



PLIEGOS DE LA ACADEMIA

SUMARIO

UNA RISA DETRÁS DE UNA PARED A.S. Pérez

LA IMAGEN DE LA ANTIGUA ROMA EN LA ROMA
MEDIEVAL Y HUMANÍSTICA (S. XII A XV) M. Campanelli

GUILLERMO MARCONI:
LA VOZ MISTERIOSA DEL AIRE I. Pérez

EL APOSTOLADO ERRANTE V V. A A .

EL YACIMIENTO ARQUEOLÓGICO
DE DOÑA BLANCA F. Valverde

EDITA: Academia de Bellas Artes Santa Cecilia
C/ Pagador, 1
11500 El Puerto de Santa María, Cádiz
Teléfono 956 85 64 43
Email: bellasartes1900@hotmail.com

COORDINACIÓN: Juan Gómez, Inmaculada Moreno

CONSEJO DE REDACCIÓN: M^a Carmen Cebrián, Manuel Pacheco,
José Alberto de la Riva, Vanesa Quintero

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN: **imprensaBolullo**

EL PUERTO DE SANTA, MARÍA, CÁDIZ

Depósito Legal: CA-520-2002

ISSN: 1695-1824

Se permite la reproducción parcial de estos artículos citando siempre su procedencia.

UNA RISA DETRÁS DE UNA PARED

(Homenaje a Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí)

Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier

Doctora en Filología Hispánica, Profesora Titular de Literatura Española en la Universidad de Cádiz. Especialista en literatura española del siglo XX.

Discretamente conmemoramos en este 2016, tan concurrido de conmemoraciones, los cien años de la escritura de *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez.

Aunque publicado en 1917, el libro que cambió la sensibilidad de la poesía española fue escrito entre el 17 de enero y el 3 de octubre de 1916, si nos atenemos a las fechas que constan en las entradas, y es el único que Juan Ramón escribió y publicó de un tirón, medio arrepintiéndose de entrada de la premura.

Lo que aporta de nuevo este título es un conjunto de elementos que irrumpen a la vez: por una parte, la concepción del libro de poemas como una aventura interior instalada en un segmento temporal concreto. Este hecho tan sencillo se traduce en que el *Diario...* va a ser "oficialmente" el primer libro de poemas que se despega de la autoantología lírica hecha con criterios temáticos para acercarse, a través de la continuidad temporal de un conflicto, a una estructura narrativa pegada a la vida y no, como los "cancioneros", a la teoría de la vida, a la idealidad. El libro tiene la estructura del viaje que Juan Ramón emprende para casarse: de Madrid a Cádiz para coger el barco, de Cádiz a Nueva York atravesando el Atlántico, en Nueva York y otras localidades de América del Este para la boda y la luna de miel, de nuevo en barco de Nueva York a Cádiz esta vez con su esposa, y de nuevo de Cádiz a Madrid, donde se instala el nuevo matrimonio. Una estructura pegada a un viaje real por espacios no solo objetivos sino cosmopolitas, rabiosamente urbanos, distintos: es la entrada en nuestra poesía de Nueva York. Y también es la entrada del libro que mezcla prosa y verso, del verso libre en formato silva impar, y tantas otras cosas más.

Volviendo a la tensión narrativa, argumental, Michael Predmore ha podido estudiar el *Diario...* como la aventura íntima de un hombre enamorado que se dispone a contraer matrimonio con una enorme ilusión, pero que a través de su escritura va cifrando simbólicamente el inmenso miedo que siente: miedo a dejar atrás su infancia y su situación dependiente de niño protegido por su madre, su tierra, su lengua, su entorno entero de amigos y médicos que sustituyen a la madre; miedo a asumir un nuevo estatus de cabeza de familia que ha de mantener dignamente a su esposa; miedo al mar, en un viaje largo, azaroso y también a menudo tedioso, aburrido; y miedo a la mujer real, de carne y hueso: una Zenobia inteligente, independiente, que no es y no quiere ser una "amada ideal" de las que Juan Ramón fabrica en sus poemas a imagen y semejanza de sus necesidades y deseos. Un botón de muestra: el poema "Desvelo", asociado al 21 de abril, en New York:

*Amor, no me acompañas; me amedrenta
el cercano secreto
de tu sueño encendido y dilatado
a mi lado, en la sombra.*

*Sí; a veces veo luz de espadas en el cielo
de tu soñar,
como en una tormenta de desvelo, y me oigo
gritar en él, desde mi susto,
mientras tú te sonríes, preparando
mi muerte en lo lejano de tu sueño.
Sí, sí; me coges en el círculo
de tu soñar, y no lo sé...*

*Y aunque te tengo y eres toda mía,
con tu soñar en ti, y pudiera
matar, amor, tu sueño en ti, lo mismo
que a un veneno en su flor, le tengo miedo
a tu sueño, ¡amor, sí, te tengo miedo!*¹

¹ Citamos este poema por la edición de Michael P. Predmore del *Diario de un poeta recién casado* (1916), Madrid, Cátedra, 2001 (4ª ed.), pp. 181-182. Es la edición que utilizamos en lo sucesivo, abreviándola como DPRC.

Este conflicto íntimo es el que Juan Ramón va a conectar con el símbolo del mar, de manera que su relación con el océano viene a ser un trasunto de su relación consigo mismo, de su estado de “fluencia” interior: en este sentido lo veremos ir y venir entre un mar opaco y alienado (el de “Soledad”: “En ti estás todo, mar, y sin embargo/ ¡qué sin ti estás, qué solo,/ qué lejos, siempre de ti mismo!”) y un “Mar despierto”, fuerte, “contemplador eterno, y sin cansancio/ y sin fin, del espectáculo alto y solo/ del sol y las estrellas, mar eterno!”. Este mar es el amor y la mujer y se opone en principio a la tierra, que es la madre y la niñez, pero finalmente, cuando el poeta es capaz de elegir el mar es cuando el hombre ha asumido, a través de la escritura, la totalidad de su conciencia. Y también, la dinámica infatigable de la vida, frente a la tentación de inmovilidad en el refugio uterino del vientre materno y el cementerio natal. Curiosamente, cuando de regreso de América, ya con su esposa, vuelve el poeta a visitar a su madre en Moguer, se da cuenta de que aquella mujer, su madre, doña Pura, la misma que tanto le había animado a buscar una buena esposa, es también un mar, un amor, una vida cambiante pero coherente, asimilable al mar-amor de Zenobia:

*Te digo al llegar, madre,
que tú eres como el mar; que aunque las olas
de tus años se cambien y te muden,
siempre es igual tu sitio
al paso de mi alma.*

*No es preciso medida
ni cálculo para el conocimiento
de ese cielo de tu alma;
el color, hora eterna,
la luz de tu poniente,
te señalan ¡oh madre! entre las olas,
conocida y eterna en su mudanza².*

Es un libro muy bello el *Diario de un poeta recién casado*, y es hermosa la historia que hay detrás de él. Juan Ramón conoció a Zenobia Camprubí en 1912 –al principio de lejos–, cuando de regreso a Madrid, y en espera de plaza libre en la Residencia de Estudiantes, se

alojaba en la Pensión Arizpe. Sus vecinos eran Arthur Byne, arquitecto y pintor, y su esposa, Mildred Stapley, periodista. Juan Ramón necesitaba mucho silencio para trabajar y era maniático e intransigente; sus vecinos eran por su parte particularmente ruidosos y molestos: llevaban una intensa vida social, llena de visitas y veladas con música de piano.

Al principio lo que le llegó a Juan Ramón, al otro lado de la pared, segregada del ruido, fue una risa: una risa fresca y alegre que se correspondía con una “muchacha fina, rubia, distinta, que se movía con soltura y caminaba airosamente”, que “lo hacía todo con gracioso y recatado desenfado desprovisto de sensualidad, pero desbordante de femineidad”³. La conocían en Madrid como “la americanita”, pues era hija de catalán y portorriqueña con familia norteamericana, y era bilingüe. Una muchacha “moderna” con amplios intereses culturales y también independiente y emprendedora: su relación con los Byne tenía que ver con el hecho de que Zenobia compraba en España cerámicas, bordados y antigüedades que luego vendía bien en los Estados Unidos. Los Byne estaban comisionados en España por la Hispanic Society, y trabajaban con el patrimonio cultural español, por lo que tenían muchos intereses comunes.

Juan Ramón les pidió a los Byne que le presentaran a la americanita en la Residencia de Estudiantes, en un Curso de verano para extranjeros organizado por la Junta de Ampliación de Estudios del 25 junio al 5 agosto de 1913. Zenobia tenía interés en asistir a la conferencia que impartiría Manuel Bartolomé Cossío, director del Museo Pedagógico Nacional, sobre “Geografía de España y su relación con la literatura”. En concreto don Manuel iba a hablar de La Rábida, y Zenobia acababa de residir una temporada allí, pues su padre había sido contratado como ingeniero para las obras del puerto onubense.

Que el mundo es un pañuelo es algo que se dice y nunca se acaba de decir. Resulta que, antes de que los Byne le presentaran a Zenobia, a Juan Ramón le había hablado de la

² DPRC, pp. 267-268.

³ Graciela Palau de Nemes, “Las mocedades de Zenobia, la de Juan Ramón”, *Sin Nombre*, Vol. XII, nº 3, San Juan de Puerto Rico, 1982.

americanita Carmen López Cortón, esposa de Manuel Cossío, quien con su hija Natalia conocía a Zenobia porque las tres frecuentaban el International Institute for Girls en Madrid. De hecho, Carmen le había comentado a Juan Ramón que había conocido a una muchacha que seguramente a él le gustaría mucho: se refería precisamente a Zenobia, a quien describía como “una rubia deshecha”, una chica distinta de todas las demás. Juan Ramón, muy enamorado, siempre se quedaba prendado de las mujeres “distintas”. Con el paso del tiempo el poeta evocaría precisamente a Carmen en relación con aquella presentación de Zenobia:

“Carmen va y viene inquieta, incesante, entusiasta, una gran mariposa de bronceados tornasoles, de jardín en jardín. Con su imajinación morena y fosfórica y su ardiente hablar pintoresco, gracioso, de mora céltica del norte, ilumina esculpe, ríe, talla, mima, suscita personas, cosas. (Tres palabras suyas, “una rubia deshecha”, dichas con no sé qué profunda y fatal lucidez de encantadora, me clavaron anticipadamente en la fantasía y con tal exactitud una femenina existencia desconocida, que al conocer luego a la evocada me pareció que era la segunda vez que la veía: la mujer fina, alegre, ágil, “rubia y deshecha”, que habría de ser, y Carmen fue brújula de mi polo cierto, la vara verde y oro, el pájaro revolador de mi poesía)”⁴.

Juan Ramón se enamoró de Zenobia fulminantemente: “cuentan que Juan Ramón no pudo reprimir sus impulsos y espontáneamente le declaró su amor aquella tarde, y que Zenobia, entre sorprendida y asombrada, y tomando casi a broma las palabras del poeta, no supo qué contestar y se limitó a sonreír”⁵. Para Zenobia las cosas no fueron así: más bien todo lo contrario. Ella no tenía

ninguna intención de casarse, y así se lo decía por carta a una amiga: “Yo soy la clase de mujer que no se casa. [...] la verdad es que yo me puedo arreglar perfectamente en la vida sin marido. Todavía no he visto al hombre que me pudiera hacer más feliz de lo que creo poderlo ser siendo soltera”⁶. Al propio Juan Ramón, que realmente la acosaba, le dejó escrito por carta: “Y ¿quién le ha dicho a usted que yo me voy a casar con nadie, pájaro de mal agüero? ¡En eso estoy yo pensando! ¡Y aquí en España! ¡Enseguida!”⁷. A Zenobia no solo no le apetecía depender de un hombre, sino que le disgustaba la situación de la mujer española, siempre vigilada, bajo sospecha y sometida a las rígidas normas de las apariencias.

Juan Ramón ideó la manera perfecta de acercarse a Zenobia, a quien le gustaban los niños y que tenía inquietudes muy relacionadas con la Institución Libre de Enseñanza. De hecho, mientras estuvo en La Rábida había montado en casa de sus padres una escuela para enseñar las primeras letras y cuentas a los hijos de los obreros. Estos niños, a su vez, le descubrieron “sus costumbres, su graciosa manera de expresarse, sus bailes, sus coplas y villancicos...”⁸: algo que acercaría mucho a la pareja en sus primeras conversaciones. También le gustaba a Zenobia traducir literatura. En aquel año de 1913 el Premio Nobel de literatura había recaído por primera vez en un poeta no occidental: Rabindranath Tagore (1861-1941). Tagore escribía en su lengua materna, el bengalí, y se autotraducía al inglés (había estudiado en Brighton y luego en el University College de Londres). Zenobia acababa de leer, en inglés, *The Crescent moon*, y se había animado a traducir unos cuantos poemas que le enseñó a Juan Ramón, convencida de que le iban a interesar. Al mogueño le faltó tiempo para atar cabos: consiguió que las traducciones de Ze-

⁴ Juan Ramón Jiménez, “Y Carmen” (1920), *Españoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada, 1942.

⁵ Antonio Campoamor González, *Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí. Años españoles (1981-1936)*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2014, p. 348.

⁶ Carta de Z.C. a su amiga María Martos, 12 junio 1913. Fondos de la BNE. Apud Emilia Cortés Ibáñez (Ed.), *Diario de dos recién casados. Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Universidad de Huelva & Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez, 2012, vol. I, p. 9.

⁷ Carta de Z.C. a J.R.J. Recogida por Ricardo Gullón (Ed.), *Poemas y cartas de amor de J.R.J. y Z.C.*, Santander, La Isla de los Ratones, 1986.

⁸ Antonio Campoamor González, *Op. cit.*, p. 359.

⁹ Zenobia Camprubí Aymar (trad.), “Anochecer de Julio”, de Rabindranath Tagore, *El Imparcial* (Madrid), 10 de agosto de 1914, p. 4. Disponible a través de la Hemeroteca Digital de la BNE en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000327003&search=&lang=es>.

nobia se publicasen⁹, y consiguió más aún. Aprovechando que el editor Francisco Acebal quería inaugurar una biblioteca para niños, concibió lo que sería una cita con Zenobia de ahí a la eternidad:

Querida Zenobia, antes, cuando volvía a casa, me encontré con el director de "La Lectura". (...) Le he propuesto una traducción del libro de Tagore que esta tarde me ha enseñado usted [The Crescent Moon]. Ha aceptado. De modo que ya sabe usted que hemos de traducirlo... ¿Cuándo podríamos empezar? ¿El Jueves? ¿A qué hora?»¹⁰

Tagore fue el principio de una gran amistad basada en los proyectos comunes. La traducción que Juan Ramón y Zenobia hicieron de *La luna nueva* vio la luz en 1915, tuvo un éxito rotundo y fue la primera de una larga lista de traducciones en colaboración: según Soledad González Ródenas, entre poemas líricos y dramáticos, teatro, cuentos y aforismos, el matrimonio tradujo casi una treintena de libros del vate hindú.

Pero no solo fue un trabajo de traducción. Juan Ramón descubrió en Tagore una sensibilidad tremendamente cercana y purísima, luminosa, profundamente espiritual. Reproduzco el comienzo de *La luna nueva*, el capítulo que se titula precisamente "El principio":

¿De dónde vine yo? ¿Dónde me encontraste?», pregunta el niño a su madre. Ella llora y ríe al mismo tiempo, y estrechándolo contra su pecho le responde: 'Tú estabas escondido en mi corazón, amor mío, tú eras su deseo. Estabas en las muñecas de mi infancia; y cuando, cada mañana, yo modelaba con arcilla la imagen de mi dios, en verdad te hacía y deshacía a ti. Estabas en el altar junto a la divinidad de nuestro hogar; al adorarla, a ti te adoraba. Has vivido en todas mis esperanzas, en todos mis amores, en toda mi vida y en la

vida de mi madre.

El Espíritu inmortal que preside nuestro hogar te ha albergado en su seno desde el principio de los tiempos.

En mi adolescencia, cuando mi corazón abría sus pétalos, tú lo envolvías como un flotante perfume.

Tu delicada suavidad aterciopelaba mis carnes juveniles, como el reflejo rosado que precede a la aurora.

Tú, el predilecto del cielo; tú, que tienes por hermana gemela la prima luz del alba has sido traído por la corriente de la vida universal, que al fin te ha depositado sobre mi corazón.

Mientras contemplo tu rostro, me siento sumergida en una ola de misterio: tú, que a todos perteneces, te has hecho mío.

Te estrecho contra mi corazón, temerosa de que escapes. ¿Qué magia ha entregado el tesoro del mundo a mis frágiles brazos?

Entusiasmado, Juan Ramón escribe un poema "Al niño indio de 'La luna nueva'" con el que abrirá su versión al español¹¹. Estamos entre los años 1913 y 1916. Pensemos ahora que Juan Ramón ha entrado en su fase de depuración, en su camino de perfección personal, iluminado por la pedagogía de la Institución Libre de Enseñanza, el raciovitalismo optimista y voluntarista de José Ortega y Gasset y el amor de Zenobia, una mujer independiente pero también muy puritana, a la que desagradaba profundamente la poesía "carnal" "decadentista" de su nuevo amigo. En este contexto de incitaciones múltiples, al que se añade la poesía de Tagore que Zenobia le descubre, es cuando el mogueño termina de dar forma a su gran libro *Platero y yo*, su particular homenaje a la pureza de la infancia y de la naturaleza de su Andalucía natal.

