente la forma jurídica de esa tutela, aunque sí hemos podido averiguar que la Fábrica era considerada como un beneficiado más de los diezmos asignables a esas parroquias, recibiendo una parte de lo recaudado. Lo que más nos interesa a nosotros es que la Fábrica se reservaba un derecho de control sobre su gestión económica materializado en supervisiones de sus cuentas. Así por bienios, trienios o cuatrienios un visitador o veedor realizaba auténticas censuras de sus cuentas que quedaban registradas en los denominados "libros de visitas". Este veedor de iglesias percibía una alta retribución, (100.000 maravedíes anuales); en nuestra opinión se debía a la importancia de su tarea de evitar fraudes en las cuentas supervisadas, y a tratar de que no se viera tentado a participar en estos fraudes.

La magnífica crónica de Gómez Bravo señala las parroquias de la ciudad de Sevilla que estaban "sujetas" a la Fábrica: Santa Cruz, Santa María la Blanca, San Bernardo y San Roque, "donde pone el Cabildo curas y otros ministros". Fuera de la ciudad también "ponía curas" en otros templos a los que parece que se les llamaba "capillas de la Iglesia", y éstas son: Gandul, San Bartolomé de Tara-zona (en la "banda de Carmona"); y Quema, Gelo, Chucena, Albaida, Benacazón y la Torre de Martín Cerón (en la "banda del Aljarafe").

En el inventario del archivo se encuentran catalogados unos 170 libros de visitas, en su mayoría de los siglos XVII y XVIII. No sabemos si se encuentran en el archivo de la Catedral porque se llevaban dos libros de visitas, - uno para la iglesia correspondiente y otro para la Fábrica -, o porque la iglesia supervisada los remitía tras un cierto período a este archivo. Lo único que hemos podido averiguar al respecto por el contenido de los libros es que se mandaba tenerlos en depósito a los mayordomos de estas iglesias hasta la próxima visita. Al analizar los libros de visitas del siglo XVII encontramos que son llevados bajo una estructura idéntica, desde la introducción inicial hasta en el orden de las cuentas.

En cada visita se transcribía a este libro un resumen de todas las partidas, que comenzaba bajo el título de "Auto de cuentas". Como son idénticas entre todos estos libros hasta las palabras utilizadas en estos autos, traemos aquí, por ejemplo, el correspondiente a la visita realizada en 1634 a la iglesia de El Gandul, para el período 1630-1633, incluida en el "Libro de visitas de la Fábrica de El Gandul" (1630-1684). En un largo texto inicial observamos cómo Juan de Ávila, canónigo y presidente (responsable) de las capillas de la Santa Iglesia Catedral, manda al mayordomo de la fábrica de la Iglesia de El Gandul "diese cuenta de los mrs, trigo y cebada y otras cosas que han sido a su cargo de recibir y cobrar (...) y los alcances de sus antecesores (...) y éste exhibió los dichos libros y recaudos e hizo el juramento necesario de dar las dichas cuentas bien y fielmente legales y verdaderas sin fraude ninguno".

Este juramento se firma ante el citado Juan de Ávila y el notario de la visita - el contador Fernando de Herrera - que es quien redacta este documento. A continuación, comenta el notario que "y en cumplimiento del Auto de la otra parte el dicho Benito Pérez Gálvez, mayordomo de la dicha iglesia de El Gandul dio las cuentas de la forma y manera siguiente". Estos libros realizan un resumen de los hechos contables acaecidos en estas iglesias, separando cargos y datas, asignados a las mismas cuentas. Dentro de cada una de esas cuentas se ordenan las anotaciones con una referencia numérica consecutiva creciente, que comienza desde cero al empezar otra cuenta. Los cargos comienzan siempre con los alcances anteriores contra el mayordomo. A continuación, aparece la cuenta de "Tributds y posesiones corrientes"; la iglesia de El Gandul registró 28 anotaciones, y otras iglesias, como por ejemplo la de Santa Cruz llegó hasta las 94 anotaciones. Cada anotación coloca a la izquierda la referencia numérica creciente que hemos mencionado, a continuación el cuerpo del asiento y a

la derecha la valoración; al final de este apartado se realiza la suma correspondiente.

Algunos libros, como el de la iglesia de El Gandul, continúan con la cuenta de 'Maravedíes pontificales de esta Fábrica', que para cada año recoge lo que le corresponde cobrar del diezmo a dicha iglesia. La última cuenta es la de ingresos de esa iglesia por conceptos tales como sepulturas y limosnas. Se finaliza con la suma del cargo y las firmas de los visitadores. Las datas recogen las siguientes cuentas, bajo la misma metodología que los cargos:

- Salarios de Ministros
- Subsidio, excusado y décima
- Tributos perpetuos sobre las posesiones de las dotaciones de la Fábrica
- Capellanías que administra la Fábrica: cera de capellanías
- Otras misas y cultos
- Gastos diversos: ordinarios y extraordinarios

Entre los aspectos más interesantes de estas cuentas queremos resaltar que algunas, como la de posesiones (en los cargos) y las capellanías (en los descargos) registran todas las anotaciones que se producían en cada uno de los años que se supervisaba. Sin embargo, las cuentas de ingresos por sepulturas o la de gastos diversos registran resúmenes anuales por cada concepto. Así, cuando contabilizan los ingresos por sepulturas del año 1633 indican el total recaudado por ese concepto, sin detallar el número de ellas ni el nombre de los que las pagaron.

Volvemos al ejemplo de la iglesia de El Gandul para recoger el 'remate de la visita', en la página 39, con la siguiente anotación:

El cargo de esta cuenta 380.113 mrs y el descargo 336.278 mrs, y el alcance contra el dicho Benito Pérez de Gálvez, mayordomo, suma y monta 43.835 mrs. De la que dicha cuenta de cargo, data y alcance le fue hecha relación por menor al dicho mayordomo, por mí el presente notario de visita, y habiéndola visto, oído y entendido, dijo que estaba buena, legal y verdadera, y juro a Dios y a esta Cruz f en forma de derecho que le ha dado bien y fielmente a su leal saber (. . .) y la aprobó y consintió el dicho alcance. Y en esta conformidad el dicho Señor Presidente dijo que aprobaba y aprueba esta dicha cuenta y condenó al dicho Benito Pérez de Gálvez en el dicho alcance, salvo error, y mandó la tenga en sí en depósito hasta San Juan del año que viene de 1637.

En definitiva, en estos libros bajo un método fijo de "auditoría" se realizaba la supervisión de las cuentas a los administradores de estas iglesias dependientes de la Fábrica, y con las visitas cumplían con la obligación impuesta por el arzobispo Niño de Guevara, en el capítulo III de sus Constituciones de 1604, de supervisión de las cuentas de todas las iglesias de la diócesis.

8. CONCLUSIÓN

La Fábrica de la Catedral de Sevilla, la institución que permitía el funcionamiento diario del templo, así como organizar y acometer las continuas obras que se realizaban en el mismo, estaba tutelada por el Cabildo Catedralicio y su Contaduría Mayor, y dirigida por un notario de Fábrica que autorizaba los gastos corrientes de la actividad, hasta un determinado importe. Este notario tenía un continuo contacto -a pesar de que su oficina (contaduría de gastos) estaba extramuros (en la calle Génova, actual avenida de la Constitución) - con el receptor de Fábrica, quien administraba los ingresos y poseía de la liquidez para afrontar su pago.

Este receptor pagaba periódicamente la amplísima nómina de empleados del templo (sacerdotes, músicos y conservadores del mismo), así como retribuía a los técnicos y albañiles, que en número variable mantenía contratados la Fábrica. Asimismo, el receptor, con la colaboración de otro negociado del Cabildo (denominado "sala y estrado de rentas") participaba en la gestión y cobro de los arrendamientos de las casas de la Fábrica, así como de los ingresos de los diezmos, que le llegaban líquidos sin apenas esfuerzo administrativo.

Gracias a estas dos fuentes de ingresos, así como las aportaciones extraordinarias de nobles y ricos eclesiásticos la Fábrica pudo mantener durante siglos un enorme ritmo constante de gasto, con una dilatada nómina de personal, así como acometer continuas y costosas obras y reformas. De forma más concreta podemos señalar que a mediados del siglo XVII la Fábrica ingresaba y gastaba anualmente unos 24 millones de maravedíes. Sus ingresos provenían de las siguientes fuentes: del arrendamiento de sus posesiones (la mitad), de lo que le correspondía de los diezmos (una cuarta parte) y de aportaciones de otros negociados del Cabildo (otra cuarta parte). Del lado de los gastos, podemos decir que la mitad se dedicaba a salarios, y la otra al resto de partidas que hemos desglosado anteriormente.

BIBLIOGRAFÍA

- GOMEZ BRAVO, Juan. 'Discursos sobre la grandeza de la Iglesia Catedral de Sevilla'. Biblioteca Capitular, legajo 59/5/26, 1645.
- JIMENEZ, Alfonso. 'Catedral de Sevilla: Guía de arquitectura'. Artículo incluido en la web www.arquired.es/users/giralda, 1998.
- MONTOTO, Santiago. 'Nueva Guía de Sevilla'. Sevilla, 2001.
- MORGADO, Alonso. 'Historia de Sevilla'. Reedición de su obra de 1586. Sevilla, 2001.
- ORTIZ DE ZUÑIGA, Diego. 'Anales eclesiásticos y seculares de Sevilla'. Madrid, 1796.
- RODRIGUEZ ESTEVE, Juan Clemente. 'Los canteros de la Catedral de Sevilla'. Diputación de Sevilla, 1998.



Especie humana y naturaleza: El vínculo roto

Human species and nature: The broken link

Adrián José Troncoso Campos

Grupo de Investigación HUM-791

Resumen: El autor investiga sobre el impacto ejercido por la especie humana sobre el Medio Ambiente ya desde los primeros tiempos, lo que ha llegado a producir la ruptura del hombre con la naturaleza: el Vínculo Roto. Estudia asimismo la vinculación natural del hombre con el arte y cómo la naturaleza es consustancial a toda manifestación artística desde la Prehistoria, abordando también los problemas ecológicos más cruciales y aún remediables a medio plazo, para favorecer mediante programas interdisciplinarios un cambio de actitud y mentalidad en la especie humana a través de la educación y de una nueva cultura y filosofía medioambiental, donde el binomio Naturaleza-arte, ya sea plástico, cinematográfico, literario ... jugará un papel fundamental.

Palabras clave: Vínculo Hombre-naturaleza, vinculadores, destrucción ecológica, contaminación, cambio climático, lluvia ácida, educación ambiental, arte naturalista, valores ecológicos, simbiosis naturaleza-arte.

Abstract: The autor investigates the impact caused by human specie from the origin. This fact nowadays has produced the separation betwe'en humans and natural. The autor also studies the natural link between man and arts and how nature accompanies every art event from prehistory. In addition, this paper shows the most critical environ-mental problems. The purpose of introducing with interaisciplinary solutions trying to recovery the broken-link byusing the couple arts-nature.

Keywords: relation man-nature, ecological destruction, contamination, insularización, climatic change, acid rain, environmental education, naturalist, symbiosis nature-art.

INTRODUCCIÓN

En el presente artículo pretendo exponer como la especie humana al ir avanzando tecnológicamente desde los primeros tiempos, se fue separando de los vínculos ancestrales que le unían con la naturaleza. Es decir, de su conexión natural con el medio ambiente, el ecosistema y su propio ciclo biológico de interrelación e interdependencia. Además, su crónico impacto destructivo sobre el medio ambiente, que ha sido comparado con el de las grandes catástrofes del pasado geológico de la Tierra, debe erradicarse con urgencia, toda vez que al degradar el medio ambiente también está poniendo en peligro la supervivencia de la propia especie.

Fue sobre todo a partir de la Revolución Industrial del siglo XIX, una época en la que hombres, e incluso niños, que nunca conocieron su infancia por el brutal trabajo a que fueron sometidos cuando, sobre todo en las minas y suburbios de grandes ciudades, empezaron a pagar muy caro los primeros choques ambientales producidos por las grandes fábricas, los vertidos y humos indiscriminados en los ríos, mares y acuíferos que los llevaron a la miseria, la pobreza radical y a enfermedades crónicas. Como ocurrió en el idílico entorno rural de grandes ciudades como Londres, París, Berlín, Barcelona, Chicago..., que fueron urbes que acusaron junto a su crecimiento la gran dureza vital impuesta por el paradójico progreso de la industrialización urbana con la consiguiente pérdida de la calidad de vida y del vínculo fundamental con la madre Naturaleza.

Aunque los primeros humanos parece que vivieron en relativa armonía con el medio ambiente, su progresivo alejamiento de la vida salvaje ya comenzó desde la Prehistoria con las Revoluciones agrícola y ganadera. Sobre todo, con la erosión de los suelos, cuando empezó a usar el fuego para eliminar la vegetación natural, y la domesticación y el pastoreo de animales herbívoros y rumiantes, si bien todavía se trataba de un impacto menor pues eran poblaciones poco numerosas.

Hay que reconocer que los primeros humanos gracias a su desarrollo mental superaron muchas de las barreras medioambientales que limitaban a las especies salvajes y supieron modificar el medio ambiente para adaptarlo a sus propias necesidades. Así fue como el Horno sapiens fue capaz de actuar negativamente en el medio ambiente con sus actividades, buscando nuevos horizontes y llegando a Europa en el Paleolítico superior desde África hace 35.000 años, a través de los primeros asentamientos en la península ibérica. y trayendo consigo una serie de innovaciones

tecnológicas y sociales que cambiarían aún más el continente. Si bien sus primeros cultivos traían un problema añadido pues ocasionaron la destrucción de la vegetación natural autóctona para dar paso a las cosechas y a la destrucción de bosques para obtener la leña necesaria que les mitigaba el tremendo frío de los periodos invernales.

Asimismo, los primeros cazadores eliminaron una gran cantidad de animales salvajes, tanto por su carne como por ser considerados depredadores y perniciosos, lo que colaboró ya entonces a la desaparición de algunas especies. Cuando nuestra especie, el homo sapiens, salió de África convivió con otros homínidos, como el homo erectus en Asia y el neanderthalensis en Europa, pero poco a poco fue quedándose aislada. Algo que incluso se ha tratado en una comunicación de la actual Cumbre para la Biodiversidad (París, 2005), en la que se constata que : "la definitiva hegemonía del homo sapiens sobre el planeta Tierra desencadenó un proceso de desaparición de especies que se desarrolla a un ritmo cientos de veces superior al natural, un fenómeno cuyo inmediato precedente habría que buscarlo en la desaparición de los dinosaurios".

Sin saberlo, aquellos antepasados que acechaban con grandes lanzas y flechas a los mamíferos prehistóricos ignoraban que aquellas manadas de caballos que también azuzaban hasta las rocas de Solutré (Francia) para, una vez despeñadas, aprovechar tan solo la carne de un mínimo porcentaje de ellos; estaban ellos mismos también precipitándose en un abismo aún de peores consecuencias, el del vínculo roto con la Naturaleza, el que en un futuro podría incluso llevar a la misma desaparición de la especie humana, a modo de lento pero imparable suicidio colectivo. Se estaba iniciando el absurdo proceso de una destrucción indiscriminada de su marco natural, relacionada también con el modus vivendi/ operandi de los posteriores humanos de todos los tiempos, especialmente desde la Edad Moderna con el consumo creciente de carne, pescado, cereales, madera, papel, y más recientemente desde el pasado siglo con el abusivo uso del cemento del hormigón armado y de todo tipo de energías; además de las exageradas extracciones de agua dulce, en su mayor parte desperdiciada en las grandes urbes, y del uso de fertilizantes artificiales o la emisión de gases de todo tipo que han conducido irremisiblemente al Efecto Invernadero. Y éstos son sólo una parte de los factores de las acciones humanas que más siguen contri-buyendo a la destrucción acelerada de ecosistemas.