A través de Zenobia, del reto que supone el amor de Zenobia, Juan Ramón deja atrás el Modernismo decadentista, con su morbosa fijación en la nostalgia y el pasado, con su paralizante culto al ensueño. En este sentido, el giro del Modernismo al Novecentismo, en la

¹⁰ Soledad González Ródenas, «Mío y de Zenobia" o "de Zenobia y mío" dos formas de traducir con Juan Ramón», en *Mujer y escritura autobiográfica: Zenobia Camprubí* (Actas del simposio *Mujer y escritura autobiográfica: Zenobia Camprubí*, La Rábida, Universidad Internacional de Andalucía), ed. de Emilia Cortés Ibáñez, Huelva, Los Libros del Trienio, 2008, p. 3.

¹¹ Cf. Shyama Prasad Ganguly, "Los 'colofones' líricos de Juan Ramón Jiménez a las obras de Tagore: una aproximación a la recepción y repercusión transcultural", *AIH*, Actas X, 1989, pp. 1781-1789. Disponible on line a través del CVC, < cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_091.pdf>.

poesía española, queda "instituido" en el *Diario de un poeta recién casado* con un texto precioso extraído de los libros sagrados de la India: me refiero al "Saludo del alba" que abre el poemario:

¡Cuida bien de este día! Este día es la vida, la esencia misma de la vida. En su leve transcurso se encierran todas las realidades y todas las variedades de tu existencia: el goce de crecer, la gloria de la acción y el esplendor de la hermosura.

El día de ayer no es sino un sueño y el de mañana es sólo una visión. Pero un hoy bien empleado hace de cada ayer un sueño de felicidad y de cada mañana una visión de esperanza. ¡Cuida bien, pues, de este día!

(Del sánscrito)¹²

Este nuevo talante es la poesía pura, es Tagore, es Zenobia, es la contemporaneidad y el hodiernismo del *Diario*: esa instalación en el presente que tan acorde con la filosofía oriental resulta y que, a su vez, será faro lírico para todos los jóvenes de la generación del 27.

Recientemente llegó a mis manos un libro impagable. Se titula *Diario de dos recién casados*, y ha sido editado por Emilia Cortés Ibáñez¹³. Es una edición preciosa, en dos volúmenes de cubiertas azules con letras doradas, de 14x16 cm., que reproducen el aspecto del cuaderno que utilizó Zenobia para llevar su propio diario: la agenda Daily Reminder 1916 de la Boston Safe Deposit and Trust Company. Lo que ha hecho la editora es cotejar el *Diario* de Juan Ramón con el que simultáneamente llevaba Zenobia Camprubí. Hay que entender una cosa: Juan Ramón era un gran poeta y el *Diario* es un gran libro de poesía. Zenobia Camprubí era una mujer culta, inteligente, vital, sana, optimista, pragmática... todo lo contrario de Juan Ramón, y su diario es un testimonio vital que no tiene

ninguna pretensión literaria. En este sentido, no cabe ilusión ni desilusión¹⁴. Si Zenobia llevaba un diario era porque su madre la acostumbró a hacerlo, como parte de una educación protestante de culto al trabajo útil, al espíritu ordenado y eficiente. Poner por escrito lo que se ha hecho durante el día es una manera de contemplar si ese día ha sido provechoso. Juan Ramón no dejaba de escribir, pero no diarios. Lo de llevar un diario de su viaje fue una terapia que se le ocurrió a Zenobia para mantenerlo distraído, para combatir su miedo a viajar. Al fin y al cabo, donde Juan Ramón se sentía más a gusto era en el centro de la escritura, auténtica "morada del ser". Zenobia, que tan bien lo llegó a conocer y comprender, le diseñó un programa anti estrés del que salió una obra maestra.

No se trata, pues, de comparar literariamente los textos, pues no hay literariamente nada que comparar. Pero sí que el *Diario* de Zenobia es una fuente documental de primera mano para conocerla a ella y, a su través, a Juan Ramón, y también para reflexionar sobre qué es, y qué no es, la poesía.

Hay en el *Diario* un maravilloso poema de amor sobre el motivo de "la amada dormida" contemplada por el amante. Es de los que inauguran la nueva sensibilidad del siglo XX, que canta al amor feliz, consumado y pleno de los amantes (sin sombras de humor salaz, sombras morales o fatalidad romántica), en la línea que luego recogería Pedro Salinas. Es el número XCII:

*Cuando, dormida tú, me echo en tu alma
y escucho, con mi oído
en tu pecho desnudo,
tu corazón tranquilo, me parece
que, en su latir hondo, sorprende
el secreto del centro
del mundo.*

Me parece

¹² DPRC, p. 99.

¹³ Emilia Cortés Ibáñez (Ed.), *Diario de dos recién casados. Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Universidad de Huelva & Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez, 2012, 2 vols. Lo citamos como D2RCC.

¹⁴ Mucha desilusión manifestó Ricardo Gullón al leer los diarios de Zenobia, como recoge Anna Caballé en *Pasé la mañana escribiendo. Poéticas del diarismo español* (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2015, p. 35). Y allí mismo comenta la experta: "en efecto, su *Diario* registra el día a día de una mujer valerosa, amiga de la acción, que comparte su vida con un poeta de carácter difícil y retraído. No hay apasionantes reflexiones sobre la obra de Juan Ramón, ni retratos de sus contemporáneos. Nada que un crítico literario pueda llevarse a la boca. Solo está la voluntad de Zenobia de habitar la propia vida anotando sus rugosidades, desahogando la angustia que siente en el papel". El título del libro de Caballé se inspira precisamente en una frase frecuente en el *Diario* de Zenobia: "Pasé la mañana escribiendo".

que legiones de ángeles,
en caballos celestes
-como cuando, en la alta
noche escuchamos, sin aliento
y el oído en la tierra,
trotos distantes que no llegan nunca-,
que legiones de ángeles,
vienen por ti, de lejos
-como los Reyes Magos
al nacimiento eterno
de nuestro amor-,
vienen por ti, de lejos,
a traerme, en tu ensueño,
el secreto del centro
del cielo¹⁵.

Este poema se incluye en las anotaciones de New York, 9 de abril. La curiosidad me impulsa a buscar qué escribiría Zenobia ese mismo día. El resultado es sorprendente:

Domingo, 9

Duermo hasta muy tarde y voy a misa. Juan Ramón y yo almorzamos aquí solos y salimos enseguida para oír a Kreisler que me gusta enormemente y me parece mucho más viril que Misha Ellman. A la salida del concierto vamos a estarnos un rato con mamá y luego cenamos con Hannah [Crooke], cousin Lill y Katherine Sargent.

Cartas a Stage, cousin Herbert y Delia [Wheelwright].¹⁶

El día siguiente ofrece el mismo contraste. Zenobia escribe:

Lunes, 10

8 Voy con mamá a comprarle cosas. Vamos a Alexander's, a Bedell's, me compro un sombrero. Pan líquido (esperando ver maravillas) y papel y un libro de poesías para J.R. Almuerzan con nosotros mamá y Yoyó. Este último nos cuenta la boda de Marjorie y lo monos que estuvieron la nena y Mickie hablándose en la boda. [...] J.R. y yo salimos a las 5 a estirar las piernas y hacemos algunos encargos prosaicos. [...] En el transcurso del día J.R. y yo leemos algunas poesías en inglés¹⁷.

El poema que Juan Ramón fecha ese lunes 10 de abril es otro arrebatado amoroso:

¡Qué débil el latido
de tu corazón leve
y qué hondo y qué fuerte su secreto!
¡Qué breve el cuerpo delicado
que lo envuelve de rosas,
y qué lejos, desde cualquiera parte tuya
-y qué no hecho-
el centro de tu alma!¹⁸

La verdad es que cuando un poeta escribe toda su vida psíquica, todos sus tiempos y espacios, gravitan potencialmente sobre la memoria que se transforma en escritura. Juan Ramón poetiza su amor de luna de miel, y aunque los poemas lleven fecha no tienen por qué derivar exactamente de la anécdota de un día concreto. Lo que Zenobia escribe, en cambio, sí tiene fecha. Es la distancia que va de la vida real a la poesía. La poesía vive en un presente eterno que rescata la magia fugaz de los días.

Si antes vimos cómo Juan Ramón refleja sus miedos y también sus éxtasis amorosos, el Diario de Zenobia, tan expeditivo y recatado, recoge de otra manera los miedos de ella:

Martes, 11

Salgo tardísimo por escribir cartas. A última hora hago algunos encargos por aquí cerca. Almorzamos solos. Sacamos del medio baúl, zapatos, trajes, etc. Vamos a tomar el té al [Hotel] Martha Washington, vienen Page [Wheelwright] y Mr. Walsh y vamos los cinco al Flower Show [Exposición de Flores]. Un poco tristes están ya las flores por ser el último día de la exposición. Page vuelve a cenar con mamá y nosotros también. Nos acostamos temprano, pero yo tengo un ataque de llanto y no nos dormimos hasta las 3 de la mañana.

La radiante, enérgica y vivaz Zenobia también tiene miedo a su nuevo estado, a su compromiso, a su responsabilidad, a la sombra de su nuevo compañero. Pero los días están llenos de actividades y la relación se

¹⁵ DPRC, p. 172.

¹⁶ D2RCC, vol. I, p. 108.

¹⁷ D2RCC, vol. I, pp. 109-110.

¹⁸ DPRC, p. 174.

llena de modulaciones:

Miércoles 19

Me paso todo el día en la cama, pero no me aburro nada porque J.R. es muy bueno conmigo. Coso y leo The Spoon River Anthology, me interesa muchísimo y también nos gustó mucho The Congo que leemos con júbilo J.R. y yo juntos. Por la tarde viene mamá a acompañarme mientras J.R. trabaja en Platero con Mr. Underhill. Cuando se va mamá, leemos juntos parte de la traducción de Mr. U[nderhill] y notamos que el señor no comprende del todo el texto español. Me visita la vieja lavandera alemana, que con su regordete buen humor me divierte la mar. J.R. y yo estamos contentos y muy felices¹⁹.

Juan Ramón acompaña esta entrada con su reflexión sobre la sencillez ("¿Sencillo?/ Las palabras/ verdaderas; lo justo para que ella, sonriendo/ entre sus rosas puras de hoy,/ lo comprenda.). Esta será la resultante estética de la química amorosa, espiritual: la piedra angular sobre la que Juan Ramón refunda su poesía:

CCXVII
Madrid,
domingo.
SENCILLEZ
¡Sencillez, hija fácil
de la felicidad!
Sales, lo mismo,
por las vidas, que el sol de un día más,
por el oriente. Todo
lo encuentras bueno, bello y útil
como tú, como el sol.
¡Sencillez pura,
fuente del prado tierno de mi alma,
olor del jardín grato de mi alma,
canción del mar tranquilo de mi alma,
luz del día sereno de mi alma!²⁰

En este año 2016 vuelvo al *Diario* de Juan Ramón con la percepción ampliada, asomándome a Zenobia. La mujer que no pensaba casarse pero sucumbió ante el poeta.

La mujer que escogió, al casarse con Juan Ramón, colaborar con y contribuir al "proyecto Juan Ramón". Así lo vemos en una carta a su amiga María Martos del 19 de julio de 1914:

Cada día me convenzo más de que el trato entre hombre y mujer es completamente enervante cuando no tiene más fin que el que uno encuentra en el otro, y que es una cosa magnífica y entera cuando los dos tienen intereses comunes (fuera de los dos) en que colaboran. El alma y la inteligencia del hombre y de la mujer son muy incompletas por separado y al trabajar unidos parece que se estimulan mutuamente mucho más que dos entendimientos de la misma clase²¹.

Tagore fue el Cupido que aproximó a Juan Ramón y a Zenobia. Ambos eran muy conscientes de ello. Pero hay algo que conviene contemplar: hasta qué punto Zenobia influye en que Juan Ramón quiera ser otro, renuncie al doble oscuro que le amedrenta y se dedique a configurar su doble luminoso en la escritura. Hay dos poemas que me gusta cotejar a este respecto. El primero pertenece a la sección «Jardines místicos» de *Jardines lejanos* (1903-1904)²², en plena fase modernista, mientras el segundo pertenece a *Eternidades* (1916-1917)²³, cima de la poesía pura:

¿Soy yo quien anda, esta noche,
Yo no soy yo.
por mi cuarto, o el mendigo
Soy este
que rondaba mi jardín,
que va a mi lado sin yo verlo;
al caer la tarde...?
que, a veces, voy a ver,
y que, a veces, olvido.

Miro
El que calla, sereno, cuando hablo,
en torno y hallo que todo
el que perdona, dulce, cuando odio,
es lo mismo y no es lo mismo...
el que pasea por donde no estoy,
¿La ventana estaba abierta?

¹⁹ D2RCC, pp. 120-121.

²⁰ DPRC, pp. 273-274.

²¹ Apud Emilia Cortés Ibáñez, "Introducción" a D2RCC, p. 16.

²² Juan Ramón Jiménez, *Jardines lejanos* (1904), *Obra poética en verso*, I, tomo 1, ed. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa Calpe / Fundación Guillén, 2005, vol. I, p. 385-386.

²³ Juan Ramón Jiménez, *Eternidades* (1916-1917), *Obra poética en verso*, I, tomo 2, ed. Almudena del Olmo Iturrarte y Francisco J. Díaz de Castro, Madrid, Espasa Calpe / Fundación Guillén, 2005, p. 418.

el que quedará en pie cuando yo muera.
¿Y no me había dormido?
¿El jardín no estaba verde
de luna...?... El cielo era limpio
y azul... y hay nubes y viento
y el jardín está sombrío...

Creo que mi barba era
negra... Yo estaba vestido
de gris... Y mi barba es blanca
y estoy enlutado... ¿Es mío
este andar? ¿Tiene esta voz,
que ahora suena en mí, los ritmos
de la voz que yo tenía?
¿Soy yo, o soy el mendigo
que rondaba mi jardín,
al caer la tarde...?

Miro
en torno... Hay nubes y viento...
El jardín está sombrío...

... Y voy y vengo... ¿Es que yo
no me había ya dormido?
Mi barba está blanca... Y todo
es lo mismo y no es lo mismo...

Zenobia, a su manera, obró el milagro de transformar a Juan Ramón, el huraño, el esquivo, el egocéntrico turieburnista. En una de sus cartas anteriores a la boda Zenobia le escribía:

*Si no nos rozamos continuamente con nuestros semejantes, nos ponemos raros, no le quepa a usted duda. No raros por tender dentro algo mucho mejor que los demás, sino raros porque nuestro aislamiento siempre nos hace creer que somos superiores y nos endurecemos en todos nuestros defectos.*²⁴

10

Después de la boda, esta lección queda bellísimamente formulada en un poema de *Piedra y cielo* (1917-1918)²⁵:

¡Cómo no somos únicos!
¡Cómo nos engañamos, uno en otro, siempre,
con la sangre, mezclada,
del sentimiento! ¡Cómo ríe uno, cómo llora
con los otros!

¡Hilos sutiles
que quedáis, para atarnos unos a otros,
tras nuestro desatarnos;
para que no seamos nunca solos;
sonrisas, besos, lágrimas!

Quería Juan Ramón publicar un libro que se titulase *Monumento de amor*. Habría contenido las cartas que se cruzaron Zenobia y él junto al *Diario de un poeta recién casado*²⁶. No llegó a realizar el proyecto, pero, realmente, toda la vida y la obra que juntos emprendieron Zenobia y Juan Ramón, Juan Ramón y Zenobia, es su monumento. Con el exilio, y más aún a partir de 1950 con la enfermedad, vendrían tiempos muy duros²⁷. Amargos fueron los últimos años de Zenobia con Juan Ramón, y Juan Ramón no se repuso de la muerte de Zenobia.

Entre los papeles relacionados con el poeta que se guardaban en la Universidad de Puerto Rico, se encontraron sendas semblanzas que hicieron el uno del otro. La de Juan Ramón es bastante escueta:

Zenobia: eres graciosa, intensa, encantadora; fina de cuerpo y alma; amas lo humano y percibes lo divino; sientes la naturaleza, la música, la pintura, la poesía, la filosofía, la historia, todas las artes y todas las ciencias. Eres buena compañera de hogar, de viaje y de trabajo. Siempre estás dispuesta a trabajar o a gozar. No eres interesada. Eres cumplidora, digna y generosa. No pides nada a nadie. Das todo. Te acomodas a todas las circunstancias y las resuelves alegremente. Ríes siempre, a veces por no llorar.

Zenobia, sin embargo, es más generosa con los detalles, dándonos uno de los retratos más personales y cercanos del poeta:

Juan Ramón, cuando está cerca, es todo ojos. Lo demás es un contorno armonioso que los acompaña, excepto la sonrisa, que casi puede igualarse con los ojos.

²⁴ Apud Emilia Cortés Ibáñez, "Introducción", *D2RCC*, p. 11.

²⁵ Juan Ramón Jiménez, *Piedra y cielo*, Ed. José Ramón González, *Obra poética en verso*, I, tomo 2, ed. Madrid, Espasa Calpe / Fundación Guillén, 2005, p. 487-488.

²⁶ Ricardo Gullón, "Monumento de amor", disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/estudios-sobre-juan-ramn-jimnez-0/html/00bce0ba-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html>

²⁷ Cf. Anna Caballé, "Camprubí, Zenobia", *op. cit.*, pp. 122-128.

El mejor momento de Juan Ramón y el más largo de su vida es cuando está trabajando en su obra, completamente olvidado de sí mismo. Nunca es más feliz que cuando está escribiendo, corrigiendo, perfeccionando... Después de un gran día de trabajo, cuando se permite algún recreo, dice con satisfacción que ha podido gozar plenamente en el ocio porque ha cumplido bien con su trabajo antes.

Su carácter es del todo diferente en sus temporadas fecundas de lo que es en las áridas. No tiene términos medios, o está muy bien o está muy mal.

La única dolencia real física que le conozco la lleva con una extrema paciencia aún cuando en las etapas exacerbadas le produzca desaliento.

Sus defectos principales son el no aceptar casi nunca la responsabilidad de su culpa, por muy insignificante que sea, y la suspicacia para dolerse de cosas insignificantes. Además es muy egoísta, pero a medida que pasan los años, en este defecto que tanto lo dominó en su juventud, ha hecho un gran progreso: se esfuerza por recapacitar cuando se le advierte y procura y logra grandes mejoras. En esto verdaderamente ha ahondado mucho, sobre todo en las temporadas en que su vida es serena y tiene tiempo de pensar. En temporadas nerviosas no hace el menor esfuerzo por dominarse y llega a una crueldad increíble en el egoísmo cuando se trata de la manía especial en boga en el momento.

Al lado de esto es también de una generosidad emocionante en que todo lo quiere dar y en que le da una gran alegría el proporcionarle una satisfacción o gusto a cualquiera, aun cuando se trate de un desconocido...²⁸

Al terminar una conferencia me pregunta un señor qué pienso yo que habría sido de Juan Ramón de no conocer a Zenobia Camprubí. Yo no lo sé. Decía Wilhelm Dilthey que la vida de un ser humano es la resultante siempre misteriosa de tres factores: azar, destino y carácter. Pienso en *La luna nueva* de Tagore:

¿De dónde vine yo? ¿Dónde me encontraste?' [...]

'Tú estabas escondido en mi corazón, amor mío, tú eras su deseo.

He comprado dos ejemplares del *Diario de dos recién casados*, uno para cada uno de mis hijos. He hecho que se lo dediquen y firmen mis padres, mis suegros, mi marido y yo misma. Azar, destino, carácter. "Tú estabas escondido en mi corazón...". La escritura sirve, entre otras cosas, para insinuar, como si fuera una caricia, un sentido.

²⁸ Z. Camprubí, "Cómo es Juan Ramón", en R. Gullón (ed.), *Monumento de amor (Cartas de Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez)*, México, Ediciones de la Torre/Publicaciones de la Sala Zenobia-Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico, 1959, p. 81.

LA IMAGEN DE LA ANTIGUA ROMA EN LA ROMA MEDIEVAL Y HUMANÍSTICA (SIGLOS XII A XV)

Maurizio Campanelli

Profesor de la Università degli Studi di Roma “La Sapienza”. Especialista en literatura medieval y renacentista. Fundador y director de la revista *L'Elisse* de estudios históricos de la literatura italiana

Voy a exponer en estos folios cómo fue vista la Roma antigua durante la Edad Media y el Humanismo a través de los textos más significativos que se escribieron sobre ella. Muchas de las grandezas de la Roma antigua se perdieron en el paso por la Edad Media. Fijémonos para empezar en la estatua ecuestre que está sobre el monte Capitolio (hoy Campidoglio) en Roma. Fue, ya desde los comienzos de la Edad Media, identificada con Constantino, el primer emperador cristiano y solo por esa razón no fue fundida, como ocurrió con casi todas las estatuas de bronce que habían sobrevivido a la Antigüedad. Por otra parte, durante la Edad Media la estatua no se encontraba en la cumbre de dicho monte, sino en el Laterano, donde se alzaba la basílica de época constantiniana (sede del obispo de Roma) y los palacios pontificios (donde entonces residían los papas). A la mitad del siglo XIV esa estatua fue objeto de un episodio muy curioso, y no muy respetuoso de su valor artístico:

12

Durante todo aquel día, desde el amanecer hasta la tarde, de las narices del caballo de Constantino, que era de bronce, a través de conductos de plomo salió vino rojo de la nariz derecha, y agua de la izquierda, que caía incesantemente en un barreño lleno. Todos los niños, de la ciudad o de fuera, que tenían sed, se ponían allí en torno y bebían gozosos.¹

Este episodio se dio en un momento crucial de la historia de Roma en la tarda Edad Media: el comienzo de agosto de 1347, cuando Cola di Rienzo se hizo nombrar caballero en el Laterano, mandando al papa dejar

Avignon y volver a Roma, y convocando en Roma a los electores del emperador, para hacer ver que la elección del emperador dependía del pueblo romano. A continuación de esto, hubo grandes fiestas populares, en el marco de las cuales, la estatua fue convertida en una fuente. Todo esto está narrado en la llamada *Crónica del Anónimo Romano*, una de las obras maestras de la literatura medieval italiana, que fue escrita entre los 40s y los 50s del siglo XIV y contiene acontecimientos sucedidos entre 1325 y 1360.

El uso folclórico de una de las esculturas más importantes de la antigüedad confirma que durante la Edad Media los grandes monumentos antiguos fueron considerados no tanto obras de arte, sino más bien instrumentos de lucha política y de propaganda. Esto fue en relación con el hecho de que en Roma la historia de la ciudad, antes incluso que en los libros, aparecía escrita en la misma ciudad, en sus edificios y en sus monumentos. La idea que en la Roma del Trescientos los monumentos pudieran ser usados como fuente histórica está afirmada al comienzo del prólogo de la crónica anónima:

Dice el glorioso doctor san Isidoro, en el libro de las Etimologías, que el primer hombre que descubrió las letras fue un griego llamado Cadmo. Antes de su tiempo las letras no existían. Por eso, cuando era necesario conservar la memoria de cualquier cosa, no se podía escribir. Por eso los recuerdos se hacían con esculturas en piedra y bajorrelieves, los cuales se ponían en lugares importantes donde había multitud de gente, o se ponían en los lugares

¹ Anónimo Romano, *Crónica*, edizione critica a cura di G. Porta, Milano 1979, p. 188.

*donde habían ocurrido las cosas. Y los romanos tuvieron esta costumbre a lo largo de toda Italia y en Francia, y principalmente en Roma.*²

El monumento, según el autor anónimo, representa la más antigua forma de historiografía, la primera respuesta a una necesidad de preservar la memoria histórica que él considera connatural al hombre. Está claro que aquí el autor anónimo está pensando en los arcos triunfales o en las columnas conmemorativas de Roma.

Cincuenta años después, en 1398, Pier Paolo Vergerio en una carta que representa la primera descripción humanística de Roma, escribió:

*Pues, siendo dos los medios en los que suele perpetuarse la memoria de las cosas, a saber, los libros y los edificios, los romanos compiten en su destrucción y pérdida con dos artes, a saber, la de los que aniquilan manuscritos, útiles para la mayoría y algunos únicos en el mundo, para fabricar pañuelos para los peregrinos; e igualmente la de los horneros, que, para no transportar piedras desde lejos, destruyen los edificios para convertir el mármol y la piedra viva en masa de mortero.*³

Es significativo que en Vergerio los dos tipos de fuentes históricas vienen puestas en un plano sincrónico, ya no diacrónico, como había sido en la crónica anónima, cuya cultura es todavía totalmente medieval.

Después de haber leído estos dos pasajes, no resulta sorprendente que las llamadas descripciones medievales de la antigua Roma hayan sido concebidas como obras históricas, ocupando el lugar de las crónicas. Entre estas descripciones debemos destacar los *Mirabilia Urbis Romae* (Maravillas de la ciudad de Roma), no solo porque se trata de la primera obra que describe la ciudad antigua y cristiana, sino también porque es una de las obras más afortunadas de toda la literatura medieval y humanística, una obra de la que nos quedan más de cuatrocientos manuscritos, una infinidad de ediciones impresas hasta la primera mitad del Seiscientos y traduccio-

nes en casi todas las lenguas vernáculas de la Europa occidental. La primera redacción es datable con anterioridad al periodo 1140-1143. Por largo tiempo la obra fue atribuida a un canónigo de San Pedro llamado Benito, pero la tendencia hoy predominante es considerarla anónima; en cualquier caso, es muy probable que naciera en los ambientes de la curia romana.

Los *Mirabilia* entran en un género importante de la literatura latina medieval, el de las *descriptions urbium* (descripciones de ciudades), pero en el *Mirabilia* falta un elemento fundamental del género, esto es, los habitantes, la ciudad viva, con su actividad y sus costumbres. La Roma de los *Mirabilia* es una ciudad desierta, en la que no solo no tenemos actividad comercial o cultural, sino que de hecho faltan los romanos. Esto es así porque el autor se centra en los centenares de monumentos que se conservaban dentro de los antiguos Muros Aurelianos; su trabajo no quiere ser un retrato de la ciudad medieval, sino una vuelta atrás en el tiempo, para recuperar y describir la Roma pagana debajo de la cristiana. Y esto no para contraponer una a la otra, sino para demostrar cómo ya la Roma pagana fue una ciudad sagrada, una ciudad en la que dominaban los templos y las magníficas sepulturas de los grandes de la historia. Véase por ejemplo cómo el autor del *Mirabilia* acerca a su lector a la Basílica de San Pedro:

Bajo el Palacio de Nerón está el templo de Apolo llamado Santa Petronila, delante del cual está la basílica que se llama Vaticano, adornada con artesonados de admirables mosaicos con oro y cristal. Se llama el Vaticano porque los vates, es decir los sacerdotes, cantaban allí sus oraciones delante del templo de Apolo, y por lo tanto toda esa parte de la Iglesia de San Pedro se llama el Vaticano. Y allí hay otro templo que fue vestidor de Nerón, que hoy se llama San Andrés. Junto a él hay un recuerdo de César, esto es un recipiente, donde sus cenizas descansan refulgentes en su sarcófago, de manera que, así como el mundo entero le estuvo sometido en vida, así una vez muerto lo esté hasta el fin de los siglos. Su memoria está ornamen-

² Anónimo Romano, *Cronica ...*, p. 3.

³ P. P. Vergerio, *Epistolario*, a cura di L. Smith, Roma 1934, p. 97.

tada más abajo con tablillas de cobre y doradas, convenientemente escritas con letras latinas; y más arriba hasta el remate donde descansa, está adornada con oro y piedras preciosas, donde está escrito: 'César, eras tan grande como el mundo, / pero ahora cabes en un pequeño recinto'⁴.

Es característico del modo de proceder de los *Mirabilia* el hecho de que el autor no lee la inscripción realmente existente en la base del obelisco, las primeras palabras de la cual (*Divo Iulio divo Caesari*), las únicas que se conseguían leer en el Medievo, habían llevado a la idea de que se tratase de la tumba de César (cuando en realidad fue dedicado por Calígula a Augusto y Tiberio). En vez de anotar las palabras que en su época se conservaban, el autor anónimo inventa una inscripción que jamás existió, pero que se le permite expresar, y dar, un valor simbólico a ese monumento en el contexto del Vaticano y en relación a la tumba de San Pedro.

La Roma de los *Mirabilia* es una Roma sin dudas, sin fallas: donde está esta iglesia estaba este templo; es una Roma en la que todo tiene explicación, todo es comprensible, todo es reconocible; y es una Roma eterna, en la que no tenemos huellas de decadencia, ningún edificio es descrito jamás como algo en ruinas.

14

Frente al modelo de los *Mirabilia* hay otro tipo de descripciones medievales de la antigua Roma, que se basa en los sentimientos experimentados por aquellos pocos visitantes que vinieron a Roma no sólo para beneficiarse de las indulgencias en las iglesias y cementerios de los mártires, sino también para admirar las antigüedades y las ruinas de Roma. Este es el caso del autor de un pequeño volumen, escrito muy probablemente entre finales del siglo XII y principios del siglo XIII, titulado *De mirabilibus quae Romae quondam fuerunt vel adhuc sunt* (Sobre las maravillas que alguna vez estuvieron en Roma o que aún existen). Esta obra sobrevive en un único manuscrito que data del final del siglo XIII. El autor, que dice llamarse Magister Gregorius, fue britá-

nico, pero no sabemos nada de él, salvo que era miembro de una escuela de teología. Él también, como el autor de los *Mirabilia*, lee la ciudad como el gran libro de la historia de Roma. Pero para el Maestro Gregorio, Roma es algo más que un libro de historia: Roma, la Roma pagana, es una entidad sobrehumana y un espacio sobrenatural. Toda la primera parte de sus *Maravillas* es una descripción de estatuas, todas paganas: el lector se queda con la impresión de que estas estatuas fueron los verdaderos, eternos habitantes de Roma. Leamos, por ejemplo, la descripción de una estatua de Venus:

Esta imagen fue hecha de mármol de Paros con tal habilidad maravillosa y misteriosa, que se parece más a un ser vivo que a una estatua: como una chica que tiene vergüenza de su desnudez, ha impregnado la cara de un color rojo, y los que la miran de cerca tienen la impresión de que la sangre fluye en la cara de nieve de la imagen. Debido a su maravillosa belleza y algún hechizo mágico que no puedo entender, me vi obligado de nuevo tres veces a volver a mirarla, a pesar del hecho de que estaba a dos estadios de distancia de mi posada.⁵

Hechizo mágico (*magica persuasio* en el texto latín) es la palabra clave: casi todas las estatuas y la mayoría de los edificios que el Maestro Gregorio describe aparecen como el fruto de las artes mágicas. Como de costumbre, la magia permite una explicación de lo que es racionalmente incomprensible, y las estatuas aparecen como un fragmento de una realidad más amplia que ha sido por ahora perdida para siempre.

Todas las descripciones medievales de Roma adolecen de una visión artística. Pero sí se da ese dualismo del que acabamos de hablar: o proporcionan listas exhaustivas e identificaciones e ilustraciones de la Antigüedad dando sus interpretaciones por ciertas (los *Mirabilia*); o se dan cuenta de que no pueden comprender el sentido de aquellas antigüedades y entonces acuden a expedientes sobrenaturales como la magia.

⁴ *Mirabilia Rome*, in *Codice topografico della città di Roma*, a cura di G. Valentini e R. Zucchetti, vol. III, Roma 1946, pp. 43-44.

⁵ C. Nardella, *Il fascino di Roma nel Medioevo. Le "Meraviglie di Roma" di maestro Gregorio*, Roma 2007², pp. 162 y 164.

Estos modelos entraron en crisis al final del Trecentos. La novedad del Trecentos consiste en un hecho muy concreto: la investigación onomástica. La prioridad resulta ser ahora recuperar los nombres auténticos de los lugares, de los edificios y de los monumentos. Giovanni Cavallini de Cerronibus, un romano que vivió entre Roma y Avignon, donde trabajaba en la curia pontificia, escribió en los años Cuarenta del Trecentos la *Polistoria de virtutibus et dotibus Romanorum* (Historia múltiple de las virtudes y prendas de los romanos). La obra es una enciclopedia medieval de la Roma antigua. El objetivo de Cavallini es demostrar la perfecta continuidad de la Roma pagana y de la cristiana, y reivindicar para los romanos el derecho de nombrar al papa y al emperador: eran temas nostálgicos, en una época en la que los papas residían en Avignon y los emperadores llegaban a Roma, cuando llegaban, armados hasta los dientes. Tres libros de los diez de la obra están dedicados a la ciudad de Roma. En el comienzo de esta sección de la *Polistoria*, hablando de los fundadores de la ciudad, Cavallini plantea inicialmente la cuestión de los nombres, poniendo de relieve los límites que ningún historiador puede saltar:

De aquí que no me atrevo a condenar ni a los historiadores ni a los comentadores que dicen cosas dispares, porque la misma antigüedad creó el equívoco. Y por eso hay que tener en cuenta que algunos [nombres] han sido cambiados de tal manera por la edad que difícilmente hombres muy doctos, escrutando las más antiguas historias de la ciudad [de Roma], pudieron encontrar el origen de algunos de esos [nombres], no de todos, a causa del paso del tiempo; y nadie tiene memoria de ellos. Y así, si lo consideramos en conjunto, más son los nombres de pueblos y lugares que aparecen cambiados que los que permanecen inalterados.⁶

Pier Paolo Vergerio, en la carta antes citada, afirma que el modo en el que el pueblo de Roma hace estrago de la propia memoria es en primer lugar la corrupción de los nombres

de las cosas hasta volverlos irreconocibles: "... las cosas en sí envejecieron por la edad; pero el vulgo, inventándose fábulas sobre ellas, corrompió de tal manera los nombres, que apenas podía entenderse nada; por lo que yo diría en verdad que 'nunca se ha conocido menos a Roma que en Roma' [Petrarca, *Fam.* 6, 2, 14]". Solo en un segundo momento Vergerio lamenta que los romanos destruyeran físicamente los monumentos.