BUSCANDO SOLUCIONES

No se trata de catastrofismo ni de exageración de los numerosos grupos y científicos que denuncian a diario tales hechos, pues la Cumbre Internacional sobre Biodiversidad, Ciencia y Gobernabilidad(Enero .2005) celebrada en la sede de la UNESCO de París donde 1.200 expertos de treinta países reunidos propusieron con urgencia que se elabore un texto para alertar a los países sobre la degradación que sufre la biodiversidad del planeta. El objetivo fue intercambiar entre los concurrentes conocimientos e información sobre la investigación científica y las experiencias, tanto en el sector público como en el privado, sobre el manejo de la biodiversidad.

Bajo el lema "Una elección de hoy para la vida de mañana", se trataron los siguientes temas:

- *Cambios en la biodiversidad, herramientas de evaluación y metodología.*
- *Impacto producido por la explotación y el comercio de recursos renovables, agricultura, pesca y bosques.*
- *La gestión de la biodiversidad con el fin de alcanzar los objetivos propuestos para el año 2010, sobre todo en el ámbito legal, económico y político.*

Asimismo, se acordó: que los investigadores y técnicos transmitirán los adelantos de los países desarrollados a los emergentes (PVD= Países en vía de desarrollo), una buena idea que rompe lo que más adelante se denuncia al hablar de la imposición de patentes biotecnológicas y falta de cooperación con tales países.

El científico que en los años 80 acuñó el concepto de biodiversidad fue el norteamericano Edward Wilson que la definió como el conjunto de especies vivas del planeta, su variabilidad genética y sus ecosistemas.

Los hechos expuestos sobre la situación mundial de la fauna son también más que alarmantes, pues se confirma que unas 16.000 especies han perdido la mitad de sus individuos y 76.000 especies están en riesgo de extinción, concretamente esta debacle afectaría en breve si no se pone remedio a un tercio de los anfibios, una cuarta parte de los mamíferos y uno de cada ocho especies de pájaros. En total a 15.589 especies animales, además de otras 60 mil especies vegetales.-

En cuanto a los bosques han desaparecido el 45% y en los fondos marinos el 10 por ciento de los corales. Además, existen ya datos comprobados y fiables sobre la desaparición de otros espacios verdes (Selvas, bosques-islas ...) con la reducción de los "pulmones" de la Tierra que resta capacidad de oxigenación al planeta. Cada año se pierden 14 millones de hectáreas de bosque, lo que conlleva la desaparición de multitud de especies.

CAPACIDAD DEL ECOSISTEMA PARA ABSORBER IMPACTO

En su discurso de apertura del 24-01-2005, Jacques Chirac, como presidente francés y anfitrión dejó muy claro que: "Somos, sin duda, las últimas generaciones en tener la capacidad de detener la destrucción de los seres vivos, antes de sobrepasar un umbral irreversible, más allá del cual el futuro de la Humanidad sobre la Tierra pueda estar en peligro". Esperemos ahora que esta Cumbre sirva definitivamente para poner remedio a la dantesca situación mundial de la biodiversidad, pues cierto escepticismo flota sobre la mayoría de los expertos y sobre el periodismo científico responsable que critica la falta de compromiso de los actores internacionales con la biodiversidad, lo que ha conducido a esta nueva cumbre en París, considerándose que esta conferencia pone en evidencia el fracaso de los objetivos marcados en la Conferencia sobre la biodiversidad de Río de Janeiro de 1992, cuyas conclusiones firmaron 188 países, pero que no imponía obligaciones ni objetivos concretos, así como la llamada Cumbre de la Tierra celebrada en la localidad sudafricana de Johannesburgo en 2002.

Dando un salto en el tiempo hasta nuestros días, observamos atónitos que el empleo indiscriminado de la Biotecnología ha traído consigo muchos problemas e inseguridad de todo tipo, sobre todo para los países que dependen en su mayor parte de la agricultura, como son la mayoría de los PVD, pues si bien la agricultura y la alimentación son imprescindibles para todos los países y especialmente para los menos desarrollados económicamente, las patentes biotecnológicas cortan de raíz la seguridad alimentaria de los países más pobres, dada la relación de dependencia que queda establecida con las grandes empresas biotecnológicas.

Estamos quizás en un nuevo mundo científicamente hostil y totalmente cerrado y competitivo, donde las industrias biotecnológicas y la carrera por la acumulación de patentes se ha convertido en un único y deshumanizado fin, haciendo que a veces el valor de inversión de una empresa esté determinado únicamente por su capital en propiedad intelectual. Toda esta vorágine especuladora tiene graves consecuencias para los citados países

que no pueden fabricar sus propios medicamentos para luchar contra enfermedades como el SIDA. Además, los países poderosos esquilman el patrimonio ecológico de los PVD con la extracción de plantas medicinales de todo tipo que trasladan para su transformación y comercialización a sus industrializados países. Son lamentables actuaciones de los humanos más avanzados que contradictoriamente en un estúpido y alucinante juego de doble moral colaboran grandemente en la ruptura del Vínculo, dejando además cortado de raíz el derecho a la esperanza de los países más necesitados.

Como consecuencia asimismo de la excesiva intervención de los humanos en el medio natural, quién no ha oído hablar del calentamiento de la tierra y de sus efectos. Los expertos medioambientalistas han constatado que, desde comienzos de siglo la temperatura media se ha incrementado en 0,5 grados centígrados como consecuencia de la continua emisión de gases a la atmósfera, lo que provoca el citado Efecto invernadero que se produce por la radiación infrarroja del sol que se queda retenida en el ambiente, ocasionando un calentamiento de la superficie terrestre y de la parte inferior de la atmósfera, algo que se está notando en los últimos veranos y que incidirá radicalmente recrudesciendo el, por otra parte cíclico, Cambio climático. Esto, unido a la progresiva antropización en el medio natural, ha incrementado notablemente la pérdida de árboles y especies y ha empobrecido cuando no aniquilado los suelos y acuíferos, con la proliferación de los incendios forestales, el desarrollo de la agricultura intensiva, el voraz desarrollo urbanístico totalmente especulativo, el tráfico y comercio de especies exóticas protegidas y la gestión agotadora de los combustibles fósiles, de los recursos minerales, hídricos, etc.

Hay que reconocer, asimismo, que mientras las poblaciones humanas en la Prehistoria y en los primeros milenios de la Historia siguieron siendo pequeñas y su tecnología básica, su impacto sobre el medio ambiente fue solamente local o a lo más, comarcal. No obstante, al ir creciendo la población y mejorando y aumentando la tecnología sobre todo a partir del Renacimiento, aparecieron problemas más significativos y generalizados, sobre todo cuando el rápido avance tecnológico producido tras el Medioevo culminó en la Revolución Industrial, a partir del siglo XVIII, que trajo consigo el descubrimiento, uso y explotación de los combustibles fósiles (Petróleo, gas natural...), así como la explotación intensiva de los recursos minerales de la Tierra.

La Revolución Industrial motivó que los seres humanos, unidos a los nuevos y sorprendentes descubrimientos, empezaran real mente a incidir y cambiar la superficie de la Tierra, la naturaleza de su atmósfera y la calidad de sus aguas. Hoy, siguiendo la valiente voz que parece clamar en el desierto de la indiferencia; importantes biólogos, físicos, químicos, filósofos..., científicos de todos los campos del saber, son impotentes para frenar en los numerosos Foros y encuentros ecologistas, las novedosas demandas surgidas del rápido crecimiento de la población humana y del desarrollo tecnológico que somete al medio ambiente a exigencias sin límites, lo que está produciendo un declive cada vez más acelerado en su calidad y capacidad para sustentar la vida.

UN EJEMPLO CERCANO

Fue en esa plena industrialización del siglo XIX, cuando el todavía idílico entorno rural de grandes ciudades como Londres, París, Berlín, Barcelona, Milán, Nueva York, Chicago..., acusaron junto a su rápido crecimiento la gran dureza vital impuesta por el paradójico progreso de la industrialización urbana, cuando en otras ciudades como Málaga, por escoger una ciudad más pequeña que las citadas anteriormente, se produjo casi la total deforestación de los montes verdes que la rodeaban. Un fenómeno de desequilibrio ecológico que se produjo principalmente por la deforestación de sus históricos montes y valles tras siglos de excesiva explotación forestal ya desde la época romana, lo que además venía acompañado por un abundante pastoreo y la roturación excesiva de bosques y zonas verdes para la puesta en cultivo de zonas hasta entonces no aptas desde el punto de vista agrario, pero que eran necesarias para garantizar la alimentación de una población creciente. Pero la puntilla fue la extracción masiva de madera para usarse como combustible en los Altos Hornos de su pujante industria decimonónica. La historia de la tradicional metalurgia en Málaga se remontaba a su antigüedad fenicia, existen incluso monedas púnicas de Mainake donde aparece el Dios Vulcano con sus tenazas como protector de los marineros y de los herreros, las dos grandes actividades de esa ciudad mediterránea.

En Málaga se fundieron además la mayoría de los cañones de la Armada Española desde la conquista de América y la cre-ación de sus Altos Hornos supuso un avance y modernización para la industria siderúrgica andaluza, apareciendo ya en el año 1725 uno de los primeros Altos Hornos de España, enclavado en la Serranía de Ronda junto al río Genal (Real Fábrica de San

Miguel), con varias décadas de antelación a su aparición en el País Vasco. Entramos en estos detalles, para observar a un tiempo la incidencia de tales empresas en el entorno natural (Sierras, bosques, ríos, montes...), pues aquella misma destrucción de la cubierta vegetal acuciada por la problemática político-social y los primeros brotes anarquistas en el campo andaluz supusieron, según notables historiadores, la muerte de la incipiente industria andaluza y la extrapolación de la misma a los Altos Hornos del Norte, especialmente a la citada Euskadi.

La Profesora Trinidad Fernández (Universidad de Málaga), refiriéndose a la Siderurgia en la ciudad de Málaga nos dice: "El siglo XIX trajo de la mano de M. A. Heredia el florecimiento de la mayor industria siderúrgica de España en nuestra ciudad. La necesidad de flejes de acero para los toneles de vino que comercializaba con América, fue el origen de esta industria llamada La Concepción que comenzó en Marbella, a orillas del río Verde y a 11 Km. del yacimiento de hierro en el extremo oriental de la Sierra Blanca. Pronto se desdobló el proceso de fabricación, concibiendo la creación de una nueva ferrería, La Constancia, ubicada en las playas de San Andrés. Para hacernos una idea de la magnitud de esta empresa, diremos que trabajan más de 2000 personas en ella y que solo en esta última existían 5 Altos Hornos, 22 Hornos Puddler, 2 Hornos de recalentar, 3 Cubilotes, etc. etc. Gracias a esta empresa, Málaga tuvo su primer tren, subvencionado por M. A. Heredia, que hacía la línea Málaga-Córdoba, buscando el tan deseado carbón de Bélmez".

Los Altos Hornos vascos mantenidos no sólo por el carbón vegetal procedente de sus bosques, también sufrieron grandemente una importante merma medioambiental aunque en menor grado que los montes de Málaga y Ronda, pues el carbón mineral cantábrico e inglés aminoraba la voracidad vegetal de las altas torres metalúrgicas; lo que produjo, por tanto, una menor repercusión en el también, aunque menos, deforestado manto vegetal de los valles y montes vascos que también habían sufrido desde la antigüedad la misma erosión que en Andalucía y en casi toda la península ibérica. Se trata de una crisis que según los últimos estudios de la Diputación de Álava se inició en el siglo X, aunque se agravó a partir del XV, en un fenómeno casi paralelo al sufrido por los bosques del litoral andaluz, especialmente en la provincia de Málaga.

Según el ingeniero vasco D. Fernando Segura se constata que: "El uso de la madera para las ferrerías y la construcción naval fue una de las razones

fundamentales de la corta masiva de árboles. Entre 1650 y 1814, se calcula que en Gipuzkoa se fabricaron 4.592.000 quintales de hierro, para lo que se precisaron 27.552.000 quintales de carbón, equivalentes a 14 millones de toneladas de madera. Calculando una producción de madera de cuatro toneladas de roble o haya por hectárea y año, suponen 21.000 hectáreas de madera de bosque, sólo para las ferrerías".

A esto hay que añadir que, coincidiendo con la citada Revolución Industrial, entre 1870 y 1920 se propagaron además mortíferas enfermedades en los milenarios castaños y heráldicos robles vascos que contribuyeron notablemente a la reducción de la masa forestal ya diezmada secularmente. Los viejos vascos cuentan que solo en Oyarzun se pudrieron entre esos años por la enfermedad alrededor de 150.000 castaños.

El interés desde entonces del Pueblo vasco por conservar sus bosques llegó hasta prohibirse el paso de ganado a los terrenos que hubieran sido pacto de las llamas hasta tanto se asegurara en ellos la repoblación (Juntas Generales de Guipúzcoa. 1907). A tal efecto se crearon numerosos viveros por los servicios forestales para frenar la deforestación. De ellos salieron las plantas que se colocaron entre los años 1906 y 1912 en cien montes comunales de veintiocho ayuntamientos vascos ocupándose una extensión de 625 hectáreas, desde álamos a robles, pasando por fresnos, olmos, tilos, plátanos, nogales, acacias e incluso el foráneo eucaliptus australiano que empezaba a usarse en medicina y fabricación de papel, a pesar de su negativo impacto que incide en el empobrecimiento de los suelos impidiendo el crecimiento de otras plantas.

También se plantaron especies resinosas, hasta 600 .000 pinos, alerces y abetos ... Así fue como la conciencia de la necesidad de reforestar en todo Euskadi había arraigado y en las siguientes décadas los montes se fueron poblando de magníficos árboles. Por cada árbol que se talaba, se plantaban cinco, con especial interés en las especies frondosas. Quizás esa sea la única fórmula para luchar contra la avidez pirómana de la locura antiecológica, de ese otro vínculo roto por los traumas psíquicos del que incendia lo que ignora o desconoce, lo que nunca en nuestra tierra se le hizo amar y entonces odia o se deja pagar por los mafiosos de turno que controlan sus oscuros mercados.

Pues bien, esta problemática de la deforestación que ya en nuestro país presenta índices alarmantes, llevada al área amazónica o a los grandes bosques africanos adquiere diariamente dimensiones de deforestaciones

inconmensurables y gigantescas, con el silencio oficial de por medio y la connivencia de las grandes multinacionales, como actores de un negro drama donde el hambre, la muerte, la prevaricación y la corrupción están a la orden del día. Según uno de los últimos informes de Greenpeace: "la Tierra pierde cada año 11,2 millones de hectáreas de bosque virgen, una superficie similar a la extensión que suman Andalucía y la Comunidad Valenciana". Y hace tres años, nos advertía de que sólo quedaba ya vivo el 22% de los bosques originarios del planeta, cuando todavía el ritmo de destrucción sigue siendo muy superior al de recuperación, pues cada dos segundos -añadía Greenpeace-, se pierde una superficie boscosa equivalente a la de un campo de fútbol.

Los árboles no hablan, ni gritan de desesperación, tampoco dejan oír su lamento ante la voracidad de un mundo hipócrita que habla de desarrollo sostenible mientras por otra parte aniquila irracionalmente sus propios recursos naturales.