Esta atención a los nombres está en la base de otra gran novedad de las descripciones de Roma en los orígenes del Humanismo: el interés por las inscripciones. Si el nombre es el baluarte más seguro de la memoria histórica, la inscripción es el cofre que conserva intacto el nombre, y con él la historia auténtica del monumento. Pier Paolo Vergerio, hablando de la pirámide que está junto a la Puerta Ostiense, en la Edad Media identificada como el sepulcro de Remo porque se encontraba sobre la muralla aureliana y Tito Livio decía que Remo había sido matado sobre el perímetro de los muros (pensando, además, en el Medievo que los muros del emperador Aureliano, que son del siglo III, fueran los mismos que los de Rómulo), podrá describirla de esta forma:

En los muros próximos [esto es, a la puerta Capena u Ostiense] hay a la derecha un gran monumento, pirámide cuadrangular revestida de mármoles, que el vulgo llama sepulcro de Remo. Pero quienes leyeron las letras inscritas en el mármol lo niegan. Ahora es muy difícil leerlas a causa de los arbustos que han nacido en la comisura de los mármoles.⁸

Unos decenios después, Poggio Bracciolini, en la descripción de Roma contenida en su libro *De varietate fortunae* (Sobre la variedad de la fortuna), transcribirá el texto de la inscripción, identificando así la pirámide como el sepulcro de Caio Cestio Épulo, uno de los siete sacerdotes que tenían a su cargo los banquetes públicos en honor de Júpiter en el tiempo de Augusto. Así pues, Poggio continúa su texto criticando nada menos que a

⁶ Ioannis Caballini de Cerronibus *Polistoria di virtutibus et dotibus Romanorum*, recensuit M. Laureys, Stuttgartiae et Lipsiae 1995, p. 162.

⁷ Vergerio, *Epistolario* ..., p. 96.

⁸ Vergerio, *Epistolario* ..., p. 98.

Francesco Petrarca:

*Lo que más me admira, estando íntegra todavía la inscripción, es que el doctísimo varón Francesco Petrarca escriba en una carta suya [Fam. 6, 2, 7] que ese es el sepulcro de Remo. Creo que al seguir la opinión del vulgo no le dio importancia a buscar la inscripción, cubierta de matorrales. Los que a continuación poco después la leyeron mostraron menos erudición pero mayor diligencia.*⁹

Los arbustos seguían todavía allí, cubriendo la inscripción, pero el historiador debía tener la paciencia de leerla, además del coraje de trepar hasta arriba. Poggio señala ahí la diferencia entre el literato y el historiador (o, al menos, el historiador de la ciudad): en el historiador la *diligentia* (diligencia) es todavía más importante que la *doctrina* (erudición); y la *diligentia* es una virtud filológica y fue una palabra muy importante en la filología de los humanistas.

Poggio debió de ser un gran andador: su Roma es una ciudad toda explorada directamente y verificada *de visu*, a partir del circuito de los muros ("Yo lo he medido con mucha atención, contando las torres hasta cada puerta y anotando el espacio entre cada una"). Al término de esta exploración minuciosa, el retrato que Poggio dibuja es el de una ciudad "que muestra solamente con ruinas su antigua dignidad y grandeza", en la que la ruina de los edificios, que "habían sido considerados superiores a las fuerzas de la fortuna", parecía una pérdida mayor que la del imperio.

16

Poggio puede ser considerado con todo derecho el iniciador de aquel sentimiento elegíaco de la ruina que caracterizará tanta parte de la literatura sobre Roma en edad moderna. Este sentimiento se basa en la imagen de Roma como espacio vacío, que recorre en todo el texto de Poggio, desde el inicial "veámos con frecuencia los lugares desiertos de Roma" hasta el panorama que precede al largo final sobre los muros, en el cual el Campidoglio está "tan desolado y cambiado ... que las viñas salían en los escaños de los se-

nadores, convertido en lugar de basuras y suciedades". Sobre el Palatino la *domus* de Nerón (el palacio de Nerón), adornada de jardines, lagos, obeliscos, pórticos, colosos, teatros, mármoles variopintos, ha sido tan golpeada por la Fortuna "que no quedaba ninguna imagen de cada cosa de la que pudieras decir algo seguro más que grandes cascotes"; sobre las otras colinas "verás todo vacío de edificios, lleno de ruinas y viñas"; el Foro y el Comicio, en otro tiempo lugares principales de la actividad política, están sucios y desiertos por obra de la fortuna, uno es una guarida de puercos y bueyes, el otro utilizado para cultivar hortalizas¹⁰. La culpa de todo esto se atribuye a los romanos del periodo anterior, sobre los cuales Poggio, que es también un gran narrador, no ahorra anécdotas, como aquella de la cabeza colosal de mármol encontrada por un vecino en su jardín y vuelta a enterrar de inmediato para evitar la visita de los curiosos¹¹. Pero lo que da vida a las páginas sobre Roma del *De varietate fortunae* no es tanto la polémica como la elegía: si de hecho las ruinas identificables son un testimonio histórico, las ruinas no identificables son una gran metáfora de la fragilidad del hombre, una fragilidad ontológica, de la cual los acontecimientos históricos son solo la corteza exterior.

El diálogo poggiano, iniciado poco después de la muerte de Martín V (1431), vio finalmente la luz a comienzos de 1448. En septiembre de 1446 Biondo Flavio había terminado su *Roma instaurata* (Roma renacida), iniciada en 1444. Si Poggio pinta un retrato, Biondo dibuja una *forma urbis* (diseño de la ciudad): el primero es un curioso, el segundo es sistemático, pero los dos se mueven desde un mismo punto de partida, esto es, de una idea de discontinuidad entre pasado y presente, una discontinuidad tan fuerte que acaba en oposición.

En la base de la Roma instaurata hay por tanto un sentimiento de pérdida, de decadencia, de alteración. Es un sentimiento que se encarna en la imagen de Roma como lugar desierto, que Biondo repetidamente destaca, siguiendo a Poggio. Basta leer lo que Biondo escribe del Campidoglio: donde

⁹ Le Pogge [P. Bracciolini], *Le ruines de Rome. De varietate fortunae liber I*, per J.-Y. Boriaud et M. Coarelli, Paris 1999, p. 19.

¹⁰ Le Pogge, *Le ruines de Rome ...*, p. 39.

antiguamente surgían más de sesenta edificios sagrados, no hay ninguno, si exceptuamos la iglesia franciscana del Araceli, edificada sobre los fundamentos del templo de Júpiter Feretrio, y el famoso palacio senatorio, que Biondo no obstante define como una *domus latericia* (casa de ladrillos) hecha construir por Bonifacio IX sobre ruinas, para que la usasen los senadores y los abogados, una domus que en la Antigüedad habría sido despreciada incluso por un romano de condición media¹². Del mismo tenor es lo que Biondo escribe sobre la llanura del Campo de Marte, en la que hubo “muchas cosas, de las que es un milagro que hoy queden pequeños restos o casi ninguno”. Por ejemplo, Biondo recuerda que Suetonio no se tomó la molestia de describir el Mausoleo de Augusto porque pensaba que duraría eternamente. Casiodoro no fue del mismo parecer, e hizo acopio de datos sobre el monumento; por suerte –dice Biondo–, porque del Mausoleo quedaba solo un túmulo que no servía para otra cosa que para dar pronto recurso alimenticio a los herbívoros abandonados a la búsqueda de pastos: “tan lleno de hierba estaba que nunca le faltaban animales abandonados para pastar”¹³.

No parece que para Biondo las ruinas sin nombre hayan tenido la especial fascinación que tuvieron para Poggio, sino que constituyen más bien un problema historiográfico abierto. Biondo no duda de utilizar expresiones como *ignoramus, non invenimus, nescimus* y similares; cuando el camino al conocimiento está cerrado, obstinarse en querer comprender y saber no daría lugar a otra cosa que a leyendas, historias sin fundamento, como aquellas que aparecían en la tradición de los *Mirabilia* (detestados por Biondo).

La consciencia de la pérdida y el consiguiente sentido de vacío son por tanto el punto de partida de la *Roma instaurata*, no de otra manera que para Poggio; pero la capacidad de dar una dimensión a aquel vacío y de medir la pérdida representan la gran novedad de la obra de Biondo. La ciudad es un

organismo en continua transformación; cada cambio conlleva una destrucción, total o parcial, de las fases precedentes; el trabajo del historiador es recoger, ordenar, conservar los testimonios de esas fases. De todas las fases: Biondo es claramente consciente de que la historia de Roma no es solo la historia de la pérdida de los edificios antiguos, sino también de los medievales. Por ejemplo, Biondo reconstruye la extraordinaria obra de restauración dirigida por Adriano I sobre los acueductos Sabatino y Giovio, recordados en el *Liber Pontificalis*, haciendo notar que de aquellas obras, aunque fueran mucho más recientes que las antiguas, no había sobrevivido nada: “y es admirable que en seiscientos años, poco más o menos, los que han pasado hasta hoy, no quede ninguna huella de tan gran obra ni en el Gianicolo ni en el Vaticano”¹⁴.

Un pasaje fundamental de la *Roma instaurata* es aquel en el que Biondo afirma que, si el cambio del rostro de la ciudad visible sobre el Palatino, sobre el Aventino y sobre el Campidoglio es grande y asombroso, todavía más grandes son los cambios ocurridos en “la virtud y las costumbres de los hombres” y en el “gobierno público y privado”. Descubre por tanto que “es muy parecida a la desnudez de sus montes la excesiva carencia de trabajadores que ahora tenemos en cada parte de Roma”, y cita algunos pasajes de Juvenal que describían con vivas pinceladas el ambiente ajetreado y las increíbles aglomeraciones en que se desarrollaba la vida cotidiana en la ciudad antigua. Más dolorosa todavía que la pérdida de los edificios es la de la vida que en ellos se desarrollaba, de la cual los edificios, o sus restos, quedan como testimonio silencioso, que puede eventualmente volver a hablar solo entre las manos del historiador, y solo en la medida en que el historiador dispone de fuentes escritas. En efecto, la *Roma instaurata* se puede también leer como una larga reflexión y una continua puesta en escena de los límites de la historiografía.

Tanto Poggio como Biondo eran secretarios papales. Su calificación de Roma como un

¹¹ Le Pogge, *Les ruines de Rome ...*, p. 25.

¹² Flavio Biondo, *Rome restaurée. Roma instaurata*, t. I, livre I – *liber I*, par A. Raffarin-Dupuis, Paris 2005, p. 85.

¹³ Flavio Biondo, *Rome restaurée. Roma instaurata*, t. II, livres II-III – *libri II-III*, par A. Raffarin-Dupuis, Paris 2012, p. 55.

¹⁴ Flavio Biondo, *Rome restaurée. Roma instaurata*, t. I, livre I – *liber I ...*, pp. 49 y 51.

espacio vacío, abandonado al vandalismo de los romanos, tenía también un valor político: ese espacio vacío resultaba un ámbito abierto para el mecenazgo de los papas, una ocasión que se les ofrecía para transformar la ciudad en un escenario de su poder. El motivo dominante de la historia de Roma en el Cuatrocientos son las hostilidades entre la curia, vuelta a Roma, y la vieja clase dirigente romana que había gobernado la ciudad en el Trescientos, durante la cautividad de Avignon. Bajo este punto de vista es significativo que en la segunda mitad del Cuatrocientos los papas comienzan a presentarse no solo como los salvadores, sino como los refundadores de la ciudad.

El año 1471 vio la elección del Papa Sixto IV, un teólogo franciscano que era el más remoto desde cualquier espíritu humanista, pero se dio cuenta de inmediato que el humanismo, y en particular, el culto de la antigüedad romana, era un extraordinario, y ahora necesario, medio de propaganda política e ideológica. Unos meses después de su elección, en diciembre de 1471, Sixto dio a la ciudad las estatuas que habían sido mostradas a lo largo de la Edad Media en el Campo Lateranense (con la excepción de Marco Aurelio), moviéndolas al Palacio Senatorial en el Capitolio. Eran esculturas tales como la Loba, el Spinarius, la cabeza y el brazo del coloso de Constantino, el llamado Camillo. Una inscripción solemne se puso en el palacio de los Conservadores, para conmemorar el evento. La inscripción todavía se lee hoy en los Museos Capitolinos:

18 *Sixto IV, el santo pontífice, por su inmensa bondad decidió que las nobles estatuas de bronce, monumento de la excelencia y virtud de los antiguos, debían ser devueltas y donadas al pueblo romano, de quien tomaron sus orígenes.*

El regalo tenía un propósito inmediato, es decir ganar el afecto muy incierto, o más bien superar la hostilidad, de los romanos por el Papa. En realidad, con este gesto se inició un proceso completado sólo en la segunda mitad del siglo XVI, de gran valor político e ideológico, así como artístico y urbanístico: la

metamorfosis del Capitolio desde el centro de la vida política urbana en un museo. La condición necesaria, y el supuesto ideológico, de esta metamorfosis había sido, precisamente, aquella percepción del Capitolio como un espacio abandonado, en el que los recuerdos de la antigüedad, mudos y no reconocidos, estaban esperando por alguien que podría darles una nueva vida. Sixto IV asututamente declaró en el texto de la inscripción que había devuelto y donado las estatuas como monumenta de la gloria de la gente romana, pero este fue el verdadero momento en que se inició la transformación del Capitolio en un monumento gigante a la gloria de los papas.

En el 1480 Sixto IV hizo grabar en la vía Sixtina, una calle realizada por él, probablemente para conectar el puente de Sant'Angelo a la iglesia de Santa María del Popolo, una inscripción que terminaba con estas palabras: "Roma ahora ya puedes llamarla Sixtina: / menos mérito tiene fundar que renovar"¹⁵. Ven Vds. cómo aquí Roma resulta ser una *civitas Xystina* (una ciudad Sixtina): tener cuidado de la ciudad es más importante que fundarla, esto es, el papa Sixto IV es más importante que Rómulo, la *Roma renovata* de los papas vale más que la antigua.

Conocemos esta inscripción gracias a haber sido reproducida por Francesco Albertini en su libro *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae* (Manual de las maravillas de la ciudad de Roma, nueva y antigua). Albertini fue un florentino que llegó a Roma en 1502, donde fue capellán del cardenal de Santa Sabina, hasta su muerte, ocurrida entre el 1515 y el 1520. Albertini es por tanto un hombre de curia, y publica su *Opusculum* en 1510, esto es, en los años del papa Julio II. Su obra está basada, ya desde su título, sobre la yuxtaposición de la Roma antigua y la de los papas del Humanismo y del primer Renacimiento. Leemos el pasaje sobre el Belvedere del Vaticano:

Entre el palacio apostólico y el palacio del papa Inocencio VIII, en el lugar que se llama Belvedere, construiste, Santidad [Julio II], un edificio continuo, de gran en-

¹⁵ F. Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, in *Codice topografico della città di Roma*, a cura di R. Valentini e G. Zucchetti, vol. IV, Roma 1953, p. 536. El epigrafe también se publica en Kajanto, *Papal Epigraphy in Renaissance Rome*, Helsinki 1983, p. 83.

vergadura, adornado con piedras variadas y estatuas de bronce y mármol. No voy a detallar los lugares hermosamente pintados, en los cuales se ven dibujadas las más famosas ciudades de Italia. No voy a detallar tampoco los espacios amplísimos y agradables, contruidos en orden dórico, con torres, bañeras y acueductos. Hay allí bosques de fieras y aves, con zonas soleadas y pequeños jardines, lugares en los que los hombres para su solaz pueden pasear y corretear. No detallaré los lugares lujosísimos, contruidos según el modelo de las termas (...) con la máxima comodidad de los pontífices y los cardenales, a la vez que con utilidad y belleza¹⁶.

Así, muy poco antes de la catástrofe, el humanista continuaba poniéndose como intermediario entre lo antiguo y lo moderno y por tanto como base de una cultura que había hecho de esa mediación su punto de apoyo.

El Belvedere tiene todas las cualidades de los edificios antiguos, es un edificio que se inspira en lo antiguo, lo imita, lo contiene (las estatuas citadas por Albertini son estatuas antiguas: Apolo, Venus, Hércules que levanta a Anteo, el Laoconte), y de esta forma compite con la antigüedad, según la misma dinámica que encontramos en la literatura del Renacimiento maduro, en la que la relación con los autores antiguos parte de la *imitatio* (imitación) para llegar a la *aemulatio* (emulación, competencia). La última de las descripciones renascimentales de Roma es el libro *Antiquitates urbis Romae* (Antigüedades de la ciudad de Roma) de Andrea Fulvio, publicado en febrero de 1527, pocos meses antes del Saco de Roma. Esta obra se abre con una imagen que llegará a ser famosa, aquella en la que Rafael, pocos días antes de morir, diseña con un lápiz las regiones de Roma y los monumentos contenidos en ella *Fulvio indicante* (bajo la indicación de Fulvio):

Entretanto, ayudado por tus óptimos auspicios, me he dedicado a salvar de la destrucción las ruinas de la Urbe y a restaurarlas en los monumentos literarios, porque permenerían en la oscuridad si no se les acercase la luz de las letras. Y he investigado las zonas antiguas por las regiones que Rafael de Urbino (a quien nombro para honrarlo) dibujó según mis indicaciones con un pincel pocos días antes de morir¹⁷.

¹⁶ Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae ...*, p. 533.

¹⁷ Andreae Fulvii antiquarii Romani *Antiquitates Urbis, Romae*, per A. Mazochium, 1527, f. B 2r.

GUILLERMO MARCONI: LA VOZ MISTERIOSA DEL AIRE

Ignacio Pérez Blanquer

Dr. en Ciencias Económicas y Empresariales Universidad de Cádiz. Profesor en la Escuela Superior de Ingeniería de la Universidad de Cádiz. Departamento Lenguajes y Sistemas Informáticos. Experto en seguridad en sistemas informáticos.

Resumen: Guillermo Marconi nació el 25 de abril de 1874 en Bolonia (Italia). Cursó estudios en esta ciudad donde realizó los primeros experimentos de ondas electromagnéticas en la comunicación telegráfica. Su primer logro fue en 1886 cuando transmitió el primer mensaje radiotelegráfico encontrándose el receptor a poco más de doscientos metros del emisor. En 1890 se interesa por la telegrafía sin hilos y en torno a 1895 ya había inventado un aparato con el que consiguió enviar señales a varios kilómetros de distancia mediante una antena direccional. En 1899 logró la comunicación entre Inglaterra y Francia, y en 1901 transmitió señales a través del océano Atlántico Cornwallis, y Terranova, Canadá. En 1909 le concedieron el Premio Nobel de Física por su trabajo. Marconi falleció en Roma el 20 de julio de 1937. Todas las emisoras de radio del mundo guardaron dos minutos de silencio en señal de respeto, admiración y gratitud.

Entre las fechas y centenarios destacados de este año 2016 hay uno que nos ha llamado la atención, se trata de los cien años de la primera experiencia de emisión de ondas cortas dirigidas. En plena I Guerra Mundial, en 1916, Guillermo Marconi consigue éxito en la emisión de estas ondas que tendrán una singular importancia en el desarrollo posterior -inmediatamente posterior- de la radiocomunicación.

Me van a permitir una pequeña digresión personal. Hace ya muchos años, cuando era pequeño, visitaba con asiduidad, la casa de mi abuela paterna, en la calle Larga, justo frente al portón del Ayuntamiento. Allí había una habitación que me fascinaba, la conservaban casi igual que la había dejado mi abuelo Antonio antes de nacer yo. En aquella estancia, había una mesa larga y estrecha -como un banco de carpintero- con enormes y pesados transformadores de corriente eléctrica, carretes de cable de cobre esmaltado, lámparas termoiónicas de destacado tamaño, cajas de aluminio, auriculares, herramientas y cables por doquier. En la pared -colgando de dos clavos fuertes- había un somier. Bueno, una tercera parte de un somier. Estaba cortado a lo largo. Solo sabían explicarme que aquello era "la antena".

En ese cuarto, en ese rudimentario laboratorio, también pasaba muchas horas con mi abuelo, aprendiendo y experimentando, Pepe Leal, que vivía un par de casas más

abajo en la misma calle Larga. Pepe Leal -quizás algunos lo recuerden- fue un gran técnico, un gran radioaficionado y quizás el primer especialista en la televisión que hubo en el El Puerto.

En la pared de la izquierda había un cuadro con un retrato de un señor vestido de militar que yo creía que era mi abuelo. En realidad no era un cuadro, se trataba de una lámina enmarcada con la portada de un periódico de los primeros años del siglo XX. Mucho tiempo después, y casualmente, supe que aquel señor era un ingeniero y comandante nacido en Segorbe (Castellón de la Plana) que se llamaba Julio Cervera Baviera. Logré saber que Julio Cervera desarrolló la radio once años antes que Marconi, aunque es cierto que Marconi inventó antes que Cervera la telegrafía sin hilos pero transmitiendo señales no sonidos. Julio Cervera emitió sonidos -no señales- desde Alicante a Ibiza en 1902. Aunque no debemos olvidar que Nikola Tesla, en 1898 -quince años antes que Marconi, y cuatro años antes que Cervera- ya había publicado, y hecho algunas demostraciones, de los principios de la radio.

Realmente, parece ser, que se trata de una cuestión irresoluble. Distintos países tienen distintas ideas sobre los inventores, particularmente en de la radio, que implica el trabajo de muchas personas. Después de que el físico alemán Heinrich Hertz fabricase un equipo, en la década de 1880-1890, para enviar y detectar ondas electromagnéticas (hacia el 1888

podía enviar ondas a varios metros distancia), y antes que Marconi, el físico ruso Alexander Popov transmitió por radio las palabras "Heinrich Hertz" en alfabeto Morse, en una demostración en la «Sociedad Química de Rusia». En Rusia se le suele considerar el "padre de la radio". El ingeniero alemán Adolf Slaby también fue conocido como el "Marconi alemán" y se le atribuyo, durante algún tiempo, la paternidad de la radio. Y hay otros, no vamos a insistir en esto.

Hoy día y para casi todo dependemos de las ondas de radio, con frecuencia sin darnos cuenta. No solo se trata de las emisiones normales de radio, también –como sabemos– en la televisión, en los teléfonos móviles, en las comunicaciones vía satélite, en los sistemas de radar, en los sistemas de navegación por alta mar, predicciones climatológicas y radiotelescopios astronómicos, entre otras muchas cosas. Hace poco más de cien años no existía nada de esto. Los telégrafos y teléfonos podían enviar mensajes a lugares distantes, pero sólo cuando estaban conectados con cables. Desde 1895, aproximadamente, un científico italiano, Guillermo Marconi, experimentaba con la comunicación por medio de ondas de radio. Las ondas, invisibles, viajaban por el aire, sin necesidad de unir las piezas del equipo con cables. La llamaron "comunicación sin hilos" (o inalámbrica). Paso a paso y cuidadosamente, Marconi fabricó un equipo cada vez más potente, y envió mensajes más y más lejos. Hacia 1920, la radio daba la vuelta al mundo y las primeras emisoras ofrecían sus programas al público. Más tarde, llegarían la televisión, el radar y otras aplicaciones de la radio. Para Marconi, todo había empezado en una buhardilla de la casa paterna en el campo, en Villa Griffone, cerca de Bolonia, en Italia.

Evidentemente, los trabajos de Marconi no habrían sido posibles sin las contribuciones anteriores de diversos científicos. En el año 1800, Alessandro Volta (1745-1827) fabricó en Italia una célula generadora de electricidad que podríamos considerar como la primera pila. Fue un descubrimiento apasionante. Científicos como Hans Oersted (1777-1851), André Ampère (1775-1836), Michael Faraday (1791-1867) y Joseph Henry (1797-1878) pronto empezarían a experimentar con la corriente eléctrica que producía. Durante estos experimentos descubrieron relación entre el magnetismo y la electricidad. Por ejemplo, una corriente eléctrica que circula por un cable genera un campo magnético a su alrededor. Sí, además, la corriente que fluye cambia

constantemente, produciría una corriente eléctrica en un cable si éste se encuentra cerca, sin necesidad de que se toquen. Estos experimentos iniciales ofrecían la base para crear motores eléctricos, generadores, transformadores, altavoces, teléfonos y muchos otros aparatos que hoy utilizamos cotidianamente.

¿Cómo se relacionaban electricidad y magnetismo? El científico escocés James Clerk Maxwell (1831-1879) fue un teórico que aunque realizó pocos experimentos, pensó largo y tendido sobre el problema, utilizando las matemáticas y los principios de la física como herramientas. En 1864, Maxwell predijo que los cambios en la cantidad de electricidad que discurre por un cable producirían "ondas" como las que se forman sobre un estanque al tirar una piedra. Estas ondas eran de naturaleza eléctrica y magnética, por lo que se denominaron ondas electromagnéticas. Aunque no podían verse ni tocarse, podían detectarse con el equipo eléctrico apropiado. Maxwell también propuso que los rayos luminosos eran una forma visible de las ondas electromagnéticas, y que todas ellas viajaban a la velocidad de la luz. Estas predicciones resultaron ciertas.

Diez años después de las predicciones de Maxwell, el 25 de abril de 1874, nació con los nombres de Guillermo, Juan, María, Pío Marconi en Bolonia, Italia. Guillermo Marconi pasó sus primeras semanas en el Palazzo Marescalchi, la casa familiar situada en la Vía Asse, número 1170. El padre de Guillermo, Giuseppe Marconi, era un terrateniente adinerado, al que solían llamar "il dottore", parece ser que hizo estudios de abogacía pero no los acabó. Amaba el campo y era reconocido como un sagaz hombre de negocios. La señora Marconi, Ann Jameson de soltera, procedía de una familia escocesa que vivía en Irlanda. Ambos se conocieron en Bolonia cuando ella estudiaba "bel canto" y quería llegar a ser cantante de ópera, y se casaron en 1864. El pequeño Guillermo tenía un hermano, Alfonso, de nueve años, y un hermanastro mayor, Luigi, fruto del primer matrimonio de su padre. Los Marconi eran una familia acomodada. Poco después del nacimiento de Guillermo se mudaron a su casa de campo, Villa Griffone, en Pontecchio, cerca de Bolonia, mudándose durante el invierno a Florencia o Livorno, en la costa mediterránea donde el clima era más suave.

Su labor escolar no fue destacable. Más tarde, diría de sí mismo: "De niño no me por-

taba bien". Era tozudo y a veces se metía en problemas. En cualquier caso, reflejó dos aspectos de su personalidad que le ayudarían en su vida más adelante: podía estar concentrado en algo durante mucho tiempo, y con su don de gentes conseguía que los demás creyeran en lo que estaba haciendo. A partir de los 14 años, Guillermo empezó a ir a la escuela, y fue entonces cuando se sintió fascinado por la química y la física, sobre todo por la electricidad. Toda su educación la recibió de sus tutores y en instituciones de enseñanza privada. Adquirió sus primeras nociones de física y química con el profesor Vincenzo Rosa. Augusto Righi, de la Universidad de Bolonia, le enseñó su laboratorio y le dio a conocer los fundamentos de la propagación de las ondas electromagnéticas.

Hacia los 20 años, Marconi dedicó todo su tiempo a la ciencia. Su padre costeara sus estudios, pero no le agradaba la afición de su hijo. En 1894, los hermanos Marconi pasaron sus vacaciones en los Alpes italianos. Marconi había leído sobre el trabajo de Heinrich Hertz (1857-1894), que acababa de morir aquel mismo año.

Hertz había conseguido enviar a varios metros de distancia y sin la ayuda de cables las llamadas ondas "etéreas" (que después sería denominadas "hertzianas" o electromagnéticas), detectándolas después. Una noche, mientras intentaba dormir en el hotel, Marconi tuvo una idea. Los telégrafos y teléfonos enviaban mensajes por cables como señales eléctricas. ¿Podían las ondas electromagnéticas enviar mensajes de la misma forma? Decidió trabajar sobre esa idea de la "telegrafía sin hilos" hasta conseguirlo.

22 La madre de Marconi le permitió utilizar dos grandes habitaciones abuhardilladas de Villa Griffone, donde empezaría a desarrollar y mejorar los experimentos de Hertz y otros pioneros. Él se fabricaba la mayoría de los aparatos y sólo dejaba entrar en las habitaciones a su madre. Su padre se quejaba de ver poco a su hijo. Marconi permaneció en la villa durante el invierno para proseguir su labor, y su madre convenció a la familia para quedarse con él, aun cuando su propia salud se veía amenazada por el frío. En medio de una inhóspita noche de diciembre de 1895, Marconi despertó a su madre y se la llevó a la buhardilla. En un extremo de la habitación había un transmisor que enviaba ondas de radio, y en el otro, a unos nueve metros, un receptor conectado a un timbre. Al apretar un botón del transmisor, éste enviaba ondas electromagné-

ticas que detectaba el receptor, haciendo sonar un timbre. Su madre dijo educadamente que era maravilloso, pero su padre pensaba que había formas más simples de hacer sonar un timbre. Marconi estaba encantado con su primer éxito, que supuso un estímulo para el siguiente paso en su trabajo.

Tras su éxito en el desván, Marconi necesitaba más espacio. Comenzó a experimentar al aire libre, entre los castaños de los jardines de Villa Griffone. Su padre era aún reacio, en parte porque no creía en las teorías de su hijo, y en parte porque la gente tropezaba constantemente con los cables extendidos por el jardín. El joven Marconi, de tan sólo 22 años, recibía ayuda de los hijos de los peones de su padre y de su hermano Alfonso. Dos de sus primeros adelantos que introdujo supusieron un aumento de la potencia del transmisor y de la sensibilidad del receptor. Con cada pequeña mejora, Marconi con su equipo era capaz de detectar ondas de radio, o hertzianas, como se llamaban, de distancias cada vez mayores, primero atravesando el jardín y pronto de más lejos. El transmisor tenía una tecla para mandar los mensajes, y en el receptor sonaba un timbre. De esta forma, el equipo podía comunicar mensajes con las señales de puntos y rayas del alfabeto Morse.

Finalmente, hasta Giuseppe Marconi quedó impresionado. El material de su hijo, una maraña de bobinas, tubos y postes, mandaba ondas de radio invisibles hasta la estación receptora al otro lado de la colina, ¡fuera de la vista! Hacia principios de 1896, el transmisor y el receptor podían estar a dos kilómetros de distancia. Marconi había fabricado el primer equipo de telegrafía sin hilos. Podía enviar mensajes en Morse a distancias cada vez mayores. Si se desarrollaba más y se llegaba a producir en masa, los efectos en el negocio de las telecomunicaciones podrían ser tremendos. "Il dottore" vio promesa de buenos negocios en este asunto.

Posteriormente a realizar varias consultas con personas ilustradas y de confianza de la familia decidieron remitir al Ministerio de Correos un detallado informe. Después de una larga, y desazonadora, espera les llegó una tajante contestación: «... y lamentamos comunicarle que su oferta no puede ser aceptada. Actualmente Italia posee una gran red de cables telegráficos terrestres y submarinos, encontrándose las comunicaciones totalmente aseguradas. Resultaría absurdo hacer nuevas instalaciones por algo que no se sabe si podría tener éxito.»

La sensación de fracaso, de años perdidos en estudios y experimentos fue tremenda. La noticia fue decepcionante, cinco años de esfuerzos para nada.

La madre, irlandesa y tenaz, preguntó: *¿Y si nos fuéramos a Inglaterra?*

En 1896, Marconi fue a Londres con su madre, donde continuó con sus experimentos. Allí conoció a William H. Preece, quien había leído sus trabajos y era el ingeniero jefe de la central de Correos de Londres. Lo preparó todo para que Marconi hiciera una demostración de cómo funcionaba su telegrafía sin hilos, y, dado el éxito, le prometió su apoyo. Preece le ofreció a Marconi la posibilidad de tener un ayudante, George Stephen Kemp, quien se convertiría en su amigo y colaborador hasta su muerte en 1933.

En 1896, Marconi obtuvo su primera patente por su equipo de radiotelegrafía sin hilos. Esto implicaba que él era oficialmente su inventor, por lo que los demás no podían copiarlo sin su permiso. En 1899, Marconi regresó a Italia, donde hizo demostraciones de su labor con las ondas de radio para la Armada italiana, y también para el rey Humberto I y la reina Margarita. Marconi comenzó a reflejar la misma aptitud de su padre para los negocios. Cuando se encontraba en Italia, en julio de 1897, su primo Henry Jameson Davis constituyó en Londres la sociedad «Wireless Telegraph and Signal Company», con su consentimiento. La compañía era propietaria de las patentes de Marconi y su cometido consistía en desarrollar, comercializar y vender sus inventos por todo el mundo. Sin embargo, el afecto de Marconi por su tierra madre era tal, que regaló las patentes a Italia para que dispusiera del equipo de radio a su antojo.

En 1900, la compañía cambió su nombre por el de «*Wireless Telegraph Marconi & Co.*», la gigantesca compañía multinacional con acciones en aeronáutica, defensa, radiodifusión y en comunicaciones por radar y satélite.

William Preece hizo pruebas de radio en Dover, con la idea de mandar señales a través del Canal de la Mancha. Cada vez que Marconi volvía a Londres desde Italia, encontraba el ánimo y el apoyo de Preece. El sueño de Marconi era transmitir ondas de radio cada vez más lejos. Continuamente experimentaba para mejorar su equipo. Si, como a cualquier joven italiano, le hubieran llamado para hacer el servicio militar, habría interrumpido su trabajo. Pero Marconi tenía nuevos amigos influyentes, incluyendo al gran científico Lord

Kelvin (1824-1907), que le daría estímulo durante muchos años. En 1897 le ofrecieron un trabajo en la Embajada italiana en Londres, por lo que no pudieron llamarle a filas. Marconi apenas trabajó en la embajada, centrándose en su labor con la radio. Aún recibía dinero de su familia, y donaba anónimamente los cheques que recibía en la embajada al Hospital Italiano de Bloomsbury, Londres.