LO QUE SE PUDO EVITAR

Supone algo que, aunque a menor escala, ha venido ocurriendo también en los tórridos y secos veranos de Andalucía en las últimas décadas con incendios terribles que han afectado a casi todas las provincias (Huelva Sevilla, Cádiz...), la mayoría provocados o producto de negligencias estúpidas que nos hablan de esa falta o insuficiencia de formación social medioambiental tanto en los colegios como en los medios de comunicación y de una falta de sensibilidad o concienciación ciudadana hacia el delito ecológico.

Recuérdese a ese respecto el desastre ecológico de Doñana cuando a las 3.30 horas de la madrugada del 25-4-1998 se rompió una presa de contención de lodos contaminantes en la misma Aznalcóllar, a tan solo 60 kilómetros del Parque Nacional de Doñana. Aquella presa contenía millones de metros cúbicos de aguas con metales pesados quedando arrasadas y contaminadas sine die más de 5.000 hectáreas de cultivo del entorno a lo largo del río Guadiamar, afluente del Guadalquivir. Una situación que era todo un caso de muerte anunciada, con informes alarmantes realizados por ingenieros y técnicos con muchos meses de antelación y con permisos para desembalsar, que fueron denegados por las instituciones oficiales Hidrográficas.

Las palabras de algunos responsables son sintomáticas de la tragedia. Por ejemplo, Miguel Delibes de Castro, que había sido director de la Estación Biológica desde 1988 hasta 1995, declaró en el diario El Mundo del 29-4-98 que : "El agua y el lodo formarán una bomba permanente de tierra apestada que se irá filtrando poco a poco".

Días después el mismo Delibes era aún más explícito: " La balsa de lodos tóxicos y aguas ácidas de las minas de Aznalcóllar se rompió y los efectos de la negra riada consiguiente empiezan sólo empiezan a ser conocidos: desolación, muerte, impotencia, miedo a lo que ocurra en el futuro, a cuánto tiempo pueda prolongarse la desgracia"(El País, 9-5-1998. pág.12).

Pocos días antes, en El Mundo del uno de mayo, el presidente de la Real Academia de Ciencias, Ángel Martín Municio, declaraba en una entrevista que la contaminación permanecería eternamente: "Esto quiere decir que la recarga de contaminantes en el acuífero de Doñana, que tiene aguas fósiles de cientos de años, darán trazas de metales pesados dentro de varios siglos. Cualquier análisis profundo de las tierras afectadas también detectará durante décadas el vertido"

Lo realmente grave y que sorprende de este caso es que desde cuatro años antes (1994), ya se venía denunciando la posible rotura y, además, el vertido ilegal de residuos del polo químico de Huelva en las balsas de Boliden en Aznalcóllar, un tremendo peligro que acechaba como una afilada espada de Damocles, advirtiéndose reiteradamente, como en el caso de Ecologistas en Acción, las gravísimas consecuencias que podría ocasionar un vertido de lodos tóxicos y aguas ácidas. Estas denuncias fueron pasadas por alto por las diferentes administraciones, e incluso archivadas por la misma Juez que seis años después (2000) llevaría curiosamente -tras la famosa muerte anunciada y acaecida en 1998-, el proceso judicial. El diario El Mundo, destacaba a toda página el 28-11-2000:

"Archivado el 'caso Doñana' sin ningún responsable penal del vertido tóxico. La juez exculpa tanto a los directivos de Boliden como a los ingenieros que construyeron la balsa de Aznalcóllar y a los funcionarios encargados de supervisar las instalaciones."

Todavía en los Informes técnicos de los científicos de CSIF (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), dos años después del vertido tóxico, se certificaba que el río Guadiamar permanecía contaminado (2000-

2001). Así se destaca en el informe XII sobre lo producido por tan maléficas consecuencias:

- *"Se han dado casos de malformaciones en pollos nacidos tras los vertidos de Aznalcóllar.*

-*Los cangrejos de río presentan altas concentraciones de metales pesados.*

-*El arsénico, metal altamente contaminante, se encuentra en las aves acuáticas de Doñana con más frecuencia que antes, pese a que han transcurrido veinte meses del vertido tóxico de Aznalcóllar (Sevilla)*

-*Se mantienen niveles altos de zinc con tendencia a incrementarse, y lo que es más preocupante, aunque en un reducido número de especies e individuos, el arsénico empieza a aparecer en las aves con mayor frecuencia que en periodos anteriores ... "*

Detrás quedaba el vertido de unos cinco millones de metros cúbicos de aguas ácidas y lodos tóxicos con alta concentración de metales pesados, que afectaban a 80 kilómetros de cauces de los ríos Agrio, Guadiamar y Brazo de la Torre, afectando también al estuario del Guadalquivir y llegando hasta el mar. El vertido afectó a una decena de municipios, con una población de más de 40.000 personas, 5.000 puestos de trabajo hipotecados, más de 4.000 hectáreas envenenadas, 1.800 millones de pesetas en pérdidas agrícolas ...

El Vínculo hombre-naturaleza se rompía una vez más con la impotencia de los andaluces entre los dientes. En la zona se recogieron 30 toneladas de animales muertos, se contaminaron centenares de pozos y acuíferos, dejándose un río muerto, una cuenca destrozada y la comarca de Doñana, incluyendo el Parque Nacional, gravemente herida.

Es un ejemplo más de cómo en nuestra misma tierra se rompe el vínculo de la especie humana y la Naturaleza, algo increíble que solo es explicable por la voracidad del agresivo neocapitalismo liberal y un sinfín de empresas multinacionales con carta blanca para contaminar..., una fórmula que aumenta progresivamente mientras mayor es el subdesarrollo del país anfitrión. Es alarmante ver la insensibilidad generalizada y la manipulación informativa para acallar o maquillar la imparable problemática creada ante los delitos ecológicos. Sea como fuere, lo cierto es que, por muy diversos motivos y negligencias, según las estadísticas, entre 1979 y 1988, sólo en la Península Ibérica se perdieron 500 millones de árboles. Y desde esa última

fecha hasta el año 2000, posiblemente se haya duplicado la citada cifra. Y otra perla antiecológica es que anualmente se usan más de mil millones de árboles para fabricar pañales de usar y tirar ...

A partir de aquí, y teniendo en cuenta que la deforestación es una de las causas del citado efecto invernadero, deberemos reconocer que los problemas no están fuera de casa ni los producen otros, sino que aquí mismo en nuestro país, entre los quince más industrializados del mundo, hay muchísimo que hacer y además hace pocos años, se pudo probar que la deforestación es una de las causas de mayor relieve en la emisión de dióxido de carbono y metano a la atmósfera, y que esta situación se agrava además progresivamente por la rápida desaparición de selvas tropicales. Antes ocurrió algo similar con los bosques templados de los países desarrollados que hemos analizado con los dos ejemplos comentados de los montes de Málaga y los del País Vasco. El problema radica en la importante labor que desempeñan estas grandes masas de materia vegetal con la fotosíntesis produciendo Oxígeno y equilibrando la cantidad de CO₂ en la atmósfera. Una situación que se agrava por las diferentes amenazas que sufren a diario nuestros bosques, la voracidad incontrolada de la industria maderera, la expansión agrícola, la lluvia ácida, los incendios de todo tipo, que influyen aminorando la capacidad de absorción de los bosques de los excesos de CO₂. Y lo que es evidente es que, si los bosques existentes en este momento en el mundo no han sido suficientes para detener la progresiva acumulación de CO₂, todo hace indicar que esta situación se agravará en un futuro debido a la continua destrucción de masa boscosa, que debería aumentar de forma significativa para que el problema se redujese. Si la selva amazónica, el ojo verde del mundo, terminara destruyéndose por los muchos intereses allí presentes, el empobrecimiento respiratorio del planeta llegaría casi a los umbrales de la asfixia psicológica y el cambio climático se desbordaría hasta límites insospechados.

Lo que nos enseña que la mejor forma de luchar contra la erosión en zonas forestales y selváticas es la conservación, estructuración y diversificación de las masas vegetales ya existentes. Hay que reconocer que la planificación realizada en Andalucía por el Plan INFOCA, como paradigma de lo que se debe hacer en estos casos límite, es un sistema óptimo de prevención, detección y extinción de incendios y un programa de actividades fundamental en el control de la erosión y en el avance de la desertificación que en estos últimos lustros sigue afectando alarmantemente a la Andalucía Oriental, por ejemplo en el caso ya conocido de Almería, con desertificación

y aridez progresiva (Zona de Sorbas) y actuación directa contra los acuíferos en zonas de invernaderos donde la salinización de los mismos es patente (Zona costera del litoral. El Ejido, Aguadulce ...) y donde, por naturaleza, ya la cobertura vegetal es deficitaria y la erosión natural inevitable; es necesario garantizar la supervivencia de las frágiles coberturas forestales naturales o su reforzamiento cuando su degradación no permita su regeneración natural. Quizá por la dificultad histórica para definir el proceso de desertización o por la importancia que en la política forestal reciente ha tenido siempre la erosión, el enfoque de la desertificación en nuestro país siempre se ha asociado a la pérdida del suelo y no a su deterioro, lo que ha llevado casi a equiparar desertificación con erosión sin tener en cuenta el peso de otros factores como el de su degradación por salinización, por destrucción de su textura o estructura, o por contaminación.

EL DESIERTO AVANZA

La desertificación, fenómeno natural que se acelera por el desmesurado antropismo (acción del hombre), se considera como una disminución de los niveles de productividad de los geosistemas como resultado de la sobreexplotación, uso y gestión inapropiada de los recursos, en territorios que, previamente o desde antiguo, han sido debilitados por la aridez y las sequías. Además, la contaminación del agua seguirá siendo un problema mientras el crecimiento demográfico continúe incrementando su presión antrópica sobre el medio ambiente, especialmente en las zonas costeras, donde la infiltración de residuos tóxicos en los acuíferos subterráneos y la intrusión de agua salada en los acuíferos costeros de agua dulce no se ha interrumpido desde que se iniciaron los cultivos intensivos, grandes superficies destinadas a invernaderos y proliferación de hoteles y urbanizaciones que invaden incluso los espacios litorales de dominio público.

El agotamiento de los acuíferos en muchas partes del mundo y la creciente demanda de agua ya está produciendo conflictos entre el uso agrícola, industrial y doméstico de ésta y la pertenencia geofísica de tales aguas, como botón de muestra ahí están las fuertes polémicas habidas por el trasvase del Ebro en España.

Además del caso andaluz, las demás Comunidades Autónomas españolas también están afectadas por dicha erosión costera. La desaparición de la arena de las playas debido a las barreras construidas por el hombre es cada vez más visible y preocupante con un costo de reposición elevadísimo para

los ayuntamientos. En el Informe del Programa de Acción Nacional contra la Desertificación, del pasado año se constata que:

"De las 91 regeneraciones que se recogen en el informe, la mayoría en Andalucía (60). En Murcia, todas las playas de La Manga en la vertiente del Mar Menor serán "regeneradas" artificialmente. En Cataluña y Baleares, las playas regeneradas son incapaces de soportar las inclemencias del tiempo. Las playas atlánticas y cantábricas comienzan a emular los males propios del mediterráneo. Galicia nos ofrece el peor de todos los ejemplos: la playa de Silgar en San Xenxo, donde los bañistas comparten la playa con las máquinas de Medio Ambiente, que gastará este año 1 millón de euros en reponer la arena que bloquea el dique del puerto aledaño".

En la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Desertificación de Nairobi (1977), España aparecía como el país de Europa occidental más afectado por la desertificación. Se trata de un fenómeno que afecta en la actualidad (2005) a más de cien países y produce millones de inmigrantes y desplazados. Centrándonos ahora en el caso de la desertificación almeriense, por ser el proceso más alarmante de España y posiblemente de Europa, y teniendo en cuenta los factores que se tienen que considerar en el avance de la desertificación en general, según el citado P.A.N.D., debemos considerar los siguientes puntos:

La desertificación es un proceso dinámico por lo que se debe tener en cuenta no sólo la situación actual sino el impacto que en un futuro puedan tener elementos variables del medio como el cambio climático, que puede desplazar los límites de las zonas semiáridas hacia lugares que no lo son en la actualidad, haciendo inservibles a medio plazo actuaciones que ahora son correctas. Ello obliga a revisar algunos factores de riesgo como la carga ganadera, las dosis de utilización de productos fitosanitarios y abonos en la agricultura o las pendientes admisibles en cultivos.

Si bien la erosión era en un pasado el factor más importante de avance de la desertificación, deberíamos empezar a considerar como elemento de deterioro irreversible de los suelos su contaminación por utilización excesiva en la agricultura de los productos químicos.

El factor de sobreexplotación de acuíferos, tradicionalmente asociado a la desertificación, debe reconsiderarse en los países desarrollados, ya que estos tienen capacidad económica y tecnológica suficiente para evitar que se produzca la salinización del agua y por lo tanto del suelo cultivado.

En los países desarrollados la desertificación no va necesariamente unida al derrumbamiento del sistema socioeconómico de las poblaciones que viven en las áreas desertificadas. Es más, estos países cuentan con una alta capacidad para mitigar sus efectos, como mecanismos de compensación económica, alternativas tecnológicas y biotecnológicas o construcción de infraestructuras de importación de recursos. Por ello no existe una clara conciencia social del problema lo que hace muy difícil la puesta en marcha de soluciones.

No debe confundirse zonas en proceso de desertificación con zonas desertizadas o en proceso de desertización. La vegetación de las zonas desertificadas está dominada por especies invasoras o adventicias de amplia distribución, mientras que los endemismos, o especies de distribución restringida y adaptadas a las duras condiciones son las características de los desiertos. La desertificación implica una pérdida de biodiversidad y a su vez la pérdida de biodiversidad asociada a los procesos de regresión vegetal constituye uno de los factores implicados en la degradación del suelo.

No obstante, tampoco debemos confundir zona árida con zona erosionada, que si puede regenerarse como lo demuestra que en el pasado siglo XX se realizaron masivas repoblaciones forestales destinadas a la corrección hidrológico-forestal de las zonas montañosas más afectadas desde antiguo en Andalucía, entre ellas la ya comentada anteriormente de los montes de Málaga, el litoral Marbella-Torremolinos y la Serranía de Ronda; muchas de las cuales, y transcurrido el tiempo necesario para su naturalización y diversificación, forman parte de algunos de nuestros espacios naturales mejor conservados, y que han sido puestos como ejemplo de buen hacer en diversos foros ecológicos internacionales.

EL GRITO DE LA SELVA Y DE LOS MARES

En el Amazonas no se trata sólo de la antigua deforestación para ganar terrenos de cultivo, sino que en las décadas de los 70 y 80 del siglo pasado, miles de brasileños y brasileñas que no encontraban trabajo u otras formas de supervivencia en sus zonas de origen fueron trasladados a la Amazonia y a otras regiones ricas en recursos naturales para trabajar en la explotación irracional y predatoria. sin importarle a nadie la destrucción de las tierras de los indios amazónicos y su deportación cuando no la aniquilación de los mismos, el uso del alcohol y las enfermedades desconocidas; sino que más de 960 mil hectáreas de selva fueron destruidas por los narcotraficantes

para sembrar coca y amapola. Además, los productos químicos usados para procesar cocaína y heroína han contaminado las selvas del Pre-Amazonas y casi toda la maraña gigantesca que forman los afluentes del gran río. Con la consiguiente muerte de millones de peces y la puesta en peligro de especies dependientes del ecosistema, entre ellas la especie humana, quizás la más frágil de todas.