Durante 1897-1898, la radio pasó de ser un experimento curioso a tener aplicaciones reales. Los barcos no podían unirse a tierra con cables, pero la radio les permitiría enviarse mensajes unos a otros y a las estaciones de radio en la costa. Por eso, muchos experimentos tuvieron lugar a lo largo de las costas británicas. Se instaló una estación de radio en Alum Bay, en la isla de Wight, con antenas de 37 metros de altura. Otra que se encontraba en Bournemouth fue posteriormente trasladada a Poole.

En 1898, la compañía de Marconi fue requerida para instalar un sistema de radio en la costa irlandesa. Emplazaron una estación en un faro de la isla Rathlin, a la altura de Ballycastle, y otra en Ballycastle. Así, se podía enviar mensajes a tierra desde los barcos que pasasen cerca de la isla.

El periódico irlandés *Dublín Express* fue el primero que, en julio de 1898, publicó noticias recogidas por radio. El propio Marconi informaba sobre la regata Kingstown en el mar de Irlanda. Seguía a los yates desde un remolcador, radiando las noticias hasta la estación receptora de Kingstown, que finalmente llegaban a Dublín por vía telefónica. Sobre este acontecimiento, Marconi dijo: "Antes, eran los de mente científica los que estaban interesados (en radiotelegrafía). Ahora, es el hombre de la calle quien se pregunta si podría serle de utilidad o no".

El trabajo continuaba en Alum Bay, en la isla de Wight. La alta antena despertaba curiosidad e intriga entre las personas del pueblo. Los que habían entrado en los edificios de pruebas habían visto chispas de mas de un palmo que brillaban en la oscuridad. A veces, extrañas cometas transportaban cables hasta grandes alturas. Los periódicos locales hablaban de historias de "magia negra". Pocas personas entendían la naturaleza de las ondas de radio. Marconi sabía que casi no se veían afectadas por las nubes, el viento, la niebla o la oscuridad de la noche. Pero muchos de sus colegas aun creían que las misteriosas ondas no podrían viajar con mal tiempo.

En 1898, mientras la reina Victoria se encontraba en Osborne House, en la isla de Wight, el Príncipe de Gales (más tarde, el rey Eduardo VII) se hirió en la rodilla. Optó por quedarse a bordo del yate real Osborne. Requieren los servicios de Marconi para que instalara un equipo de radio a bordo y otro en Osborne House. Así lo hizo, y aprovechó para realizar experimentos a mayores distancias mientras el yate daba vueltas a la isla y el Príncipe seguía la regata Cowes. La Reina y el Príncipe se intercambiaron unos 150 mensajes por radio en 16 días, sin ningún problema. Hasta el prestigioso diario The Times publicó algunos de ellos. Marconi se sintió orgulloso de ser requerido por la reina Victoria, quien le deseó más éxitos en el futuro. El Príncipe se interesó por el aspecto técnico de la radio y aseguró que las "ondas eléctricas que cruzaban el éter" tenían mucho futuro.

Los barcos de guerra de la marina de guerra no tardaron mucho en contar con equipos de radio. El 3 de marzo de 1899, un barco de vapor encalló en las traicioneras Goodwin Sands, en Dover. El buque-faro de «East Goodwin» envió mensajes de radio a tierra, desde donde mandaron lanchas salvavidas. Se salvó a toda la tripulación y carga por valor superior a 50.000 libras esterlinas. La radio había salvado vidas, lo que gratificó mucho a Marconi.

Hay que citar aquí el papel tan importante que tuvo la comunicación en el salvamento del S.S. Republic, concretamente este barco había salido de New York con cuatrocientos sesenta pasajeros, cuando fue embestido por el navío italiano "Florida", tuvo tiempo de lanzar al espacio el desesperado SOS que permitió salvar a todos sus pasajeros. Al "Lorraine! Le pasó igual, Y al "Lucania" y al "Báltic" un inmenso trasatlántico de 14.000 toneladas y más de mil pasajeros, alojados en sus lujosos camarotes.

El mismo "Titánic", famoso por tantas cosas, por sus colosales dimensiones, 270 metros de longitud y sus 4.328 toneladas de desplazamiento, pudo ver salvados a muchos pasajeros gracias al invento de Marconi. Más de treinta barcos que navegaban pudieron captar sus desesperados S.O.S aunque solo cinco pudieron llegar en aquellas seis horas que duró su agonía. Creo que perecieron 1512 personas, muy probablemente porque después del impacto el "Titánic" navegó a la deriva y los barcos que acudieron en su auxilio tardaron mucho en poder localizarlo. Los aterrorizados supervivientes pudieron ser recogidos por el buque "Carpanthia" que los llevó a New York en donde se produjeron escenas

muy emotivas. Triste y conmovedora procesión hacia el hotel en donde estaba alojado Marconi, la gente gritaba ¡Te debemos la vida! ¡Te debemos la vida! Le regalaron una medalla de oro que representaba al inventor sosteniendo en sus manos alzadas unas chispas eléctricas que engendraban ondas hertzianas. Hasta la hora de su muerte Marconi llevo en uno de sus bolsillos aquella condecoración que era el símbolo de la gratitud humana a sus esfuerzos.

El interés de la Reina y los reportajes de los periódicos hicieron crecer la fama de Marconi y su "telegrafía sin hilos", sobre todo cuando experimentaron con señales de radio cruzando el Canal de la Mancha. Los primeros mensajes se enviaron en marzo de 1899, desde una estación de radio en Wimereux, cerca de Boulogne, y se recibieron a 51 kilómetros, en South Foreland, cerca de Dover. Los funcionarios franceses quedaron impresionados, apresurándose a preparar equipos de radio para sus ejércitos. Marconi ya estaba con un pie en su siguiente proyecto. Quería lanzar ondas de radio a través de un trecho de agua todavía mayor: el océano Atlántico.

Durante 1899, Marconi y sus colaboradores trabajaron con empeño en mejorar el equipo de radio. El inventor italiano sólo tenía 25 años, si bien su fama se extendía a lo largo y ancho del mundo. Constantemente tenía que interrumpir su trabajo para hacer demostraciones en países tan remotos como Australia, Brasil o China. En 1900, Marconi patentó los adelantos para sintonizar emisores y receptores, y una simple antena con la que mandar y recibir señales a más de una frecuencia. Era la patente número 7777, que más tarde se disputarían otras compañías de radio. La idea de Marconi todavía era enviar señales de radio a través del Atlántico. En julio de 1900 visitó la parte más occidental de Inglaterra y seleccionó un lugar en Poldhu, Cornwall, para la estación de radio más potente jamás construida. La probaron a principios de 1901, y comprobaron que enviaba mensajes a más de 300 kilómetros. Se instaló una estación receptora en Saint John's, Terranova, a más de 2.700 kilómetros a través del océano. Marconi y sus ayudantes colocaron un equipo en las inmediaciones de Signal Hill, empleando cometas y globos para mantener elevadas las antenas en medio de aquellos vendavales.

El gran día llegó el 12 de diciembre de 1901. Marconi había enviado mensajes a Inglaterra mediante el telégrafo por cable submarino, diciendo que el transmisor de Poldhu enviara señales de radio entre las 12 del mediodía y

las 3 de la tarde, hora local. Hacia las 12.30, Marconi escuchó tres débiles señales en el teléfono conectado al receptor de radio. Se trataba de la letra "S" del alfabeto Morse, el mensaje que habían elegido porque era corto y fácil de enviar, y además era reconocible. Kemp lo escuchó también. Las señales llegaban desde Inglaterra: la radio había tendido un puente a lo largo del Atlántico. La noticia desconcertó y sorprendió a muchas personas. Hasta el gran inventor Thomas Edison (1847- 1931), admirador y amigo de Marconi, preguntó si no habría recogido señales parásitas. Otros creían que la superficie curva de la Tierra impediría que las ondas de radio viajaran distancias tan largas.

Casi en seguida, la Compañía Anglo-Americana de Telégrafos amenazó a Marconi con una demanda legal, alegando que sólo ella tenía permiso para practicar la telegrafía, con o sin hilos, en Terranova (por entonces bajo dominio británico). Marconi trasladó su estación a Glace Bay, en Nueva Escocia, Canadá, y continuó allí sus pruebas transatlánticas. Este hecho marcó un período de largas y caras batallas por las patentes. La envidia por el éxito de Marconi reinaba entre otras compañías, sumado al hecho de que sólo podían copiar su material con permiso y, a menudo, pagando.

En 1902, Marconi quedó entristecido por la muerte de su padre, Giuseppe. Pero, como siempre, se recreó en su investigación. En la estación de radio de Glace Bay, las señales recibidas desde Cornwall eran débiles e imprevisibles. Marconi sabía que, a menos que mejoraran, se seguiría usando la telegrafía submarina por cable. Con su carácter decidido, Marconi se puso a trabajar con su material, dando ánimo a sus colaboradores. Consiguieron mejorar el sistema. Hacia principios de 1903, se podían enviar señales fiables entre Glace Bay y Poldhu. Entre los de la primera tirada se encontraban los agradecimientos personales que Marconi enviaba a los reyes Eduardo VII de Gran Bretaña y Víctor Manuel III de Italia, quien acababa de suceder a su padre en 1900. Marconi fue siempre educado, siempre pendiente de contar con la aprobación de ambos.

Durante 1903, se establecieron en Europa conexiones por radio entre Dinamarca e Islandia y en Rusia. Había planes para conectar Australia y Nueva Zelanda y para establecer estaciones de radio de muchas otras partes del mundo. Todavía se criticaba y se dudaba del trabajo de Marconi. Las batallas por las patentes persistían, pero Marconi continuó con su

trabajo, respondiendo a sus contrincantes con resultados cada vez mejores. En la siguiente visita de negocios que realizó a los Estados Unidos fue a ver a Thomas Edison, quien había inventado la bombilla y la red de suministro de electricidad, entre otras muchas cosas. Estos dos hombres, cuyos inventos habían cambiado la vida cotidiana para siempre, sentían un mutuo y profundo respeto. Conversaban durante horas. Edison dijo que el mundo a duras penas sería capaz de darse cuenta de todo lo que Marconi había hecho.

El último objetivo de Marconi era ver una red de estaciones de radio que uniera todas las partes del mundo. En 1908, su compañía inglesa comenzó a enviar mensajes públicos entre Gran Bretaña, Canadá y Estados Unidos. Se crearon estaciones de radio en Australia, y al año siguiente en la India. Mientras tanto, los equipos de radio se hacían más y más potentes, sensibles y fiables, y menos caros. Un gran avance consistió en la válvula triodo, diseñada por Lee de Forest (1873-1961), que podía amplificar las corrientes eléctricas pequeñas como las que producían los receptores de radio. Antes, la única electricidad producida por los receptores procedía de los efectos de las ondas de radio en las antenas. Las cantidades eran pequeñas, apenas suficientes para oírse por el auricular de unos cascos. Con el triodo, estas señales podían amplificarse, haciéndolas pasar por altavoces a altos volúmenes, de forma que muchas personas pudieran escucharlas. Para Marconi, 1909 fue un año de honores. Le concedieron el Premio Nobel de Física, junto con Karl Ferdinand Braun (1850-1918), por sus contribuciones a la telegrafía sin hilos. A esto le siguió otra batalla legal por la famosa patente 7777. Por primera vez, la radio se utilizaba en un tribunal de justicia como una prueba en el juicio. Marconi lo ganó, probando que él era realmente el "padre de la radio".

En el año 1912, Marconi recibió una de cal y otra de arena. En Londres, se abría la Casa Marconi, y las nuevas regulaciones obligaban a los barcos a llevar radios. Pero, en septiembre, Marconi se quedó tuerto por un accidente de coche que sufrió en Italia. Al año siguiente se produjo el "Escándalo de la Compañía Marconi". Se decía que Marconi tenía un acuerdo secreto e injusto con el gobierno británico para establecer cadenas de emisoras de radio, levantándose la polémica y los problemas legales. En 1914, se utilizó por primera vez el aparato Marconi-Bellini-Tosi para detectar barcos en días con niebla. Por desgracia, ese mismo día empezaría la Primera Guerra Mundial. Se prohibió la radio en Ingla-

terra, excepto cuando se recibía permiso oficial. Marconi regresó a Italia, y desempeñó un papel activo a cargo de la tele-grafía sin hilos del ejército. En 1918 acabó la guerra. Marconi comenzó experimentos con la emisión de la voz humana por radio. Se estableció conexión entre Inglaterra y Australia. La radio había dado la vuelta al mundo.

En 1920, Marconi recibió un duro golpe al morir su madre, quien siempre le había apoyado y dado estímulo. Marconi conservó su casa de Italia. En 1919 había comprado un yate, el Elettra, que hacía de laboratorio móvil. Quería pasar más tiempo en el mar, lejos de la vida pública. Reyes, reinas, políticos y científicos visitaban a Marconi en su hogar flotante. En 1926, Marconi regresó triunfal a su ciudad natal de Bolonia, cuando se cumplía el 30-º aniversario de su primera patente de radio. La muchedumbre le aclamaba, y los restaurantes servían "spaghetti a la Marconi" y "pasta sin hilos".

Marconi se había casado con Beatrice O'Brien en 1905. Tuvieron tres hijos, pero se divorciaron en 1924. En 1927, Marconi se casó en Roma con la condesa María Cristina Bezzi Scala, de 23 años. Acordaron vivir a bordo del yate y tener una casa de campo cerca de Roma. Marconi era un deportista nato. También era un buen hombre de negocios. Trabajando o compitiendo, siempre prestaba gran atención a lo que hacía. Tenía sentido del humor y fue descrito como "una compañía simpática". Conservó siempre la ciudadanía italiana, pero amaba Gran Bretaña y disfrutaba visitando Irlanda, la tierra de su madre.

Era un hombre eminentemente decidido y resuelto, sobre todo en lo relativo a la radio. Desde 1924 comenzó a trabajar en sistemas de emisión de radio dirigidos que enviaban las ondas cortas de radio en una sola dirección.

Las señales transportaban más información con menos interferencias. En 1928 trabajó en transmisores dirigibles que permitían elegir la dirección de emisión.

Los premios y honores no dejaban de llegarle. Le concedieron un título de marqués en Italia, y el Papa le condecoró con la Gran Cruz de la Orden de Pío XI. Esto significó mucho para Marconi, que era muy religioso. En 1930, los Marconi tuvieron una hija, Elettra. La familia hizo un crucero a bordo del yate del mismo nombre, visitando estaciones de radio y recibiendo honores de los líderes mundiales. Marconi siempre contó con una salud bastante buena, pero durante los años treinta sufrió va-

rios ataques al corazón a raíz de una deficiencia cardíaca diagnosticada en 1927. A pesar de ello, prosiguió su trabajo, y dejó de viajar fuera de Italia, excepto cuando iba a bordo del Elettra. Guillermo Marconi murió en Roma el 20 de julio de 1937 tras un ataque al corazón. Durante su funeral, recibió un tributo extraordinario: las emisoras de radio de todo el mundo dejaron de emitir durante dos minutos en su honor.

El féretro del insigne inventor es llevado a hombros a la Basílica de Nuestra Señora de los Ángeles, seguido de una inmensa multitud, donde se mezcla los más altos personajes con la gente más humilde. Ciudadanos, campesinos, políticos comerciantes, sacerdotes y laicos, marinos y soldados, todos sienten un profundo dolor y rivalizan en tributarle el último homenaje.

Con Guillermo Marconi, muere algo más que un hombre. Muere también una época: ese largo período de principio del siglo XX tan fecundo en cambios, en innovaciones, que se redondea al término de la II Guerra Mundial.

Al terminar la biografía de este tan admirado personaje y como última reflexión sobre su vida podríamos recordar aquella famosa frase de Séneca:

"Morir más temprano o más tarde, es cosa de poca importancia. Lo que importa es haber vivido para el bien de los demás, dejando detrás robustas y sanas semillas que hagan feliz la existencia de los que nos siguen..."

Y esto lo hizo, muy cumplidamente, Guillermo Marconi.

Referencias bibliográficas:

- Biografiasyvidas.com. (2016). Biografía de Guglielmo Marconi. [online] Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/marconi.htm> [Último acceso 22 Sep. 2016].
- Es.wikipedia.org. (2016). Guillermo Marconi. [online] Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo_Marconi [Último acceso 22 Sep. 2016].
- Marconi, (2016). [online] Disponible en: <http://www.fgm.it/en/marconi-en.html> [Último acceso 21 Sep. 2016].

EL APOSTOLADO ERRANTE

Julen Ramírez Feroso, Fátima del Valle Jiménez, Paula Ruíz Gil

Alumnos del Instituto Almunia de Jerez de la Frontera.

Primer premio del III Certámen de Investigación Histórica Hipólito Sancho.