Entre 1984 y 1998, se estima que 900 .000 toneladas de productos químicos, fueron vertidos en la región del Amazonas por los narcotraficantes y las oscuras multinacionales de la droga. A tales productos habría que añadirse un suplemento de millones de litros de pesticidas usados por los narcotraficantes en los cultivos de la coca y la amapola, lo que genera otro gran daño añadido al frágil ecosistema de los ríos.

RIO AMAZONAS

Es la contaminación de origen antrópico producida sobre el río más importante del planeta, por la dependencia de éste a la gran masa verde que alimenta y por su red de afluentes enormes. Se trata de un flagrante magnicidio ecológico apenas conocido por la opinión pública que añade a la ya gran tragedia que representa el Vínculo roto entre Hombre y Naturaleza, el producto nefasto de la droga, que en sus últimos escalones de su comercio llevará a los/las jóvenes hacia la muerte o la delincuencia.

Curiosamente fue en el mismo Brasil, país que posee soberanía sobre la mayor parte del Amazonas, donde, en junio de 1992, se celebró la Conferencia sobre Medio Ambiente y Desarrollo de las Naciones Unidas, también conocida como la Cumbre de la Tierra. Allí se reunieron durante dos semanas en las cercanías de Río de Janeiro representantes de 178 países. Esta cumbre desarrolló y legitimó una agenda de medidas relacionadas con el cambio medioambiental, económico y político. El propósito de la conferencia fue determinar qué reformas medioambientales deberían emprenderse a largo plazo con la supervisión internacionales. También se celebraron convenciones para discutir y aprobar documentos sobre medio ambiente. Los principales temas abordados incluían el cambio climático, la biodiversidad, la protección forestal y la Agenda 21, un proyecto de desarrollo medioambiental de 900 páginas, además de la Declaración de Río, documento de seis páginas que demandaba la integración de medio ambiente y desarrollo económico. La Cumbre de la Tierra fue un acontecimiento histórico de gran significado. Que impulsó al medio ambiente como una prioridad a escala mundial.

Esta contaminación antrópica en el caso del Amazonas, se multiplica además en una doble vertiente contaminadora: la de mayor impacto, que es la de origen industrial, por la gran variedad de materiales y fuentes de energía que pueden verter al agua: aceites y restos de combustibles, materia orgánica, metales pesados, incremento del pH y temperatura, grasas y residuos de todo tipo; y la otra contaminación que es de origen agrícola, derivada del uso de plaguicidas, pesticidas, biocidas, fertilizantes y abonos, que son arrastrados por el agua de riego, llevando consigo sales compuestas de nitrógenos, fósforo y azufre, y que también llegan al suelo por lixiviación y al filtrarse contaminan las aguas subterráneas (Eutrofización).

Pero con el cambio político que ha llevado actualmente al sindicalista Lula, del Partido de los Trabajadores, a la Presidencia del Brasil, las cosas empiezan a cambiar, hasta el punto que recientemente ha anunciado que generará "un nuevo padrón de preservación ambiental para que las riquezas naturales sirvan para la reactivación económica y la erradicación de la pobreza", además de iniciarse en breve el Programa Amazonia Sustentable que vendrá acompañado de una ampliación de las zonas de preservación ambiental y de la indemnización de las comunidades, especialmente de indios, que sufrieron la depredación. Es un gesto positivo digno de imitar para la recuperación del Vínculo roto, un ejemplo a seguir por políticos de todos los continentes a los que se les va de las manos el control medioambiental y las modernas políticas ecológicas. Desde Brasil, el ojo verde del mundo, nos llegan ahora las palabras esperanzadoras de Lula predicando una Revolución Verde en defensa del medio ambiente, en busca de un equilibrio entre el desarrollo económico y social y la explotación racional de las riquezas naturales en el país potencialmente con mayor futuro del mundo.

El gobierno de Lula ha descubierto que, en los últimos treinta años, Brasil ha perdido por lo menos 4.000 millones de dólares por la explotación ilegal de sus recursos naturales en la Amazonia, el Mato Grosso y otras regiones del país.



Ilustración 1. Arte rupestre. Caballo de Lascaux. Fuente <https://www.flickr.com/photos/8449304@N04/628171551>

EL ARTE COMO SOLUCIÓN VINCULADORA

Como una solución para luchar pacíficamente contra tanto desatino y sensibilizar a los humanos sobre la problemática de la Naturaleza, desemboco esperanzadamente en la necesidad del cultivo del binomio Arte-Naturaleza con un abordaje multidisciplinar. Sería la salvación de la especie humana a través del cultivo o amor a Las Artes en plural, quizás la actividad más importante, universal y noble de la especie humana desde la Prehistoria. El arte es una poderosa herramienta que puede servir para frenar la ruptura del Vínculo Hombre-Naturaleza e incluso para hacer comprender con sus lenguajes diversos la necesidad de poner freno a lo que venimos denominando en el presente artículo El Vínculo Roto.

El ser humano usó el arte como modo de expresión antes incluso de que apareciera el lenguaje verbal, pues se trata de un vehículo de comunicación que consigue con su impacto poderoso equipararse e incluso superar la fuerza expresiva y connotativa de las mismas palabras y, a través de las diversas modalidades artísticas, los creadores han expresado en todos los tiempos sus pensamientos, sentimientos, y su propia visión del mundo, como ocurrió con el sorprendente arte de los pintores rupestres.

Ya sea la Pintura, la Música, la Danza, la Literatura, la Poesía ... , las artes con su gran potencial mimético de la Naturaleza, con sustancial a los ritmos humanos, han avanzado siempre con la evolución de nuestra especie y de

sus civilizaciones. En la educación/formación pública/social. se necesitan programas interdisciplinares que tengan como objetivo prioritario el descubrimiento, la valoración y el respeto al arte y a la naturaleza, como fórmula idónea para restablecer la armonía del vínculo que nunca se debió perder.

No se trataría de hacer una genial obra de arte, ni de atenerse a determinadas reglas o normas impositivas, sino que lo que importa es el simple hecho de crear en Naturaleza, y sobre todo, de hacerlo con sinceridad, dejando que afloren nuestros sentimientos y emociones, y que nuestra creación tenga significado y contenido y sea un reflejo de lo que está sucediendo en nuestro interior y de su relación con la Naturaleza, de un diálogo en definitiva. En la historia reciente de nuestro país tenemos ejemplos admirables como el que dejaron grandes hombres, ya fueran científicos, artistas, poetas, pensadores ... ,como Félix Rodríguez de la Fuente, César Manrique, Severo Ochoa, María Zambrano, Pablo Picasso, Juan Ramón Jiménez, Aleixandre, Alberti, Lorca, Miguel Hernández y tantos otros.

Uno de los principales objetivos para unir el Vínculo roto es interesar a la población escolar en el arte y en la especificidad de sus materiales y lenguaje. Se trataría de un amplio programa interdisciplinario y transversal para facilitar la labor de todo el profesorado de los Centros en todos los niveles educativos, proporcionándole materiales didácticos y propiciando el encuentro, la reflexión y el análisis que potencie y dinamice un concepto educativo nuevo, que provoque nuevas conductas sociales en relación con la Naturaleza promoviendo intervenciones respetuosas con el entorno.

Ya desde la Prehistoria, aquellos hombres y mujeres que inauguraban nuestro mundo recibieron aquella llamada de la Naturaleza en lo artístico por muchos motivos según los especialistas: por un naturalismo de representación o por una influencia ritual mágico-religiosa, centrada en dos grandes temas, la caza y la fertilidad.

Las figurillas femeninas del paleolítico superior, por ejemplo, desde que se produjeron los primeros hallazgos en el siglo XIX, crearon harta polémica sobre sus significados e interpretaciones. Se tratan de cuerpos desnudos que realzan senos, caderas, abdomen y muslos, es decir, las zonas más sexuales y vinculadas a la reproducción. Incluso el arqueólogo LeRoy McDermott ha planteado: la posibilidad de que se trate de autorretratos. Así pues, la forma de las estatuillas reflejaría la auto interpretación de las

mujeres, en sus diversos estadios vitales, dentro de un proceso de autoconocimiento del propio cuerpo.

Por otro lado, aparece la creación del tótem pues, para el inquieto artista paleolítico, el Totemismo consistía en la identificación que se hacía del animal pintado en las cuevas con sus propios antepasados. Así, dicho animal se personificaba adquiriendo la categoría de un ser protector del grupo. Además, el totemismo prehistórico que pervive en las actuales religiones afrocubanas o aborígenes australianas consideraba que el animal que se representado guardaba el espíritu de un antepasado que no solo protegería al grupo, tribu o familia, sino que le traería éxito en la caza y en las primeras luchas por el territorio. Hay que considerar también la mediática espiritualidad que aquel arte infundía en sus ejecutores, pues siguiendo al profesor Salomón Reinach: El artista prehistórico no tuvo la intención de 'agradar' sino de 'evocar' mediante el dibujo o relieve. El arte era un auxiliar mágico del hombre para relacionarse con las fuerzas invisibles.

Algo que han puesto en práctica los chamanes de antiguas culturas africanas y americanas que han utilizado el arte en rituales de curación, al igual que los modernos psicoterapeutas que han utilizado el proceso artístico como una forma de expresar sentimientos y conflictos internos en sus pacientes.

Relacionado con dicha dimensión mágica aparece su propio carácter críptico, pues cabe destacar, que el hecho de que las pinturas parietales referidas hayan aparecido en las galerías subterráneas más remotas e inaccesibles de las cuevas incluso en periodos no trogloditas, donde los artistas prehistóricos tenían que utilizar antorchas y candiles para iluminarse en su trabajo, podría poner en evidencias que estas pinturas estuvieron implícitas en un ritualismo religioso de índole animista y posiblemente a iniciales sacrificios humanos como podría comprobarse en los osarios aparecidos en las fosas de la Cueva de La Pileta (Benaoján). Dicho ritualismo sobre un determinado punto radiostésico nos habla de que pudieran ya conocer las corrientes telúricas y sus buscados puntos de interferencia, lo que explicaría también la superposición de pinturas y dibujos en un determinado espacio cuando justo allí mismo en el contorno existieran espacios libres y de mejor acceso.

El hecho de que en las cuevas más cercanas al litoral mediterráneo se hayan encontrado junto a algunas pinturas fragmentos de flautas realizadas

en hueso de ave, nos demuestra el nacimiento de la música. Y si hubo música y ritmo, pudo generarse la danza, la poesía y la canción ...

Pero al margen de tales consideraciones ya anexas al arte de por sí, en su estudiada dimensión intuitiva y mediática, lo cierto es que aquellos primeros artistas usaban una técnica y procedimiento pictórico sorprendentes basándose en pigmentos minerales mezclados con grasa animal, y en muchas ocasiones han rayado la genialidad manifestándose como grandes artistas, hasta el punto de que el mismo Pablo Picasso, emocionado tras estudiar a fondo las cuevas del Arte rupestre, llegara a declarar que "el arte está en decadencia desde la cueva de Altamira".

Se trataba de un reconocimiento y respeto por parte de un gran genio de la pintura a la gran riqueza del llamado Arte rupestre o parietal. Nuestro universal Picasso supo reconocer también que aquel impulso creativo que se produjo hace más de treinta milenios nos muestra a artistas que poseían una gran sensibilidad para plasmar sus ideas en cualquier soporte, ya fuera la piedra, la madera, el hueso, los metales ... Utilizando incluso para dar volumen a las figuras representadas las mismas protuberancias del muro como partes integrantes de la obra, lo que le hace adquirir cierta tridimensionalidad. El uso en algunos casos de incrustación de piedras de colores para resaltar ojos, pezuñas y otras partes de la anatomía animal, adelantaría a esas tempranas fechas el inicio del mosaico en su modalidad de musivaria mural, a modo de naturales *collages*



Ilustración 2. Rompientes. Carlos de Haes. 1870. Museo del Prado

La fecha estratégica de 1879, en la que se descubre Altamira, coincidió en Europa con el inicio de grandes movimientos plásticos, que involucraron sobre todo a la pintura y la escultura, como el Cubismo, el Impresionismo, el Puntillismo, las corrientes de Abstracción ... , observándose por algunos críticos e historiadores en la obra de aquellos grandes innovadores del Arte contemporáneo una patente afinidad con la pintura rupestre y con el arte mobiliario y megalítico, en la escultura y arquitectura respectivamente, que practicaron los artistas prehistóricos.

Las pinturas polícromas halladas en el área franco-cantábrica con sus mayores exponentes en Altamira (España) y en Lascaux (Francia) representaban fundamentalmente animales y escenas de caza. En contraste, las pinturas encontradas en la zona mediterránea, 10.000 años más antiguas, expresaban escenas narrativas sobre el modo de vida de las comunidades humanas: figuras danzando, luchando, recolectando miel o cazando. La obra de arte prehistórico integraba además en armónica conjunción las tres siguientes finalidades del arte que en un futuro se fragmentarían según modas y conveniencias artístico-sociales:

El arte serviría para representar la realidad.

El arte representativo o figurativo serviría para representar fragmentos de la realidad. Muchos filósofos y artistas han pensado que la función básica del arte es la de imitar a la naturaleza.

El arte sería una representación de la realidad humana y serviría en muchos casos para hacernos conocer realidades que no conocemos, lo que nos llevaría al mundo del subconsciente , del arte abstracto con la proyección subjetivista del artista contemporáneo y de las innumerables vanguardias.

La cronología del arte rupestre se desarrolló durante un período prolongado que los historiadores han relacionado con determinadas condiciones demográficas, económicas y climáticas que influyeron notablemente en la forma de vivir y expresarse de los grupos humanos que se habían establecido en Europa. Casi todas las obras hasta ahora descubiertas fueron creadas del 15 .000 al 10.000 a.c. No obstante, se estima que aún deben permanecer numerosas cuevas y. abrigos prehistóricos sellados Antonio a cal y canto por la erosión y los movimientos superficiales de los terrenos, guardando posiblemente para futuros descubridores sorprendentes obras con su fuerza y realismo plasmadas entre sus rocas.

Como un entrañable ejemplo a seguir, y como magnífico representante de esos grupo de personajes que podríamos denominar Vinculadores, aquéllos con su vida y obra han buscado el equilibrio, la armonía y la unión hombre-naturaleza destacamos de nuevo a César Manrique (Arrecife de Lanzarote, 1919-1992), pintor-arquitecto y representante del informalismo plástico en nuestro país, que tras pasar en los 60 por la potente Nueva York, culturalmente hablando, volvió a Lanzarote (1968) luchando contra la especulación turística de aquellos años que podría haberse convertido en una seria amenaza para el medio natural de su isla natal.

El jardín de los Cactus, una idea y diseño de César Manrique en Lanzarote con la colaboración del botánico Estanislao Gómez Ferrer, que reunió más de mil especies de cactus.

La importancia de César Manrique fue la de haber actuado contra el desarrollismo indiscriminado de aquella época, ideando espacios en toda la isla dentro de un movimiento estético que el mismo llamó "Simbiosis naturaleza-arte / arte-naturaleza". Como ejemplo nos dejó su famosa Casa-estudio diseñada con dos niveles

interconectados: uno superior y externo -donde recrea la arquitectura local-, y otro inferior y subterráneo -formado por cinco burbujas volcánicas habilitadas como salones y visibles sólo desde el interior. Traemos aquí al gran pintor y arquitecto canario para reconocerle también toda una ética de humanismo y de naturaleza, pues ésta fue la referencia fundamental de su arte y de su existencia, centrándose en su natal Lanzarote, como ejemplo de cómo se puede actuar positivamente en el entorno, de ir de lo local a lo universal en una espiral estética plena de valores ecológicos y artísticos.

Cada cultura tiene sus propias obras de arte. En algunas, los estilos artísticos han cambiado significativamente y en otras han permanecido más o menos igual a lo largo de miles de años, pero la vinculación Arte-Naturaleza que César Manrique resucita a finales del siglo XX, ha sido un hilo conductor que a modo de relevo estético de comportamiento artístico ha establecido parámetros comunes y constantes tradicionales a lo largo de milenios, en culturas incluso separadas por mares y continentes.

Tras haber analizado con anterioridad el arte prehistórico y ver que la naturaleza está presente en todas sus manifestaciones, conviene considerar que en la Historia de la civilización y del arte existe una constante recurrente de la idea de Naturaleza como sede originaria y fuente de los valores

estéticos, es lo que vino a llamarse filosóficamente Naturalismo estético, cuyos orígenes habría que buscarlos en la visión aristotélica del arte como mimesis (imitación) de la naturaleza, que ya puede considerarse como una forma de naturalismo. Si bien, opuestamente, los filósofos escépticos griegos en la Antigüedad afirmaron que las artes eran meras ortopedias que en vano intentarían medirse con las obras de la Naturaleza, y otra escuela filosófica, la de los cínicos, mantuvo con contundencia que los supuestos artistas lo único que hacían era devaluar el arte en nombre y detrimento de la Naturaleza. Posteriormente, el ascetismo cristiano siguió sus huellas, aunque fundándose en otros principios, ya que, Tertuliano, desde sus coordenadas mitológicas, pretendía convencer de que las artes ornamentales, pero también las artes plásticas e instrumentales, fueron inspiradas por Satanás a los hombres, debiéndose el hombre apartar de tan loco empeño como era querer imitar a Dios, el único y gran hacedor de las cosas y seres de la Naturaleza.

LA LLAMADA NATURAL DESDE EL RENACIMIENTO

Pero desde el Renacimiento italiano y la figuración flamenca se produce, a partir de la Edad Media, una revolución innovadora al romperse con el sistema figurativo gótico anterior, iniciándose así en los inicios del siglo XV, el sistema de representación tridimensional: la perspectiva, y convertirse lo humano y la Naturaleza en tema central del arte y de la misma filosofía (Antropocentrismo).

Los pintores flamencos tomarán, como los italianos, conciencia histórica de su propia realidad natural, oponiéndose en temáticas y procedimientos a la fría y estática tradición medieval, a través de un arte que profundiza en el análisis de la realidad envolvente, de los desnudos, del cuerpo, del paisaje dulce y sereno, mediante un Naturalismo que tiende a ser tridimensional por el estudio magnífico de la luz y de la representación minuciosa y exacta.

La nueva actitud ante la representación de la naturaleza y la valoración de nuevos géneros, como el retrato, supuso también el reflejo de nuevos valores, los de la burguesía flamenca, que como en la italiana serán eminentemente renacentistas. Pero mientras los italianos reducen la naturaleza a un espacio que el hombre puede dominar colocando la figura humana en el centro de ella, los flamencos ofrecen un mundo en el que el hombre se pone en contacto y en correspondencia con el universo, en que cada elemento de la naturaleza expresa totalmente su realidad, sin jerarquías de ningún tipo.

Desde el Renacimiento hasta nuestros días, a pesar de sucederse numerosos movimientos artísticos en España y en las demás potencias artísticas de Europa, La Naturaleza, el hombre, lo profano ... , todo lo que supuso el antropocentrismo y humanismo renacentista, siguió presente en todas sus manifestaciones como lo demuestra la siguiente obra maestra del Velázquez, ejecutada ya en el siglo XVII.

En el XIX, con el Romanticismo y el Costumbrismo, el marco natural adquirió un fuerte predominio en la Pintura. Los pintores andaluces supieron recibir la enseñanza de grandes maestros del paisaje como el inglés David Roberts, lo que se aprecia en las obras de los dos más importantes: Manuel Barrón y José Domínguez Bécquer.

Otro gran pintor, aunque vinculado al gran paisajista catalán Mariano Fortuny en sus primeros años, fue el sevillano Emilio Sánchez Perrier. Que, sobre 1882, conoció en París además la obra de los pintores paisajistas de la Escuela de Barbizon, lo que provocó un fuerte giro naturalista en su pintura y luego en la de sus seguidores. Al volver a Andalucía, fundó una escuela de paisajistas en Alcalá de Guadaíra (Sevilla), a la que también se unieron pintores como José Jiménez Aranda y Manuel García Rodríguez.

Otros grandes paisajistas fueron José García Ramos, José Moreno Carbonero y José Rico Cejudo, entre otros; que son considerados como costumbristas tardíos. El ecológico paisajismo andaluz de finales del XIX también recibió las influencias. de Carlos de Haes, relacionado con los pintores andaluces, que introdujo también el gusto por el estilo de sus grandes marinas en los malagueños Guillermo Gómez Gil y Ricardo Verdugo Landi, representados en los Museos de Málaga y Sevilla.

Otro excelente pintor paisajista, que está a caballo entre los dos siglos, es Antonio Muñoz Degrain (Valencia,1840- Málaga, .1924), que fue llamado en 1870 a decorar el Teatro Cervantes de Málaga, donde permaneció luego como profesor en la Academia de Bellas Artes teniendo como alumno al joven Picasso; Entre sus obras paisajistas destacan las de su juventud, realizadas en Los Pirineos, sobre 1862 y las de madurez pintada por toda España, destacando las de la Sierra de Málaga especialmente en El Chorro.

Pintura y fotografía, con un puñado de décadas de distancia, nos hablan en los paisajes de Muñoz Degrain de cómo el binomio Arte-Naturaleza es la fuente creativa y de inspiración que nos puede unir con nuestro entorno, la fórmula perfecta para luchar contra la amenaza del vínculo roto. En este

caso, El Chorro, dentro del Paraje Natural Desfiladero de los Gaitanes, de magníficos pai-sajes, uno de los lugares más impresionantes del mundo con pare-des que superan los 300 metros de altura hendidas por el río Guadalhorce (En árabe: río de la montaña), apenas conocido, lo que demuestra que aún no está explotado ese gran potencial del turismo. cultural y ecológico existente en Andalucía. Se trata de un ejemplo de conservación de un geoeosistema donde en armónico equilibrio conviven especies vegetales y animales autóctonos de gran trascendencia como las encinas, varias especies de pinos, la jara, aulaga, sabina ... con animales como el gato montés, el lirón, el meloncillo o la gineta entre los mamíferos y cruzan sus limpios aires el águila, el buitre leonado, el halcón, el cernícalo vulgar, el azor... y entre sus altas peñas saltan en libertad las últimas cabras monteses de Europa o bajan a abrevar como Muñoz Degrain pinta admirablemente en el fondo del barranco.

La tradición pictórica naturalista que en su nueva conexión Hombre-Naturaleza, podríamos denominar como pintura ecológica ha seguido, hasta entrar en el siglo XXI, con más fuerza debido al interés colectivo que están despertando los temas ecologistas y la defensa del medio ambiente.

A mediados de siglo en Andalucía surgieron importantes movimientos paisajistas como el de los pintores granadinos formados en la Escuela de San Fernando de Madrid y el grupo almeriense denominado Indaliano, cuyo principal cometido estético era el Com-promiso con el Paisaje, y donde destacaron pintores de gran trascendencia influidos por Daniel Vázquez Díaz o Zabaleta, denominados pintores indalianos: Jesús de Perceval (inventor del Indalo) , Cantón Checa, Capuleto... cuyas pinturas sobre las cuevas trogloditas de Guadix, la Chanca o la costa y sierra almeriense constituyen una gran lección de paisaje y paisanaje en el Arte dedicado a ensalzar los valores de la naturaleza. Todos están por derecho propio en la línea vinculadora del naturalismo artístico del que venimos hablando.

Actualmente continúa el gran interés por la naturaleza en el arte, con numerosos pintores y escultores comprometidos en todo el mundo. Fue en Estados Unidos donde se revalorizó esta tendencia internacionalmente con la demanda de numerosos coleccionistas de arte. Así surgió a finales del siglo XX, en la década de los 80, la importante tendencia denominada Arte en la Naturaleza (Fauna y flora, marinas, bosques, montañas, etc.), iniciada por fundamen-tales artistas como Richard Long, Andy Goldsworthy, John Loren Head, Brett Smitt..., pintando sus cuadros al aire libre en plena

armonía con la naturaleza, e incluyendo en sus paisajes materiales como piedras, hojas secas, etc. que se encontraban en los lugares donde plantaban el caballete.

En ese paisajismo hay un regusto franciscano u oriental de res-peto a la madre naturaleza, que coincide con un arte que retorna a sus orígenes prehistóricos al considerarse como representación de la naturaleza bajo miles de formas, procedimientos y estilos.

Otra corriente denominada Land-Art, que pudo tener sus inicios en un nuevo arte antrópico de acción humana directa sobre/contra la naturaleza, surgió cuando en un largo periodo desde 1927 a 1941, el escultor Gutzon Borglum se prestó a transformar como medio y fin artístico el monte Rushmore (Keystone.Dakota del Sur) esculpiendo los rostros de los primeros presidentes de la naciente nación norteamericana (George Washington, Thomas Jefferson, Abraham Lincoln y Theodore Roosevelt.) con la ayuda de 400 mineros.

Se trataba no sólo de crear un símbolo y lugar de peregrinación turística en los Estados Unidos, sino que en su día aquellas gigantescas esculturas sobre la dura piel de las montañas sagradas de los Sioux actuaron como un gran golpe psicológico y una cruel llamada al sometimiento de la población aborigen. Pues los que encargaron dicho monumento antrópico sabían que aquel enclave escogido era tradicionalmente un lugar sagrado para los indios Sioux, los primeros habitantes de aquellos Montes Negros en la cordillera de "las Rocallosas", donde milenariamente los antepasados habían celebraban ceremonias rituales para contentar los espíritus de los guerreros muertos en la lucha o para pedir la lluvia o la fertilidad de la madre tierra, y donde aún entonces algunos grupos de descendientes acudían anualmente a danzar, cantar e invocar al "Gran Espíritu".

Así mismo habría que considerar otro tipo de arte en la naturaleza misma, no tan persistente como la piedra tallada sino con la delicadeza de lo frágil y efímero pues utiliza elementos básicos de la naturaleza; como el agua hecha hielo, la arena humedecida de la playa, las hojas secas, las cortezas de los árboles, las conchas marinas, etc. Se trata más que de arte en sí, de una sencilla artesanía, pero que posee una excelente factura plástica y un válido concepto artístico, tanto por la rapidez de su ejecución como por la maestría que exige.

Actualmente en escultura en hielo destacan los artistas japoneses y su origen está relacionado con el arte culinario pues las sorprendentes y frágiles esculturillas se utilizan en restauración gastronómica y en eventos para la presentación de mesas, escaparates y manjares.

Cabe destacar también en estos procedimientos de arte efímero la modalidad denominada Arenismo o esculturas de arena, donde converge lo lúdico, artístico y afectivo. El Arenismo es lo que siendo niños muchos practicamos armados de palas y cubitos de plástico, modelando castillos de arena en las playas; una especialidad que curiosamente se remontaba al 4000 a.c., cuando los egipcios utilizaron esculturas geométricas de arena como estudios previos en la construcción de sus pirámides.

Aunque fue en Estados Unidos, donde hace aproximadamente un siglo comenzó esta especialidad escultórica de modelado de arena. Allí concursos y exposiciones en las playas más turísticas de Florida, California ... , luego pasó al resto del mundo. Por ejemplo, en 1991, en el balneario holandés de Scheveningen se llegó a construir un castillo de arena gigante, que llegó a alcanzar hasta 10 metros de alto y 30 de largo. También en España, sobre todo en las Islas Canarias y en las playas más concurridas del litoral peninsular, especialmente en la Costa del Sol y en la Costa Brava, donde existe un gran apoyo a esta modalidad que tiene el atractivo añadido de que el público puede seguir in situ el proceso de la obra dialogando incluso con el/la artista.

Sin embargo, existen lamentablemente acciones artísticas en/sobre la naturaleza que son rechazables y que ha motivado choques entre artistas y ecologistas, pues se trata de un absurdo antropismo artístico mal entendido, como el practicado por grandes macroinstalaciones o performances ambientales que inciden agresivamente sobre vastos espacios de terreno, ríos, acantilados ... Hasta el punto de que tales instalaciones suelen realizarse mayormente para visualizarse solo desde el cielo. Es un arte desmesurado, antiecológico y arrollador que debería evitarse desde el momento que puede agredir al ya deteriorado entorno natural. Es una modalidad donde a veces intervienen un equipo interdisciplinario de técnicos y operarios que llegan a mover y modificar la cubierta vegetal con grandes bulldozers o a manchar con colorantes los cauces de los ríos ... , todo un derroche de excéntrica creatividad, que ha querido buscar un erróneo referente en las famosas pistas andinas del río Nazca, al sur del Perú, donde a principios del siglo XX se descubrieron desde las primeras

avionetas los petroglifos, llamados así pues eran enormes animales dibujados sobre la piedra por los indios de Nazca, entre los siglos V a.c. al V d.c.

Si bien tales macro símbolos entonces parece que tenían una finalidad mágico-religiosa para ser observado por sus dioses desde el cielo o desde posibles ovnis. Pero hoy las excesivas y agresivas actuaciones antrópicas de este tipo de arte opino que son desechables en el plano vinculatorio Hombre-Naturaleza. Lo que está motivando numerosos enfrentamientos entre artistas y ecologistas que conforman una nueva casuística legal de carácter imprevisible. Pues al igual que el cazador o el torero que dice amar como nadie a su víctima tras haberla matado, tampoco tales artistas privilegiados son conscientes del gran daño que producen en el medio natural, hablándose incluso -al igual que el cazador o el torero-, de un extraño y morboso amor a la naturaleza. Así se están tiñendo ríos de colores, pintando rocas y árboles, vistiendo de última moda a los animales de compañía, o el viejo rito de embalsamar animales como trofeos o simple fetichismo. En la actualidad ha alcanzado gran rango de arte el trabajo directo sobre la anatomía de los cuerpos y cadáveres de humanos y animales. Recientemente la siguiente obra de Damien Hirst que representa un tiburón conservado en alcohol dentro de una gran urna de metacrilato ha sido vendido por unos diez millones de euros.

Pero la Naturaleza también realiza grandes obras de arte de gran efectismo y belleza. Recordemos como cincela el viento y la arena las rocas hasta conseguir anónimamente maravillas como la Ciudad Encantada (Cuenca) o el Torcal (Antequera). También en Pompeya las cenizas procedentes de las erupciones del Vesubio (79 d.c.), cuya silueta humeante se alza al fondo del genial daguerrotipo, dejaron el hueco exacto de los cuerpos sepultados y derretidos, cuyos actuales vaciados en yeso líquido son los que fueron magistralmente rellenados por Fiorelli sobre 1870.

Como una de las técnicas más acordes con lo que podríamos denominar arte ecológico destaca la muralista. Donde ya destacaron los grandes muralistas mexicanos del siglo XX, por su pleno dominio técnico y su ansia de libertad y lucha por la tierra y por los derechos del Pueblo (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo ...)

Como un mensaje de esperanza parece que la semilla de un nuevo arte pronatural, donde los valores ecológicos están presentes, empieza ya a germinar en muchos lugares del planeta. Paradigmáticamente nos llega

desde Argentina por Internet (www.barrameda.com.ar) noticias de los trabajos que en las márgenes canalizadas del río Gualeguaychú, en el noreste del país austral, vienen realizando desde el 2001, bajo el lema La, pintura mural es una obra pública por tanto todos debemos cuidarla, un excelente Colectivo Muralista formado por once artistas, curiosamente todas mujeres pintoras.