Introducción

Somos un grupo de alumnos de 4º de ESO, casualmente el año pasado fuimos de excursión a la Catedral de nuestra ciudad, Jerez de la Frontera. Durante esta actividad, pudimos disfrutar del museo catedralicio, prácticamente recién estrenado; y, de todos los cambios que había experimentado el templo en los últimos años. Una de estas modificaciones, ha sido la incorporación en las columnas de la nave central de un apostolado, realizado por el escultor flamenco José de Arce en el siglo XVII.

Sin duda alguna, este conjunto escultórico nos impresionó; desde el colorido de su policromía, pasando por el realismo y expresividad de cada uno de los apóstoles, e incluso, su propia ubicación. No es habitual, en nuestra región encontrar un apostolado en las columnas de la nave central de los templos. Además, nos informaron de la curiosa historia que había detrás de este apostolado, el cual, se creó para el desaparecido retablo mayor del Monasterio de la Cartuja de Santa María de la Defensión, que se encuentra a un par de kilómetros de Jerez de la Frontera. Y por otro lado, nos indicaron que durante su historia, los apóstoles habían sufrido diferentes idas y venidas, desde dicho Monasterio a la Catedral, y viceversa.

Tras observar la calidad artística de las imágenes y conocer su curioso devenir; nos sorprendió la poca información que existe sobre estas esculturas en el templo jerezano. Por tanto, planteamos realizar una investigación sobre el apostolado de José de Arce; de manera que, íbamos a indagar, recopilar y catalogar, toda la información de este conjunto escultórico. Para ello, recorrimos diferentes bibliotecas, entrevistamos a personalidades muy cercanas al apostolado, y rebuscamos

entre las noticias que había protagonizado dicho conjunto escultórico en los últimos años. Todos estos datos los ordenamos en un trabajo documental; ya que no existe ninguna obra que recoja todo lo sabido sobre el apostolado de José de Arce, su historia, localizaciones, policromía e iconografía.

Además, nos atrevimos a reconstruir usando Adobe Photoshop CS6 las localizaciones del apostolado, de las que no tenemos pruebas fotográficas. Es decir, hemos realizado reconstrucciones virtuales del retablo mayor desaparecido del Monasterio de la Cartuja de Santa María de la Defensión y de la posible colocación del apostolado en la Colegiata jerezana a principios del siglo XX.

Por último, una vez acabada la fase de investigación, para remediar la falta de información que existe sobre estas esculturas en la Catedral de nuestra ciudad, nos propusimos elaborar una aplicación móvil, que hiciera las funciones de vídeo guía, en un primer momento en castellano, y posteriormente, en inglés y francés. De manera que, nuestra investigación documental diera finalmente lugar a un proyecto tecnológico. Para ello, volcamos toda la información elaborada en una aplicación móvil; y además, hicimos un reportaje fotográfico detallado de cada uno de los apóstoles. Con todas estas instantáneas, realizamos una serie de vídeos usando el programa Corel VideoStudio Pro X7. Por otro lado, hemos creados unos códigos QR, para facilitar el acceso a la información de nuestra investigación (localizaciones, reconstrucción del retablo o iconografía de cada apóstol). De manera que, cualquier persona desde nuestra aplicación, al entrar en apostolado QR; pueda disfrutar rápidamente de toda la información, fotografías de detalles y vídeos. Así, cualquier persona que visitase la Catedral de Jerez, y se colocase frente a este

apostolado, pudiera conocer todos los detalles, localizaciones históricas e iconografía de este maravilloso conjunto escultórico.

A continuación, ofrecemos la dirección de nuestra web, que realmente se trata de una exportación html de nuestra aplicación: aposterrante.goodbarber.com

Localizaciones apostolado de José de Arce

Cartuja de Santa María de la Defensa

La historia de nuestro apostolado comienza a orillas del río Guadalete. La primera ubicación del conjunto escultórico realizado por José de Arce fue el altar mayor del Monasterio de la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa, el cual, se encuentra a orillas del río Guadalete a un par de kilómetros de la ciudad de Jerez de la Frontera. Concretamente, en el antiguo camino que dirigía a Medina Sidonia.

El emplazamiento del Monasterio no es casual, y responde a una antigua leyenda. La historia ocurre en 1368, durante la Batalla del Sotillo, contienda enmarcada dentro de la Reconquista. La tradición cuenta que en las inmediaciones del río Guadalete, durante la noche, avanzaban las tropas cristianas; mientras, los musulmanes se encontraban agazapados. En ese momento se hizo la luz, apareciendo milagrosamente la Virgen en una nube iluminada, señalando el lugar de la emboscada, y por tanto liberando a los cristianos de una muerte segura. A esta aparición se le denominó Virgen de la Defensa, la cual, presta su nombre al Monasterio.¹ En dicho escuadrón cristiano, se hallaba un caballero jerezano de ascendencia genovesa llamado Francisco, padre de Álvaro Obertos de Valeto. Dicha familia descendía del mismísimo papa Inocencio IV, y estaban afincados en Jerez de la Frontera. En 1475, Álvaro, al no tener descendencia donó todos sus bienes a la congregación cartujana, comenzando la construcción del monasterio junto a la Capilla de la Defensa, o también denominada, de

los caminantes. Una vez fallecido el caballero jerezano recibió sepultura bajo los pies del retablo mayor de dicho monasterio.²

El apostolado se realiza para el retablo mayor del monasterio de la Cartuja de Santa María de la Defensa

La edificación del Monasterio de la Cartuja de nuestra Señora de la Defensa finaliza a mediados del siglo XVIII. Por tanto, cuenta con distintos estilos arquitectónicos desde el gótico, pasando por el renacimiento, y culminando en el barroco. A parte del interés arquitectónico del Monasterio, la propia iglesia del complejo tenía un gran valor por sus bienes muebles como por ejemplo: las pinturas, los retablos, el ajuar de altar y, por supuesto, las esculturas. Todos estos enseres poseían un altísimo valor, y entre ellos, estaba nuestro objeto de estudio, el apostolado de José de Arce.³

No es de extrañar la importancia de estos bienes, ya que el convento estaba bien dotado económicamente y recibía considerables ingresos. También había que tener en cuenta la regla cartujana de la bipolaridad: lo que era para el culto, es decir, para Dios, debía de ser lo más rico; mientras, lo que era para los monjes, debía de ser austero y sobrio.⁴

Por ello, nos encontramos que para el retablo mayor de la Cartuja de Jerez intervinieron los artistas más cotizados de la región: Alonso Cano, como maestro ensamblador y arquitecto; Alejandro Saavedra, como ejecutor de las trazas; Francisco Zurbarán, como pintor; y, el propio José de Arce, como escultor y arquitecto. Esta última labor de José de Arce en la obra, ha sido ratificada por Esperanza de los Ríos, asumiendo que posiblemente el escultor flamenco fuera el precursor de la columna salomónica en este retablo, la cual, pudo haber traído de su propia tierra o de su experiencia italiana. Recordemos que esta obra se considerada como la primera que incluye la columna salomónica en el retablo andaluz.⁵

¹ Castaño Rubiales, J. "Historias y leyendas de la Cartuja de Xerez". Cádiz.2004.

² https://es.wikipedia.org/wiki/Cartuja_de_Jerez_de_la_Frontera

³ Castaño Rubiales, J. "Historias y leyendas de la Cartuja de Xerez". Cádiz.2004.

⁴ Intramuros. "La Cartuja". Onda Jerez. 2012.

⁵ Ríos Martínez, E. de los "José de Arce. Escultor flamenco" Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2007.

Como pudimos observar en el Protocolo primitivo de formación de la orden, durante el mandato del prior treinta y siete, el padre Don Sebastián de la Cruz. "Hizose en su tiempo el retablo del altar mayor de la iglesia, tan grandioso y costoso como se ve y gasto en madera de cedro, borne ensamblaje, escultura, pintura y dorado de las calles e interior del sagrario y el çócalo de piedra negra y en la solería de piedra negra y blanca, pulimentos y demás necesario ciento y noventa y nueve mil y cinquenta y ocho ducados y seis reales. Y aunque alguna de esta obra no la dexo acabada de pagar y la acabó de pagar su sucesor mas dexo mas de treinta mil reales de plata doble y otra gran suma de moneda de vallon con que poderlo pagar y mucho, y no entra aquí al costo del ensamblaje y esculturas, molduras y laminas y otros adornos de lo interior del sagrario, ni lo que costo asentar la solería de la capilla mayor y gradas y el çocalo de piedra que esta alrededor de dicha capilla. Nota marginal: cuando se compro el retablo fue con mil ducados que presto Sebastian Rodriguez de Per... y fue dios servido (que) quando se acabo (esta)ba el dinero sobra(do) en el arca."⁶ Sin duda alguna, el apostolado y el crucificado del retablo mayor de la Cartuja de la Defensión, concertados en 1636, fue la primera obra documentada de José de Arce en nuestra región. El escultor flamenco formalizó su contrato con la Cartuja el 7 de octubre de 1637, comprometiéndose a elaborar la talla de una serie de doce imágenes grandes a un precio de 200 ducados cada una; un número indeterminado de figuras de niños y ángeles grandes y pequeños por 300 reales. Además, el 31 de este mismo mes y año, llegaba al acuerdo de tallar la escultura que culminaba el retablo, el crucificado. Curiosamente, el artista flamenco se comprometía a instalarse en la ciudad jerezana y se comprometía a acabar el encargo en 1639. Dicha fecha se encuentra grabada en el escalón, donde reposa el pie izquierdo la escultura de San Simón.⁷

Aunque las esculturas se habrían entregado entorno a 1639, éstas no fueron rematadas

hasta finales del siglo XVII. Sin duda alguna, la policromía del apostolado de José de Arce se puede considerar como una de las obras más notables de nuestra región. Este trabajo parece ser atribuible a Miguel Parrilla, ya que existe un contrato firmado el 11 de octubre 1693. En este documento se especifica el plazo de la realización del trabajo, 10 meses, y la cuantía del mismo, 56.000 reales. Por tanto, parece coherente pensar que el conjunto escultórico se policromó en este momento. Al mismo tiempo que el dorado del retablo; un procedimiento que, por otro lado, suele ser el habitual en este tipo de obras. Pero, por otro lado, Esperanza de los Ríos, nos plantea que el posible autor de la policromía pudo ser Pablo Legot, atendiendo al uso de color verdes usual en sus trabajos. Esta hipótesis se contradice con el documento consultado por Moreno Aranda, ya que el pintor falleció en 1672.⁸

La convivencia de los monjes cartujos en el monasterio fue interrumpida en cuatro ocasiones a causa de la invasión de la armada holandesa, la invasión napoleónica, el trienio liberal y la desamortización de Mendizábal. Concretamente, en 1810, con motivo de la invasión francesa, los padres cartujos se vieron obligados a refugiarse en Cádiz, concretamente, el 31 de enero. Los monjes aprovecharon el reflujo de las aguas y siguiendo el cauce del río Guadalete llegaron al Puerto de Santa María, y posteriormente viajaron hasta Cádiz. Durante la ocupación del monasterio por parte de las tropas de Napoleón Bonaparte, el convento sufrió desperfectos importantes. Una vez expulsado el ejército francés, los padres cartujos volvieron al monasterio, concretamente el 27 de agosto de 1812. Encontrándose la Cartuja jerezana desolada y destrozada, fruto del expolio francés. Pero, curiosamente, el apostolado del retablo mayor y otras obras de arte continuaban en el edificio; tal vez, porque los franceses pensaban llevarse las obras de arte, tras acabar la guerra, en el caso de resultar victoriosos.⁹

⁶ Protocolo primitivo de la fundación de la Cartuja de Santa María de la Defensión, Jerez de la Frontera [Manuscrito]. (1953)

⁷ Ríos Martínez, E. de los "José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650". Ed. Diputación de Cádiz. Jerez de la Frontera.1991.

⁸ Arana Moreno, J.M. "La policromía en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII" Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2010.

⁹ Castaño Rubiales, J. "Historias y leyendas de la Cartuja de Xerez". Cádiz.2004.

Reconstrucción virtual del retablo mayor de la Cartuja de la Defensa

El retablo mayor del Monasterio de la Cartuja de Santa María de la Defensa fue destruido en 1844, tras la supresión del convento en 1835, como respuesta a la desamortización de Mendizábal. Desgraciadamente, la estructura del retablo fue desmontada y echada a tierra, se separó el dorado, y la madera tuvo como finalidad alimentar los hornos de varias panaderías jerezanas.

Se trataba de una importantísima obra de arte, uno de los retablos más imponentes del siglo de oro, media unos quince metros de altura por unos diez de ancho. Además, el primero en Andalucía que presentó columnas salomónicas, es decir, retorcidas en espiral, adornadas con vástagos y racimos de uvas. Una estructura arquitectónica realizada en madera y policromada, combinada con una escenografía barroca de pintura y escultura; sin duda alguna, una fachada destinada a conmover y emocionar a los feligreses que se acercasen al monasterio.¹⁰

Esta maravillosa obra fue disfrutada y descrita por Fray Esteban Rallón, historiador y monje jeronímico del convento de Bornos, localidad cercana a Jerez de la Frontera. Rallón fue autor de una interesante "Historia de Xerez de la Frontera" en cuatro volúmenes, en cuyo último Libro nos dejó la descripción más completa e importante de este retablo. El historiador jerezano nos contaba cómo era el retablo antes de comenzar su dorado y policromía:

- 30 "sobre el altar mayor se levanta un retablo que ocupa todo el testero de la Iglesia, es de tres cuerpos, las columnas del primero son de dos aguas con sus reflejos y vueltas, que comúnmente llaman Salomónicas vestidas de parras, pámpanos y racimos de medio relieve. Estas columnas están de dos en dos y en la repiça que sale del sotabanco un Apóstol entre las dos, de modo que entre todas se reparte el Apostolado, cuya estatura es mayor que el natural. En los huecos, o estacaciones, se reparte la vida de Cristo y en la

principal el milagro de la Defensa, todo de muy buena mano y bien entendido pincel. De este mismo modo es el segundo, cuerpo cuyas columnas son estriadas. Y en el tercero que sirve de cúpula a esta hermosa fábrica, está un Crucifijo que la adorna. Y así todo ensamblado como talla, pintura y escultura es de lo más bien acabado y vistoso que hay en esta tierra."¹¹

Por desgracia no podemos disfrutar del retablo mayor de la Cartuja de la Defensa

No cabe la menor duda, que nos hubiera gustado disfrutar de este retablo. Al no ser posible nos planteamos realizar una reconstrucción del mismo, es decir, diseñar una imagen virtual de esta obra completa. Cuando comenzamos a investigar nos encontramos con numerosas reconstrucciones del retablo mayor de la Cartuja de la Defensa. Entre ellas, César Pemán en 1950, Walter Liedtke 1988, Esperanza de los Ríos en 1991, Benito Navarrete en 1998, Odile Delenda en 2011 y, Valdivieso y Martínez en 2012. Una vez analizadas dichas reconstrucciones, nos llamó la atención que la mayoría iban encaminadas al estudio y colocación de las pinturas de Zurbarán, como bien constatan los títulos de los libros donde aparecen estas reproducciones. Por tanto, su pretensión era reproducir las condiciones originarias y criterios de composición de las pinturas del ilustre pintor paense.

Como nuestro objeto de estudio era el apostolado de José de Arce, decidimos elaborar nuestra propia reconstrucción. De todos estos trabajos, nos llamó la atención el realizado por Valdivieso y Martínez, el cual, había sido realizado usando Adobe Photoshop CS4. Los resultados eran muy vistosos al aparecer, el retablo en todo su esplendor; por tanto, decidimos tomar como patrón el trabajo de estos historiadores, y modificarlo, atendiendo a la distribución de nuestro apostolado.¹² Como afirman los autores en su libro, *Recuperación visual del patrimonio perdido- Conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los Siglos de Oro*, no han sido excesivamente

¹⁰ Rallón, E. "Historia de Xerez de la Frontera" Jerez de la frontera. 1890.

¹¹ Rallón, E. "Historia de Xerez de la Frontera" Jerez de la frontera. 1890.

¹² Valdivieso, E. & Martínez, G. "Recuperación del patrimonio, conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los siglos de oro" Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2012.

escrupulosos en la reconstrucción de los conjuntos. Al analizar la reconstrucción, hemos considerado varios aspectos susceptibles de ser cambiados, como por ejemplo: Primero, la situación del apostolado. En principio, en la distribución de los apóstoles en el retablo existe un error, aparece en dos ocasiones San Pedro, una en el primer cuerpo y otra en el tercero. Por otro lado, Santo Tomás no se encuentra en el retablo. Además, la colocación de los apóstoles en el segundo y tercer cuerpo no la consideramos acertada, teniendo en cuenta el orden canónico y las posiciones de sus cuerpos y vestiduras. Por ello, teniendo en cuenta como aparecen los apóstoles en los distintos evangelios, pensamos que en el tercer cuerpo se encontrarían, de izquierda a derecha: San Judas Tadeo, Santo Tomás, Santiago "El Menor" y San Simón. Mientras, el segundo cuerpo aparecerían de la misma manera: San Felipe, San Andrés (desplazado por San Pablo), San Bartolomé y por último San Mateo. Finalmente, en el primer cuerpo no se respeta el orden litúrgico, ya que aparecen de izquierda a derecha: Santiago "El Mayor", San Pedro, San Pablo (sustituto de San Matías) y San Juan. Además, hemos pretendido que las posiciones de cabezas, mantos y manos estén relacionadas ellas armoniosamente según el lugar que ocupa cada apóstol en el retablo; ya estas características definen perfectamente la esencia de la escultura barroca.