La temática de estos murales está relacionada con el impacto ambiental antrópico sobre dicho río y otros del Cono Sur americano . Se trata pues de concienciar con el arte para evitar tales acciones. Es todo un ejemplo práctico de lo que debería hacerse a escala mundial:

"Hemos pintado - nos dicen- un mural de 500 m2 sobre la base de la cabecera noroeste del puente "Méndez Casariego" que cruza el río antes mencionado hacia el parque "Unzué", el más importante de nuestra ciudad, titulado "Juntos recuperemos lo nuestro", donde denunciemos todos los factores que actúan negativamente sobre la calidad natural del agua, enfocando la problemática desde todos los sectores humanos: desde la incidencia irresponsable del ciudadano común hasta aquéllos sectores industriales y políticos que mayor responsabilidad les cabe".

En el mismo manifiesto exponen claramente lo que podría ser la recapitulación de todo lo que venimos diciendo en este artículo, en el afán de salvar lo que ya parece insalvable y que reproduzco aquí a modo de colofón:

"A manera de símbolo, aparece en el mural un timón de grandes dimensiones donde hombres y mujeres de la industria, del campo, del gobierno; hombres y mujeres comunes, se unen para poder cambiar el rumbo y lograr juntos, recuperar esta naturaleza que tan generosamente hemos heredado".

Pues para reducir la degradación medioambiental, las sociedades deberán reconocer que el uso de los recursos naturales es finito, aunque algunos optimistas aún creen que, al ir creciendo las poblaciones y sus demandas, la idea del crecimiento continuado deberá abrir paso a un uso más racional del medio ambiente. Pero dicha arriesgada suposición sólo podrá lograrse con un espectacular cambio de actitud y mentalidad en la especie humana que tendrá que llegar a través de la educación y de una nueva cultura. Quizás una nueva filosofía medioambiental que suponga una auténtica revolución

en todos los sentidos, donde el binomio Naturaleza-arte, ya sea plástico, cinematográfico, literario ... jugará un papel fundamental.

BIBLIOGRAFÍA

Meadows, D.&Meadows, D.L. &Randers, J.: Más allá de los límites del crecimiento. Ed. El País/Aguilar. Madrid. 1992.

Bellamy, David y otros. Salvemos la Tierra. Madrid: Ediciones Aguilar, 1991. Obra de carácter divulgativa sobre los problemas medioambientales.

Bilbao, A. y otros. Desarrollo, pobreza y medio ambiente. Madrid: Ediciones Talasa, 1994. Obra divulgativa sobre el desequilibrio entre países ricos y pobres.

Drago, Tito. El futuro es hoy: reflexiones sobre medio ambiente. Madrid: Cruz Roja Española, 1990. Obra divulgativa que repasa los problemas ambientales más importantes; bibliografía.

Gribbin, John. El planeta amenazado. Madrid: Ediciones Pirámide, 1987. Reunión de artículos sobre los distintos problemas ambientales del planeta.

Tobías, M. El hombre contra la tierra. Población y biosfera al final del milenio. Barcelona: Ediciones Flor del Viento, 1996. Obra de carácter divulgativa.

Tapia, F. y otros. Medio ambiente: ¿alerta verde? Madrid: Editorial Acento, 1995. Obra de divulgación sobre desarrollo y gestión ambiental.

Gombrich, Emst. La historia del arte. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999.

Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.

Panofsky, Erwin, Estudios sobre iconología, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

Romano, Ruggiero y Tenenti, Alberto, Los fundamentos del mundo moderno, Historia Universal Siglo XXI, México, 1971.

Harris, Marvin, Nuestra especie Alianza Editorial, Madrid, 1995.

National Geographic, Los Orígenes del Hombre. Especial Otoño 2000.

VAINART

Revista de Valores e Interrelación en las Artes

ISSN:1697-6479



Sección-MISCELÁNEA



El arte de navegar: La aventura de la vela

The Art of Sailing: The Adventure of Sailing

Sergio Llorca López¹

Capitán de barco

Resumen: En su inicio, la navegación ha sido una de las artes más antiguas del ser humano y el origen de muchas otras técnicas y ciencias relacionadas. Hoy en día, es una actividad que, para las personas vinculadas con el mar, llega a ser un arte lleno de emoción e inspiración. Este artículo constituye una mezcla de experiencia personal y narrativa emocional de otros navegantes al describir sus más íntimos desvelos.

Palabras clave: arte, navegar, mar, barco, regata

Abstract: In its beginnings, navigation has been one of the most ancient arts of the human being and the origin of many other related techniques and sciences. Nowadays, it is an activity that, for people linked to the sea, becomes an art full of emotion and inspiration. This article is a mixture of personal experience and the emotional narrative of other sailors describing their most intimate desires.

Keywords: art, sailing, sea, boat, regatta,

¹ Cuatro veces ganador de la Copa del Rey de Vela y dos veces ganador del Campeonato del Mundo de Vela.

INTRODUCCIÓN

«El arte de navegar es aquella que enseña a los hombres cómo por la mar podrán guiar y enderezar el navío al propuesto puerto». Así comienza Joao Baptista Lavanha, cosmógrafo portugués al servicio de Felipe II, su tratado sobre la materia, leído en la Academia Real Matemática de la corte.

Noches negras, noches blancas, tormentas, fuertes vientos, depresiones, espesas nieblas, ventiscas, tormentas de nieve, avalanchas de agua helada. Son algunos de los puntos peligrosos del mar, y sin embargo todos los marinos buscan en él su refugio, aunque no duerman nunca, ni consigan entrar en calor, aunque algunas veces se encuentran como en el mismo infierno. Pero, por qué ¿Por qué lo hacen?, ¿es para vencer?, ¿ volver victoriosos? Debe ser por eso. ¡NO! La victoria no se conquista, se permite simplemente. El verdadero patrón es el Océano.

Pero, ¿quiénes son estos hombres y estas mujeres que se atreven a medirse con el peligro y que parecen constantemente ocupados en ajustar una vieja cuenta con el mar? Como dicen los ingleses: "son aquellos que para pasar el rato van a visitar al diablo".

Los mejores practicantes de la vela no se contentan con escribir páginas soberbias de la historia náutica. Marcan una época por su valor, su voluntad y su humildad. Dejan en el corazón de todos aquellos que no creen en la aventura el deseo de una total libertad.

Ha habido marineros que más que un nombre propio han sido una leyenda, conquistando todos los mares del mundo, a estos marinos se le reprochan a veces su comportamiento poco sociable, su actitud brusca y su falta de entusiasmo por relatar sus aventuras navales, aunque estos pueden parecer muchas veces indiferentes, lo que sienten más bien es un profundo rechazo por las relaciones superficiales. Cuando están a bordo, recuperan su actitud tranquila y relajada que difícilmente podríamos ver en tierra.

Cuando voy navegando, todas las ciudades costeras se remontan al principio de sus orígenes, como si la mano del hombre actual no hubiera actuado, es como una especie de milagro, como si la ciudad nos estuviera contando la historia de su pasado. En la vela, hay que buscar las aventuras al igual que hizo Dido, la fundadora de Cartago, a quien más tarde sus conciudadanos veneraron como diosa, era hija del rey de Tiro. Enviudó por culpa de su hermano que le mató al marido, luego se puso al frente de un grupo de secuaces en busca de aventuras y, desde el extremo oriental del

Mediterráneo, zarpó con ellos hacia el Oeste a bordo de una nave. Haciendo cabotaje a lo largo de la costa meridional de África, rebasó Egipto, Cirenaica y Libia. Y al llegar, por fin, a una decena de millas del lugar donde hoy se alza Túnez, desembarcó y dijo: "Aquí construiremos la Ciudad Nueva". Así la llamaron, efectivamente: Ciudad Nueva, como Nápoles y New York, que en su lengua se decía Kart Hadasht y que luego los griegos tradujeron Karchedon y los romanos Cartago.

Con seguridad la fundaron los fenicios, pueblo de raza y lengua semita como los hebreos, grandes mercaderes y navegantes que iban de un lado para otro con sus embarcaciones, vendiendo y comprando un poco de todo. No tenían miedo al diablo (al mar). Fueron los primeros marinos del Mundo que rebasaron las llamadas Columnas de Hércules, es decir, el estrecho de Gibraltar, para bajar por el Atlántico a lo largo de la costa de África y remontarlo a lo largo de la de España y Portugal. Sobre este itinerario habían fundado ya, cuando nació Roma, varios pueblos, que al principio debieron ser tan sólo un astillero y un bazar, o sea un mercado. Aparece aquí el término armador, este financiaba las exploraciones para descubrir nuevos mercados. Uno de ellos se llamaba Annón, con una galera en solitario, descendió dos mil kilómetros por las costas atlánticas de África. Quizás fuese el primer navegante solitario de la historia. En el mar antiguamente el que dispusiera de más barcos era el más fuerte, y las más fuerte de las potencias navales de aquel tiempo era Cartago. En tiempos de paz contaba con quinientos quinquerremes, que eran un poco los acorazados de entonces, pero rápidos y ligeros, vistosamente pintados de rojo, verde y amarillo. Los almirantes que los manejaban se la sabían todas y aun sin brújula ni compás conocían el Mediterráneo como el estanque de su jardín. En todos los parajes adecuados de las costas españolas y francesas poseían astilleros, almacenes de aprovisionamiento e informadores. Su instituto Cartográfico era el más informado y moderno. Hasta que Roma, ocupadísima en consolidar su hegemonía sobre la península, no hubo botado una flota propia, la cartaginesa no admitió intrusiones de nadie, entre Cerdeña y Gibraltar. Cualquiera nave extranjera que se pusiera a tiro de las suyas, era requisada o hundida, ahogando a los marineros, sin preguntarles siquiera de dónde venían ni qué pabellón enarbolaban. Este era, en conjunto, Cartago, cuando los romanos, habiéndose desembarazado, uno tras otro, de todos los rivales italianos y unificado la península bajo su mando, comenzaron a ocuparse en las cosas del mar.

Después de esta introducción histórica sobre los principios de la vela, voy a hablar de mi mundo en el mar, las regatas de alto nivel. Estas existen gracias al apoyo de los patrocinadores, estos aportan una gran cantidad de dinero que lo rentabilizan con la presencia de los medios de comunicación, así pues, uno de los primeros patrocinadores que existió fue Cristóbal Colón, que con el dinero del reino de España consiguió conquistar América en beneficio de nuestro país. En la actualidad numerosas empresas importantes patrocinan diferentes embarcaciones de regatas en todo el mundo. He tenido la suerte o mejor dicho la sabiduría de haber participado en algunas de ellas de bastante importancia internacional.

El hecho de navegar a vela por el hombre es una ardua actividad que está en contacto con la naturaleza, éste lleva el control de la nave, sin ningún medio de motorización nada más que con el empuje del viento o, mejor dicho, de los dioses Eolo y Neptuno.

Para obtener éxito en las regatas es fundamental tener un equipo de primera línea. Si se tiene un barco, un velero y quiere dar la vuelta al mundo siguiendo una ruta donde el mar nunca se encuentra con la tierra, esa ruta ya existe de antemano. Atraviesa con gran dificultad las calmas ecuatoriales, bordea las costas de África, deja atrás el Cabo de Buena Esperanza y nos precipitamos peligrosamente en las tempestades que soplan en los cuarenta y cincuenta grados de Latitud Sur, deja el Cabo Lewin a la izquierda, rodea la Antártica (reino de los Iceberg) y después se aproxima al Cabo de Hornos puerta de salida de los mares del Sur. Esta ruta es conocida como la ruta de los tres cabos, es la que se sigue en todas las regatas de alrededor del mundo.

"Debo volver a los mares otra vez, al solitario mar y al cielo. Todo lo que pido es tener un gran barco en el momento de partir. Los golpes de timón acompañando el canto del viento.

Las velas blancas agitándose en medio de la bruma del mar y un gris Amanecer".

La regata alrededor del mundo, 31 de octubre de 1968, puerto de Teignmouth al suroeste de Inglaterra, este hombre cuya familia es ante todo lo más importante de su vida, se llama Donald Crowhurst. Dentro de unas horas se embarcará para participar en la primera regata a vela alrededor del mundo de toda la historia.

¿Qué actitud mental debe tener un navegante solitario?

Creo que debe ser muy estable psicológicamente y estar siempre alerta a los peligros que puede correr, que por otra parte no deben ser demasiados grandes.

Todo empezó unos meses antes con el anuncio de un desafío digno de una novela de Julio Verne. El diario británico Sunday Times, prometía un trofeo el Golden Globe al primer marino que zarpa de un puerto inglés en la fecha que él decidiera regresará a ese mismo puerto tras haber dado la vuelta al mundo sin escala y sin asistencia, el navegante que tardara menos tiempo en dar la vuelta al mundo recibiría un premio de cinco mil libras. Nueve navegantes respondieron a este desafío. Un italiano, dos franceses y seis ingleses.

Salieron de forma escalonada entre el mes de junio y el mes de octubre de 1968. Debían embarcar víveres para al menos ocho meses cuando hasta entonces ninguna regata en solitario había durado más de treinta días, nadie sabía si un velero maniobrado por un hombre solo, podría resistir semejante periplo.

Todos estos barcos parecían estar perfectamente adaptados para un crucero de recreo por el Canal de la Mancha, pero no para una epopeya de cuarenta y cinco mil kilómetros sin escala y sin asistencia por los mares más inclementes del planeta. Todas las salidas de estos navegantes reflejan el desasosiego de sus más próximos. La sola inquietud de sus familiares ante lo que consideran mucho más que una aventura, un auténtico salto a lo desconocido. Donald Crowhurst es el último en zarpar. Ha esperado hasta el último día autorizado por el reglamento para izar las velas. Son las 16:52 al igual que los otros navegantes no sabe cuándo volverá, es más, ni siquiera sabe si volverá algún día:

"Es la primera vez en mi vida que me hago a la mar con tan poca preparación, pero las normas establecen que la fecha límite para partir es el 31 de octubre y yo he partido el mismo día 31"

En el momento en que Crowhurst apunta el estrabe de su trimaran hacia el Sur, las enfermedades, las desarboladuras y los vuelcos ya han podido con cinco de los ocho participantes que han salido antes que él. Ese mismo 31 de octubre de 1968 el francés Bernard Moitessier avista el Cabo de Buena Esperanza.

"La geografía del marino no siempre coincide con la del cartógrafo para quien un cabo es tan solo un cabo, con su longitud y su latitud. Para el

marino un gran cabo tiene un alma con sus sombras y sus colores unas veces suaves y otras violentas, un alma tersa como la de un niño o escabrosa como la de un criminal. Pienso en los antiguos navegantes de la gran marina a vela que sur-caron los océanos a lo largo de los siglos para descubrir nuevas tie-rras o para comerciar. Pienso en las cartas náuticas que nos han legado donde las palabras parecen querer mostrarnos el mar y el cielo y las flechas hablarnos no solo de las corrientes y los vientos sino también de las angustias y las alegrías de estos navegantes como si eso fuera posible como si la experiencia de las grandes leyes del mar pudiera ser transmitida. Como si el mar pudiera ser comunicado con palabras y flechas"

Moitessier piensa en esos miles de navegantes anónimos que en el siglo XIX recorrieron la ruta de los tres cabos a bordo de Clíppers y de Goletas que podían llegar a tener 110 metros de eslora y una tripulación de treinta a cuarenta hombres para maniobrar cinco mil metros cuadrados de velamen. Piensa en estos navegantes que tardaban de tres & cuatro meses en llegar desde Europa a los grandes puer-tos de las Antípodas y otro tanto para volver empujados por los fuertes vientos de los cuarenta y cincuenta grados de latitud. Su peligrosa ronda alrededor de la Antártica reino de las tempestades del frío y de los Iceberg finalizaba a la altura de un peñón situado en el extremo sur de la tierra de fuego el Cabo de Hornos, última baliza de los mares del Sur antes de volver al Atlántico. El Cabo de Hornos era para los navegantes una señal de liberación o por el contrario de más sufrimiento dependiendo del humor de sus tempestades. El Cabo de Hornos se convirtió así en toda una leyenda los marineros o capita-nes que tenían el honor de doblegarlo eran considerados la flor y nata de la marinería.

La llamada.

¡He marineros de estribor!

Convocando a toda nuestra brigada sobre el puente, hizo que inmediatamente se movilizara toda la tripulación. Un perfecto exponente del Cabo de Hornos estaba a punto de caer sobre nosotros, una nube grande y oscura de color pizarra se acercaba hacia nosotros, de pronto se formaron olas cada vez más altas y nos sumergimos en una oscuridad tan cerrada que parecía haberse hecho de noche. Los armazones de navíos arrastrados por las olas gigantes o arrojados sobre los arrecifes eran innumerables. Cada año un velero de cada diez desaparecía en las tempestades de los mares del Sur.

La apertura del Canal de Panamá y la evolución de los barcos de vapor pusieron fin a esta hecatombe y acabaron con la gran tradición de esta ruta de los tres cabos. Sin embargo, algunos sitios aislados perpetuaron su memoria a finales del siglo pasado Josua Slokun fue el primero en dar la vuelta al mundo en solitario por los mares del Sur. Vito Dumas fue el primero en recorrer la ruta de los tres cabos en el año 1943, su viaje fue tan desafortunado que dicen que llevar un libro suyo a bordo da mala suerte. En 1966 el Gibbs-Mood IV el barco de Francis Chichester consigue el record de los Clippers en el recorrido Plymouth-Sidney- Plymouth a su regreso la reina le concede un título de nobleza. No hay duda de que cuando los cuatro supervivientes del Golden Globe afrontaron los mares del Sur debían de tener presente en su memoria las hazañas de estos legendarios marineros.

Un periplo de cuatro meses del que debido a la falta de medios de comunicación el mundo no supo nada. El 17 de enero un avión de reconocimiento rompe el misterio al descubrir en medio de la bruma las velas del Sue Haey a partir de ahora se sabe que el británico Knox-Jonhston acaba de doblar el Cabo de Hornos e elige su navegación rumbo norte por el Atlántico. Ochenta días más tarde marcado por la violencia de los elementos el velero de Knox-Jonhston arriba al puerto de Pormund, Sir Francis Chichester recibe al primer navegante solitario que ha dado la vuelta al mundo sin escalas.

-Buenos días ¿puede oírme?

-Buenos días. Encantado de hablar con usted.

-¿Qué condiciones tienen a bordo del Rebecca?

-En este momento tenemos una buena tormenta. Una tormenta de agua

-¿ Sabe que eran nueve los hombres que participaron en esta regata?

-Si

-Pues seis de ellos se han retirado.

-Y pensar que hace diez años la travesía de cualquiera de los hombres que han abandonado hubiera sido considerada una hazaña.

-Desde luego. Esto demuestra lo difícil que se han puesto las cosas en las regatas oceánicas en solitario

¿ Qué va a ocurrir después de esto?

-No lo sé. No creo que haya nada que pueda igualar a esta vuelta al mundo sin escalas

El cañón ha sonado, las sirenas, las barcas y las salvas. Día tres-cientos doce hacia las 15:25 del 22 de abril. Robin Knox-Jonhston y el Sue Haey han conseguido dar la vuelta al mundo sin escalas.

-Te recibo perfectamente. ¿Me recibes tu a mí?

Al día siguiente de la llegada de Knox-Jonhson y tras cuatro meses de silencio Donald Crowhurst envía un mensaje por radio en el que anuncia que se dispone a doblar el Cabo de Hornos, esta posición le permite tener la esperanza de ganar el premio al marino más rápido en dar la vuelta al mundo. Al enterarse de esta noticia el participante más cercano a la meta Nigel Beitley fuerza su barco y se le descoyunta a la altura de las Azores, es recogido por un petrolero.

Móitessier renuncia a los engañosos honores de la victoria para vivir a fondo la relación que ha entablado con el mar, no vuelve, la larga ruta, el relato de su viaje será leído en el mundo entero y contagiara a toda una generación la pasión por el mar.

Ya sólo queda un participante Donald Crowhurst a quien toda Gran Bretaña espera como un héroe, pero lo espera en vano el 10 de julio un carguero encuentra su velero a mil ochocientas millas de las costas inglesas, el trimaran este vacío en la cabina descubren dos diarios de abordaje el primero descubre un viaje imaginario alrededor de la Antártida. El segundo, el verdadero demuestra que durante dos-cientos cuarenta y tres días de navegación Crowhurst no se ha movido de la Antártida, su imaginaria vuelta al mundo dada de posiciones falsas quedará para la posteridad como el embuste más increíble de la historia de la navegación. Pero las notas y las imágenes dejadas por Crowhurst no invitan a ser leídas como un relato falso, sino más bien como la descripción de un descenso vertiginoso hacia la locura y la muerte. Leyendo su última página se comprende que puso fin a su vida voluntariamente.

-Soy como soy y me doy cuenta de la naturaleza de mi delito, solo renunciaré a este juego si aceptas que la próxima vez que jugue-mos lo hagamos de acuerdo con las reglas establecidas por mi gran Dios que al final no solo ha revelado a su hijo la naturaleza exacta de la razón del juego, sino también la verdad sobre la forma que acabara la siguiente partida. Esto se ha acabado, ha terminado se ha

apiadado de mi justo 11 horas, 15 minutos y 0 segundos ... , mi juego

ha acabado, la verdad ha sido revelada. Se hará como mi familia me ha pedido que lo haga 11 horas, 17 minutos y 0 segundos. Ya es hora de que empieces a moverte no necesito prolongar el juego. Ha sido un buen juego y debe terminar ahí, jugaré este juego cuando yo lo decida, abandonaré el juego. 11 horas, 20 minutos y 40 segundos ... No hay porque preocuparse.

En los diarios de todo el mundo apareció resaltada la siguiente noticia, que también se ha convertido en un hermoso relato: EL NAVEGANTE QUE TEMÍA LA MUERTE.

El Golden Globe terminaba en tragedia. Solo uno de los nueve participantes llega a buen puerto. Naufragio, abandono, locura, muerte ... , los mares del Sur nos entregaba una historia a la altura de su reputación.

Eric Tabarly y su barco el Pen Duik II. Estamos en el año 1964, cuatro años antes del Golden Globe , sin desenlace trágico de la primera regata alrededor del mundo no puso fin a este tipo de pruebas, fue en parte gracias a Tabarly, este año Tabarly gana a Chichester en la regata inglesa Transatlántica en solitario. Tabarly no navega en contra de los elementos sino todo lo contrario, los utiliza para ir lo más deprisa posible. Tabarly devuelve el frescor a los océanos, los hace de pronto más accesibles, menos terribles. Con su victoria la vela se convierte en muy pronto en un deporte popular en uno de los primeros salones náuticos de París el general De Gauld saluda al hombre cuya proeza acaba de entusiasmar a millones de personas

Las hazañas de Tabarly no tardan de suscitar vocaciones. En Bretaña una escuela de vela nacida de la resistencia acoge a miles de cursillistas en el archipiélago de Glenans en la década de los sesenta las regatas de balandros hasta entonces reservadas para una élite se transforman en un deporte de masas, nace así la navegación deportiva para estos miles de futuros marineros los espacios vírgenes de los mares del Sur se convertirá muy pronto en un poderoso imán. El Golden Globe ha demostrado que navegar alrededor del mundo en solitario y sin escalas es bastante peligroso, por lo cual a partir de ahora se hará en equipo con escalas, nace así la Whithbread. En la dársena de Bemol en Pormundt hay dieciocho barcos, mañana dará comienzo la más larga regata oceánica alrededor del mundo. La Whithbread empezará al medio día y para los ciento setenta participantes será el principio de una aventura que durará ocho meses. ¿Cuál es el motivo de que la gente participe en una regata tan larga? Creo que es porque uno

siempre quiere hacer lo mejor y lo más difícil y esta es la regata más importante, dura y larga que nadie haya podido imaginar jamás. Por eso está bien ganarla. ¿No basta con participar? ¡Hay que ganar!

En otro lugar de la dársena se cargan sin prisas las provisiones para la primera etapa hasta Ciudad del Cabo donde las embarcaciones harán la primera de las tres paradas de esta regata de veintisiete mil millas, la etapa es de un poco más de seis mil millas y las embarcaciones más rápidas tardaron unas cinco semanas en completarla. No hay grandes premios en metálico para el ganador, solo una copa de plata.

Los equipos de los dieciocho barcos que toman la salida al final del verano de 1973 proceden de los cuatro puntos del planeta, muy poco de ellos son marinos profesionales. Tabarly participa, este marino locamente enamorado de esta regata todavía no sabe que nunca conseguirá ganarla. Los participantes forman una lista de lo más variada, estudiantes, polacos, italianos y alemanes, en barcos mucho menos experimentados que ellos. Un riquísimo mejicano con su lujoso velero, una familia francesa con su cómoda Goleta, tres tripulaciones de militares británicos, para todos ellos lo fundamental intentar la aventura.

Muchos de ellos tienen veinte años o poco más y es su primera travesía larga, acometen el océano atlántico con el mismo optimismo que sus vidas pertenecen a una generación que aman las utopías, la suya tiene el color de los océanos. En esta misma época otros jóvenes como ellos se echan a la carretera o sueñan con arreglar el mundo. Ellos simplemente han decidido dar la vuelta al mundo, convierten esta regata en una nueva forma de experiencia comunitaria. Tal vez sea a bordo del 33 Sport donde es más evidente esta actitud vital, los dos capitanes Jan Pierre Millet y Dominique Guillet navegan rodeados de un grupo de amigos, para ellos esta regata supone un aprendizaje, el de la vida marinera. Este grupo de amigos y marinos cantan una canción que dice:

Yo rezó a los ángeles y los ángeles olvidan rezarnos a nosotros. Yo rezó a los ángeles y los ángeles olvidan rezarnos a nosotros. Hasta siempre, Marianne. Es hora de empezar a reír y llorar. Llorar y reírnos de todo.

Daniel, el más joven de los miembros del equipo era la primera vez que pisaba un barco.

Lo que más me atraía era que durante tres semanas íbamos a vivir bajo el Sol de los trópicos y la gente que más nos interesaba eran los que estaban

en el mar con nosotros en los otros barcos, nuestros rivales, habíamos olvidado a nuestros padres a nuestros amigos de tierra firme también teníamos miedo, pero nadie hablaba de él, sabíamos perfectamente que corríamos un riesgo, pero ¿Qué sacábamos hablando de él? 43 grados sur y 71 grados este. Desde que existo. jamás había visto el mar y menos un mar como este. Es impresionante, increíble y por otra parte da miedo. Da miedo y a la vez es fantástico. Es un espectáculo extraordinario, grandioso. Es increíble ver esas enormes olas rompiendo contra la popa rociando el barco. Hemos tenido vientos de hasta 20 nudos, ya no sabemos a qué velocidad vamos, esto da miedo, pero al mismo tiempo es precioso y embriagador.

A partir de la segunda etapa los mares del Sur componen un decorado apocalíptico en algunos momentos las olas alcanzan más de 20 metros de altura, el Pen Duik y otros tres barcos más desarbolan, para los demás los mares del Sur no son más clementes, jamás se había enfrentado a tales tempestades.

Tres navegantes desaparecen en el mar arrastrados por las olas uno de ellos es Dominique Guillet uno de los dos capitanes del 33 Sport a bordo del velero francés la alegre despreocupación del comienzo de la regata ya es tan solo un recuerdo. Al dolor de perder un amigo se une un miedo horrible e irrepetible.

He estado muerto de miedo durante doce o dieciocho horas, me he quedado en mi litera, me negaba a levantarme, he tomado tranquilizantes para calmarme, estaba seguro de que si subía al puente haría alguna tontería.

Pero al igual que los otros Daniel no tiene otra elección, la locura en los mares del Sur debe continuar.

Ahí está ¡por fin! En las instrucciones de la regata el Cabo de Hornos, solo es una simple marca que hay que dejar a babor, pero la mayoría ha aceptado soportar todas estas penalidades solo por verlo desde el mar.

En este año 1974 los veleros de la Whithbread no son los únicos en cruzar el Cabo de Hornos. El primer gran velero moderno concebido por Tabarly a emprendido también la ruta de los mares del Sur, es gobernado por uno de los navegantes franceses más populares Alain Colla. Colla hubiera deseado participar en la Whithbread pero los organizadores han considerado demasiado peligroso este tipo de artefacto y no le han permitido inscribirse por lo cual a partido solo por su cuenta. Su pretexto de batir el record de 136

días establecido por un Clippers Europa-Sidney-Europa pero al igual que para los equipos de la Whithbread su verdadero reto es el Cabo de Hornos.

Hacia meses que nos dirigíamos hacia este objetivo. Doblar el Cabo de Hornos, esta masa rocosa penetra virilmente en el océano y expresa perfectamente la dureza de estos mares, y lo hemos pasado.

Alain Colla regresa a Saint-Malo sin haber batido el record de los Clippers si bien los multicascos iban a imponerse muy pronto en todas las regatas transatlántica, el capitán del Manureba pudo apreciar los peligros de navegar en este tipo de barcos en las condiciones extremas de los mares del Sur.

En medio del océano índico creo que he tenido miedo, nadie puede imaginar lo que es, es una zona realmente adversa hay olas enormes que se precipitan sin parar que golpean el barco y cada vez se inflan más y por mucho que quieras aminorar la marcha el barco cada vez va más deprisa, llega un momento en que ya has hecho todo lo que tenías que hacer en el barco, has tomado la dirección apropiada y has desplegado el velamen que era necesario pero no puedes hacer nada más y te das cuenta de que las olas son cada vez peores y de que pueden serlo cada vez más entonces te encierras dentro del barco y cierras todas las aberturas clavando cuñas de madera por todas partes por donde pueda entrar el agua pero ni siquiera así te sientes seguro.

Ocho años más tarde, la tercera edición de la regata alrededor del mundo en equipo ha cambiado algo de su imagen. El multimillonario holandés Cornelis Barriechoten ganador en 1977 vuelve esta vez con la ambición de dar lo más rápidamente posible la vuelta al mundo. Cornelis utiliza su fortuna para construirse el primer gran monocasco de la historia, el Flayer, tiene un tamaño, un peso y una superficie de velamen que está casi en los límites admitido por el reglamento. Es el primer barco específicamente diseñado y equipado para desplazarse a toda velocidad por las fuertes marejadas de los mares del Sur.

Pero a comienzos de los años ochenta la Whithbread es sus-tituida por proyectos menos peligrosos que aún recuerdan la época en lo que lo fundamental era la amistad y la aventura. El velero Mordian es un ejemplo perfecto, la idea surge de tres jóvenes aprendices de marinos que han decidido marcar un hito en esta vuelta al mundo en equipo que por otra parte cada vez tiene más éxito. Prácticamente sin un céntimo construyen con sus manos un barco y después convencen a tres capitanes profesionales para

que por turno les conduzcan alrededor del mundo al conseguir hacer realidad su sueño de doblar el Cabo de Hornos ellos también formaran parte de esta generación de valientes marinos formados en los barcos de la Whithbread.

En menos de diez años son más de quinientos los navegantes que han adquirido así el derecho de orinar al viento, privilegio que según la tradición solo se concede a los navegantes que han conseguido doblar el Cabo de Hornos, quinientos, es decir, veinte veces más que a lo largo de los cincuenta años anteriores.

La leyenda del Cabo de Hornos va a cambiar, ahora los referentes ya no serán los navegantes del siglo XIX que consiguieron doblar el Cabo de Hornos, sino los grandes navegantes de las regatas alrededor del mundo los Eric Tabarly, Peter Blake, Eric Losso, Ski Novak, Alain Debe, etc. Gracias a todos estos trotaoceános el Cabo de Hornos recupera su actualidad.

La evolución de la Whithbread en una autentica competición no satisface a aquellos que piensan que los mares del Sur deben conservar ante todo su espíritu de aventura y de descubrimiento. De esta reacción nace la Boc Challenge, una regata en solitario alrededor del mundo. Pero ante el recuerdo del Golden Globe, sus creadores han decidido que sea una regata con escalas en el mes de septiembre de 1982, diecisiete participantes se disponen a tomar la salida en esta nueva regata, casi todos ellos son desconocidos, un adiestrador de perros de trineo de Alaska, un director de una plantación de caucho de Brasil, un agente inmobiliario de Londres, un policía, un periodista de California y algún que otro navegante profesional. Ninguno de ellos a sobresalido jamás en una prueba oceánica, todos escuchan con atención los sabios consejos de Knox-Jonhson el director de la regata, aunque no todos hacen bendecir su barco siguiendo un rito budista como el japonés Yuko Tada, los mares del Sur siguen teniendo para todos ellos una dimensión casi espiritual.

En una entrevista realizada al navegante Dan Byrne antes de partir.

- *Quiero estar lo más cómodo posible para ir al Cabo de Hornos.*
- *¿No teme al Cabo de Hornos?*
- *No temo al Cabo de Hornos en sí mismo, lo que me da miedo es llegar hasta allí, se de muchos barcos que han sufrido golpes de mar, yo no, uno me contaba que estando en la cubierta cerca del mástil principal fue*

arrastrado por el agua hasta que la cuerda de seguridad le sujeto, decía que no podía resistir la velocidad del agua, lo arrastraba a doce nudos, sino hubiera estado atado no hubiera habido fuerza en la tierra que le hubiera podido mantener en el barco, no quiero que esto me pase a mí.

Muchos de estos veleros que zarpan de la bahía de Newport en Estados Unidos, son sólidos y cómodos, barcos de recreo que han sido perfectamente adaptados por sus capitanes para regatear en alta mar, otros sin embargo han sido específicamente diseñados para ello pero el reglamento limita su longitud a diecisiete metros con lo cual está muy lejos de los grandes monocascos de veinticinco metros de eslora de la Whithbread, han sido sabiamente concebidos a tenor de los temores que inspiran los mares del Sur a un navegante solitario, para algunos la velocidad no es lo fundamental sino el hecho de poder sobrevivir en los 40 grados sur y regresar a Newport orgullosos de haber realizado el más importante viaje de su vida. Su espíritu es muy parecido a los pioneros del Golden Globe. La goleta de acero del neocelandés Bic Max Britte es exactamente igual al losua el legendario barco de Moitessier.

Ya en las primeras millas un barco consigue destacarse sobre los demás su gobernante Hampton un antiguo submarinista profesional, es uno de los muchos marinos que se han apasionado por la navegación en altamar leyendo los relatos de Moitessier. Hampton se ha enterado de la creación de la Boc Challenge a través de un anuncio aparecido en una revista náutica y lo ha abandonado todo para tratar de conseguir una financiación valiéndose del apoyo de una banca. Encarga construir un barco que al estar especialmente diseñado para esta vuelta al mundo le permitirá ganar fácil y brillantemente las cuatro etapas, un solo barco el Gipsymood V y el antiguo velero de Chichister podría amenazar la supremacía de Hampton pero los arrecifes de Detri de Bas pondrán punto final a esta rivalidad.

En una entrevista realizada a Desmond Hampton nos cuenta:

Navegaba con el aparejo al máximo, a unos ocho nudos aproximadamente, con un viento de veintiocho nudos, sabía exactamente dónde estaba, debieron de pasar dos cosas mientras estaba dormido. En primer lugar, dormí más de la cuenta, yo nunca duermo más de una hora, pero me confié y no puse el despertador. Y en segundo lugar el viento debió cambiar ligeramente de dirección y como el barco iba con el piloto automático se desvió un poco y acabó estrellándose contra las rocas.

Tres barcos más desaparecen, uno de ellos resguardado en una ensenada de las islas Malvinas no tendrá mejor suerte que Gipsymood los otros dos naufragarán en alta mar, pero la radio brújula Argos instalada por primera vez en una regata alrededor del mundo, retransmitía sus señales de socorro a tierra los náufragos serán salva-dos y llevados a lugar seguro por otros participantes.

Neville Gosson nos comenta:

Allá por los mares del sur uno está siempre con aprensión, está siempre como tenso preguntándose qué diablos va a pasar después porque no siempre está todo bajo control y se alcanzan velocidades bastantes rápidas constantemente se tienen vientos entre 30 y 40 nudos e incluso de 50 y algunas veces ráfagas de 60, estas son las que dan problemas y como he dicho se tiene mucha tensión, sientes que no vas a poder aguantar otras 24 horas las has fastidiado porque estas cansado, derrotado con frío, no hay nada seco en el barco ningún sitio seco donde meterte no puedes entrar en calor lo único que quieres es salir de allí. Bajamos hasta los 56 y no se veía nada enfrente del barco ni siquiera el cielo todo era niebla, cuanto más tiempo estaba en el mar más fuerte se hacía mi mente, era como si se saliera de mi cuerpo y hablará con él y le dijera esto es lo que vamos hacer hoy y así es como lo vamos hacer, era como si la mente tuviera una identidad aparte y controlara mi cuerpo y la situación en todo momento y cuanto peor era la situación más fuerte se hacía mi mente mi cuerpo parecía estar receptivo a todo y al final llegaba hablar conmigo mismo y a sostener (pensaba yo) interesantes conversa-ciones sobre los pasos que debería dar para bajar o subir el spinnaker, cuanto más avanzaba la regata más se separaban y cuando me acercaba a la línea de meta mi cuerpo y mi mente se juntaban y cruzamos la línea como una sola persona, creo que es realmente fascinante.

Ocho meses después de la salida serán nueve los participantes que celebrarán su regreso a Newport quitando así la razón a Robin Knox-Johnson que les había dicho: *El que vuelva ganará.*

Estos nueve hombres borran la imagen trágica del Golden Globe y demuestran que es posible regatear alrededor del mundo en solitario.

Cuarto años más tarde el Boc Challenge se ha convertido ya en una auténtica regata en la que participan varios navegantes profesionales, Philippe Jeantot que gana esta segunda edición imagina con otros

navegantes franceses una regata todavía más radical, una vuelta alrededor del mundo sin escalas en solitario y sin asistencia. Trece participantes zarpan de Sables d'Olonne para competir en la Vende Globe una nueva regata sin escalas y sin asistencia, aunque sus monocascos son mucho más marineros y están mejor equipados que los de sus antecesores, sus inquietudes siguen siendo las mismas con-seguir regresar sano y salvo algunos de ellos a las Sables d'Olonne.

Con un intenso frío la vuelta al mundo comienza por el momento del mismo modo que una regata. Loick Peyron sale encabeza. Al principio muy pocas personas consideraban a Titouan Lamazou como uno de los favoritos, no conocían su coraje su obse-siva voluntad de vencer y su perfecta preparación, ya desde el segundo día se pondrá encabeza de la regata.

Philippe Jeantot nos cuenta:

Acabo de pasar hace dos días por el Potro-Nua, ahora ando por los 4 grados 10 minutos sur y además es la primera vez que retransmito el diario de abordaje porque hasta ahora he tenido bastante trabajo y también bastantes problemas pero necesitaba un poco de tiempo para sentirme a gusto, para recuperar el contacto con mi barco para compenetrarme con él para tratar de arreglar todos los pequeños problemas que hemos tenido desde el principio está claro que tengo todo el tiempo del mundo para ocuparme de mi barco pero necesito tiempo para poder estar un poco a solas, para olvidarme un poco de la tierra de los ritmos terrestres y hacer todo lo que forma parte de la vida de un navegante, ahora estoy bien me siento completamente compenetrado con mi barco.

Las calmas del atlántico sur que ensañan con Philippe Jeantot y el grueso de la flota dejan paso a una primera tempestad que saluda a la llegada de Titouan Lamazou, Philippe Poupon y Lobegoun con los fuertes vientos de los 40 grados de latitud. Más de mil kilómetros separan ahora ha este trío de cabeza de sus perseguidores.

Loick Peyron nos relata:

El Philou a puesto en marcha la radio brújula de socorro, vamos a dar la vuelta para tratar de ir a buscarlo, está a 13 millas al sur.

Al sur del océano Índico a miles de kilómetros de tierra firme Philippe Poupon pide ayuda por primera vez en su carrera Loick Peyron que ha acudido en su auxilio descubre un espectáculo increíble, algo jamás visto, el barco de

Poupon se encuentra volcado como un vulgar velero cuando el peso de su quilla debería de haberlo enderezado.

Hola, ¿Qué tal está, amigo?

¡ Ya ves que desastre! ¿Cómo ha sido?

Un golpe de mar me ha inundado la cubierta y ya lo ves, aquí estoy. Ha sido hace más de 24 horas. Mi intención es sacarlo de proa. Espero poder pasarte un cabo. Gracias por la ayuda. Debo confesar que ayer pase miedo.

¿Hay alguien ahí? Si, por supuesto.

He pasado a sotavento del Philou. Está bien, lo tengo en VHF. Volcó hace 24 horas y continúa volcado. Poupon piensa que el barco puede enderezarse. Así que va a lanzarme un cabo y voy a tratar de tirar de la panza de su casco. Según dice, y tiene razón, es la superficie del casco lo que tiene inmovilizado sobre el agua. Va a tratar de soltar el palo de mesana, es decir, el mástil de popa tiene dos, con los dos mástiles volcará completamente el barco con las dos velas y soltando una de ellas del todo tal vez lo consiga.

El vuelco de Poupon hace que los hombres que van encabeza pongan pies en Polvorosa, para los demás significa la esperanza de compensar su retraso forzando sus barcos a riesgo de guiñadas espectaculares.

Uno de ellos Jean-Luc Van Den Heede un profesor de matemáticas del Orien totalmente desconocido para el gran público empieza a ganar terreno de una forma increíble, el 28 de enero consigue situarse en segundo lugar.

Y nos cuenta:

El problema es que estamos tan cerca del Polo Sur, tan cerca del lugar donde esta el sur magnético junto a la Tierra Adeli que nos vemos obligados a gobernar constantemente, porque el compás, incluso el compás tiende a desplazar el barco. Por eso tengo que ponerme al timón, voy más rápido llevando el timón sobre todo cuando hay un oleaje como esté, pero en las olas grandes es divertido. Hoy paso de un extremo a otro de la carta, es importante porque psicológicamente cambias de paisaje, aquí, está el otro trozo, todavía me queda por hacer toda esta parte de la ruta.

Sin embargo, Loick Peyron nos relata desde su barco:

Estoy pasando más miedo que en toda mi vida tres Iceberg, he salido a arriar un poco las velas, a la derecha a media milla a unos 500 metros o quizá algo mas a una milla me encuentro con un enorme Iceberg, a la izquierda hay otro todavía más grande y des-pués a media milla otro algo más pequeño. Hay Glouger por todas partes, es como estar en un terreno minado y ahora de pronto anochece seguramente los hay por todas partes, voy a pasar la noche fuera y hace un frío que pela debemos estar a menos de 15 grados, no es posible fuera hay 0 grados, por lo tanto, el agua está a 0 grados, estamos a la altura de 61 sur.

Para ganar terreno a Lamazou sus perseguidores han decidido acortar la ruta acercándose al continente antártico, está ruta tan al sur les conduce en medio de los Iceberg. Para los que van equipados con un radar comienza una larga y angustiosa vigilia, para los demás es algo así como jugar a la ruleta rusa, pero el mayor peligro para todos es un enemigo invisible llamado Glouger, es decir, témpanos de varias toneladas que se separan de los Iceberg y flotan entre dos aguas, en el momento en que el casco de un velero choque contra un Glouger será el final del viaje tanto para el barco como para su patrón.

Una cosa es correr riesgos para que el barco avance lo más rápido posible y otra es vivir todo el tiempo atemorizado por los Iceberg. Estoy hasta la coronilla nos dice Jean-Luc Van Den Heede el matemático.

A las 5'15 horas del 9 de febrero Titouan Lamazou es el primero en abandonar lo que él ha bautizado como la región de la sombra. Ha causa de la niebla no distingue el Cabo de Hornos, pero no importa, lo fundamental para él es continuar encabeza delante de Jean-Luc Van Den Heede y de Loick Peyron que doblan el Cabo de Hornos 24 horas más tarde, la regata se va a decidir según la derrota que tome cada uno de los tres en la travesía atlántica hacia el norte.

La mejor derrota es la que no sigan los demás, es decir, si ellos van a dar la vuelta por el este nosotros probaremos suerte por la Petol. Aquí según mis datos meteorológicos tal vez el anticiclón se desplace un poco hacia el este lo cual sería magnífico. De esa forma tendríamos dos ventajas, la primera es que el poco viento que hay es mejor tenerlo de proa porque en todo caso vamos a favor de la corriente, y la segunda y tercera es que tal vez es que el viento bloquee a los demás que pasen a la derecha, sino sucede así nos hundi-remos en la miseria.

Una vez cruzado el ecuador el suspense continúa después de cuarenta mil kilómetros de regata Lamazou solo saca una ventaja de unas decenas de kilómetros a Jean-Luc Van Den Heede y a Loick Peyron el último obstáculo meteorológico el anticiclón de las Azores se encarga de desempatar los.

Laurent Fraisi se encuentra en las Sables d'Olonne para retransmitir en directo la victoria de Titouan Lamazou.

Esta vez lo ha conseguido. Titouan Lamazou cruza la línea de llegada y hace un gesto con los brazos.

Titouan Lamazou es tímido, es muy tímido, pero se ha vuelto hacia todos los lados y ha sonreído a todo el mundo.

Es claramente el vencedor. Si bien Peyron no está muy lejos ya que por haber ayudado a Poupon ha perdido un día. Y esta victoria es mayor por el alto nivel de sus adversarios.

Victoria de alto nivel para Titouan Lamazou.

Titouan Lamazou había pulverizado el record de velocidad alrededor del mundo dejándolo en 109 días, es decir, la tercera parte de la que había tardado Robin Knox-Johnson veinte años antes. Los veleros de las regatas en solitario alrededor del mundo siguen evolucionando en las siguientes competiciones. En lo sucesivo un hombre solo podrá dominar una superficie de velamen idéntica a la que los catorce miembros del Pen Duik VI maniobran en la primera Whitbread impulsados por quinientos metros cuadrados de velamen estos veleros oceánicos de fibra de carbono se deslizan a 50 kilómetros por hora dirigidos por pilotos automáticos, una asistencia electrónica que deja al navegante todo el tiempo necesario para decidir en la mesa de navegación su estrategia en la carrera.