En segundo lugar, discrepamos sobre la finalización del tercer cuerpo; ya que este presenta más dificultades, pues el techo era de nervaduras góticas. Rallón contaba en su descripción que existía una "cúpula", por tanto, no aparece el ático descrito en el modelo de Valdívieso y Martínez. El historiador jerezano decía que el tercer cuerpo era ligeramente curvilíneo asemejándolo a una cúpula, a modo de ático, centrado por un gran Crucificado que también consideramos indudablemente de su producción. Por otro lado, la morfología de esta parte del retablo fue estudiada por César Pemán, el cual, estudió las marcas que el retablo dejó en la pared. Pemán observó una huella continua en el muro, que había dejado un perfil redon-

deado, ratificando el testimonio de Rallón.¹³

Finalmente, relacionado con la segunda modificación hemos incluido los cuadros de San Lorenzo y San Juan Bautista en el tercer cuerpo, basándonos en el testimonio de Estaban Rallón: Las esculturas estarían dispuestas sobre repisas dispuestas en los intercolumnios, cuatro en cada cuerpo, intercaladas a su vez con las pinturas situadas en las entrecalles; en el ático estaban situadas dos a cada lado del Crucifijo con dos pequeños lienzos intercalados. Los dos de tamaño semejante, algo mayores que los otros cuatro, representan a San Lorenzo y a San Juan Bautista, copatrono de la orden.¹⁴

El objetivo de esta reproducción ha perseguido plantearnos las condiciones originales para las que se realizó nuestro conjunto escultórico. De esta manera, cuando disfrutemos de estas esculturas en la Catedral, tenemos que considerar estas condiciones ambientales. Por último, una vez acabada la recreación, la hemos situado en el espacio que ocupaba originariamente, para que se pueda contrastar la impresión que provocaba en los fieles la conjunción de estas obras de arquitectura, pintura y escultura.

Antigua Iglesia Colegial de Jerez de la Frontera.

Entre 1835 y 1836 se fragua la Desamortización de Mendizábal. Realmente, la desamortización eclesiástica fue una medida que tomaron varios gobiernos liberales del siglo XIX para liberar tierras y edificios que se encontraban en manos de la Iglesia Católica. Estas acciones consistían en expropiar, nacionalizar y finalmente, venderlas a particulares.¹⁵

Concretamente, Juan Álvarez Mendizábal era un funcionario de la orden de la regente María Cristina de Borbón la que ordenó que se expropiaran todas las tierras de las órdenes contemplativas y las puso en subasta pública. La causa principal de la desamortización fue el empobrecimiento de las arcas de la corona, por la pérdida de las colonias

¹³ Pemán, C. "Reconstrucción del retablo mayor de la Cartuja de Jerez" Madrid. 1948.

¹⁴ Rallón, E. "Historia de Jerez de la Frontera" Jerez de la frontera. 1890.

¹⁵ https://es.wikipedia.org/wiki/Desamortizaci%C3%B3n_esp%C3%B1ola

americanas y por la finalización de la primera guerra Carlista en España. Además, esta medida perseguía atraer a la clase burguesa rural hacia el liberalismo. De manera que, la subasta pública de bienes religiosos permitía a esta clase adquirir estas tierras y aumentar su riqueza gracias al régimen liberal.

Una crisis económica responsable de la desaparición del retablo de la Cartuja de la defensión.

Esta ley arremetía definitivamente contra los monasterios, conventos, órdenes religiosas y clero en general. Por tanto, el monasterio de la Cartuja de Jerez no iba a ser menos; siendo el 19 de agosto de 1835 a las cuatro de la tarde se presentó a sus puertas una comisión enviada por el nuevo ayuntamiento jerezano. Esta estaba integrada por su cuarto Corregidor Don Gabriel Utrera, el Escribano Don José Madrazo y el Cura de mayor antigüedad de la Iglesia Colegial, Don Francisco Cornejo y Barco. Esta comitiva, escoltada por soldados de Infantería y Caballería de la ciudad, portaba la siguiente orden: "Por orden de la superioridad, le comunicamos que abandonen este Monasterio, que desde ahora pasará a propiedad del Estado Español quien me honra representar" El Gobernador Militar y civil de la provincia de Cádiz, Don Rafael Hore, siendo también Mariscal de Campo de SM la Reina Isabel II. Tras un exhaustivo inventario y siguiendo las instrucciones del Canónigo interno de La Colegial de Jerez, Don Manuel López Pisano, el Padre Cornejo se haría cargo de todo lo expropiado a los Cartujos, entregándolos para su custodia y responsabilidad al primer templo jerezano. Por desgracia, la mayor parte de estos bienes fueron sacados a subasta, aunque antes de llegar a la sala ya se conocía quien iba a ser el mejor postor; era un secreto a voces.¹⁶

Concretamente, el conjunto escultórico de José de Arce, que se encontraba en el retablo mayor, fue desmontado y trasladado a la antigua Iglesia Colegial de Jerez. Existe una

leyenda, no registrada por los historiadores, que cuenta que estas imágenes fueron transportadas en carros de heno hasta el primer templo jerezano. De esta manera, se pudo evitar sufrieran los atentados que habían recibido otras obras de arte en distintos lugares de España.¹⁷

Las pinturas de Zurbarán que acompañaban a nuestro conjunto escultórico se separaron en distintos paraderos. Actualmente, las representaciones de "La Anunciación", "La adoración de los pastores", "La adoración de los Reyes" y "La Circuncisión" han terminado en el Museo de Grenoble y "La Batalla de Jerez" en el Metropolitan Museum de Nueva York. El San Bruno junto con los Cuatro Evangelistas, San Juan Bautista y San Lorenzo, forman parte actualmente de los fondos del Museo de Bellas Artes de Cádiz.¹⁸

Por otro lado, el retablo mayor del Monasterio de la Cartuja de Santa María de la Defensión fue destruido en 1844, tras la supresión del convento en 1835, la estructura del mismo fue desmontada y echada a tierra, se separó el dorado, y la madera tuvo como finalidad alimentar los hornos de varias panaderías jerezanas.¹⁹

El monasterio queda abandonado entre los años 1835 y 1947. Aunque parece ser que en 1837 se usaron sus dependencias como cárcel. En 1851 el monasterio aparece en estado semiderruido; dicho testimonio lo recoge Joaquín Portillo en su manuscrito "Concisa descripción del río Guadalete y del ex-monasterio y puente de la Cartuja de Jerez de la Frontera": "En 1851 inspeccionando yo el monasterio, día del patriarca de la orden, que es a 6 de octubre, vi con sumo dolor, la desaparición total de sus 12 altares, con frontales de mármoles de colores que encerraba, por haberlos derribado con hacha destructora; e igualmente vi la gran ruina que paulatinamente padece el edificio; por lo que, sentí mis ojos llenos de lágrimas, no pudiendo contener un suspiro;...Quizá dentro de algunos abriles, el caminante no encontrará

¹⁶ Castaño Rubiales, J. "Historias y leyendas de la Cartuja de Xerez". Cádiz. 2004.

¹⁷ Información obtenida de la entrevista realizada al canónigo mayordomo de la Catedral de Jerez de la Frontera, D. Manuel Lozano.

¹⁸ Delenda, O. "Así en la tierra como en el cielo. Zurbarán y el retablo de la cartuja de Jerez de la Frontera" Ed. Remedios. 2011.

¹⁹ Castaño Rubiales, J. "Historias y leyendas de la Cartuja de Xerez". Cádiz. 2004.

en este sitio más que ruinas informes, y que al pasar diga tristemente: Aquí estuvo la bella Cartuja de Jerez.²⁰ Curiosamente, en 1856 es declarado Monumento Nacional. En la biblioteca municipal de Jerez encontramos un documento que acredita que en ese mismo año, se realizó la demolición de parte del edificio del monasterio, para comenzar sus primeras actuaciones. Posteriormente, bien entrado el siglo XX, comenzaron algunas intervenciones de restauración del complejo dirigidas por el arquitecto Don Francisco Hernández Rubio.

Finalmente, el apostolado de José de Arce se instala en el primer templo jerezano. Según D. José Luis Repetto, historiador y antiguo Deán de la Catedral de Jerez, el apostolado tuvo varias ubicaciones; aunque, sus últimos años en la Colegial, estuvieron en las paredes de la misma. Concretamente, escoltando algunas de las capillas, con las peanas pegadas a los muros. Además, nos comentó que recordaba haber visto alguna fotografía que certificaba su testimonio.²¹

Nosotros no hemos localizado ningún material fotográfico en el que aparecieran los apóstoles. Sin embargo, hemos vuelto a echar mano de Adobe Photoshop CS₆ para recrear la Capilla de Nuestra Señora de Belén, barroca de 1756, junto con un par de apóstoles que la franquean. De esta manera, podemos hacernos una idea aproximada de la situación del apostolado entre los años 1835 y 1947.

Refectorio Monasterio de la Cartuja.

En mayo de 1948, durante una estancia en Jerez de la Frontera del Sr. Cardenal Arzobispo de Sevilla, Pedro Segura, se celebró una reunión en el Refectorio del Monasterio, a la que asistieron diferentes personalidades jerezanas junto con los Padres Cartujos, y un gran número de seglares simpatizantes con la magna empresa de la restauración del monumento.

De manera que, el lunes 24 de mayo se iniciaron las faenas de limpieza de la Cartuja, y por orden del Sr. Cardenal se encargó de las obras la empresa AGROMAN de Sevilla, bajo la dirección de los Arquitectos Don Francisco Hernández Rubio y D. Francisco de la Cuadra, y fue desde el primer momento deseo del Sr. Cardenal que el 6 de octubre próximo -fiesta de San Bruno- pudieran estar terminadas las obras imprescindibles para la instalación de una pequeña Comunidad.

Hay que significar que a nivel popular había una efervescencia y un gozo que se palpaba en el ambiente por el regreso de los antiguos conciudadanos. Finalmente, el 3 de Octubre por la tarde llegaron procedentes de Sevilla los monjes cartujos que venían a hacerse cargo del Monasterio y que junto al Cardenal Segura fueron recibidos oficialmente en el Ayuntamiento por las autoridades civiles y militares. Por fin el 6 de octubre de 1948 fiesta de San Bruno se celebró una Misa Pontifical con rito cartujano a la que asistió un considerable número de jerezanos. Una vez instalados en la Cartuja, los monjes comienzan a realizar las gestiones pertinentes para recuperar parte del patrimonio del monasterio. Entre las alhajas, enseres y pinturas que volvieron a la Cartuja jerezana, se recuperó el coro, que se encontraba en la Iglesia de Santiago; y, por supuesto, el apostolado de José de Arce.²²

El apostolado de José de Arce vuelve a la Cartuja

Los apóstoles se situaron en el Refectorio del monasterio. El refectorio es la sala destinada a la comida de los monjes en los monasterios; bueno, para los cartujos sería el lugar de comida en los días de celebración especial, ya que habitualmente comían en sus celdas. Este habitáculo posee forma rectangular, y en este caso, se encuentra situado en la galería opuesta a la iglesia. Como se observa en la fotografías que adjuntamos, las mesas se alinean a lo largo de las paredes. De manera

²⁰ Portillo, J. "Concisa descripción del río Guadalete y del ex-monasterio y puente de la Cartuja de Jerez de la Frontera". 1851.

²¹ Información obtenida de la entrevista realizada al antiguo deán de la Catedral de Jerez de la Frontera, D. José Luis Repetto.

²² López Campuzano, J. P.: "El regreso de los Cartujos a Andalucía en 1948", AA. VV.: Los cartujos en Andalucía, Actas del Congreso Cartuja Andaluzas, col. "Analecta Cartusiana", nº 150, Salzburg, ed. James Hogg, 1999, t. 1, pp. 79-88.

que, los monjes se disponían según su rango de antigüedad; la mesa del prior, en uno de sus extremos, presidiendo a las demás. Tenemos que tener en cuenta que las comidas se desarrollaban en silencio, roto tan sólo por las lecturas de la Biblia que realizaba uno de los monjes, generalmente desde un púlpito piedra, joya del plateresco jerezano.²³ Por tanto, contrastaba la riqueza decorativa del púlpito y del apostolado de Arce con la pared desnuda del refectorio. Este contraste nos llamó la atención, por ello, preguntamos a D. José Luis Repetto, sobre qué le parecía la ubicación de los apóstoles en aquel lugar. No nos sorprendió su respuesta, contándonos que durante aquellos años había hablado varias veces con el prior de la Cartuja, D. Gerardo Posadas, insistiéndole que la colocación del apostolado no era la adecuada. Sin embargo, el prior le contestaba que lo entendía, pero que él se encontró así, y no tenía intención de cambiarlos.²⁴

Catedral de Jerez de la Frontera.

Según el padre Gerardo Posadas, uno de los últimos priores del monasterio, los cartujos hacen de la Cartuja de Jerez, durante el siglo XX, la única cartuja viva de Andalucía; es decir, debido al esfuerzo de los monjes, no se convierte ni en una fábrica, ni en un hotel, ni en nada parecido.²⁵

Pero por desgracia, tras más de medio siglo después, de 1948 a 2001, los cartujos deciden marcharse de Jerez de la Frontera. La salida de los monjes se llevó a cabo gradualmente y en silencio. Atrás quedaron quinientos años de relación con el pueblo jerezano, interrumpidos con cuatro huidas a causa de la invasión de la armada holandesa, la invasión napoleónica, el trienio liberal y la desamortización de Mendizábal. Analizadas algunas de ellas, las más relevantes, durante este trabajo. Sin embargo, en esta ocasión, la quinta,

el motivo del adiós es bien distinto. La falta de vocaciones, ya que el último novicio andaluz en la Cartuja de Jerez fue hace varias décadas, que finalmente se convirtió en su último prior, el padre Pedro Moreno de la Cova. Además, pudieron contribuir las numerosas llamadas del Santo Padre invitando a la presencia en el Tercer Mundo; de manera que, un par de monjes de la Cartuja de Jerez, recalaron en Corea del Sur.²⁶ Finalmente, tras ser descartadas diferentes alternativas, se firmó un protocolo de intenciones entre la consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el Obispado de Jerez, mediante el cual, se establecía que la orden religiosa Nuestra Señora de Belén y la Asunción pasaría a ocupar el monasterio de la Cartuja de Santa María de la Defensa en 2002.²⁷

El apostolado vuelve a la Catedral de Jerez

Sin embargo, antes de marcharse, los monjes en respuesta al cariño que durante medio milenio se han profesado mutuamente la Orden y Jerez, decidieron ceder parte de sus bienes a la ciudad. Y evidentemente, entre estas posesiones se encontraba nuestro objeto de estudio, el apostolado de José de Arce. Concretamente, el conjunto escultórico volvió a la Catedral de Jerez, antigua Iglesia Colegial, elevada a la dignidad catedralicia por la bula del papa Juan Pablo II, el 3 de marzo de 1980.²⁸

Durante de la marcha de los cartujos, el obispo de la diócesis Asidonia-Jerez era D. Juan del Río; el cual, le asignó la responsabilidad de la colocación del apostolado a D. José Luis Repetto, aquel entonces deán de la Catedral. D. José Luis decide situar al conjunto escultórico en las columnas de la nave central del primer templo jerezano; usando el mismo soporte que en el refectorio, unas ménsulas neobarrocas que pretenden simular piedra arenisca.

²³ Información obtenida de la entrevista realizada al canónigo mayordomo de la Catedral de Jerez de la Frontera, D. Manuel Lozano.

²⁴ Información obtenida de la entrevista realizada al antiguo deán Catedral de Jerez de la Frontera, D. José Luis Repetto

²⁵ Intramuros. "La Cartuja". Onda Jerez. 2012.

²⁶ http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-26-12-2001/sevilla/Andalucia/los-cartujos-en-jerez-500-a%C3%B1os-de-idas-y-venidas_31257.html

²⁷ http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-14-07-2001/sevilla/Jerez/la-consejera-de-cultura-y-el-obispo-de-jerez-firman-un-acuerdo-sobre-el-futuro-de-la-cartuja_7955.html

²⁸ Intramuros. "La Catedral de Jerez". Onda Jerez. 2011.

El criterio usado para la ubicación de cada apóstol fue el siguiente: los cuatro primeros serían San Pedro, San Pablo, San Juan y Santiago "El Mayor", este es el orden más usado para colocar a los apóstoles en el arte español. San Pedro y San Juan, por su importancia en la vida de Jesús; San Pablo, siempre representado juntos; y, Santiago "El Mayor", como patrón de España. Por otro lado, según D. José Luis, el resto del apostolado fue distribuido por criterios estéticos; aunque en gran parte siguen el orden canónico. Sin duda alguna, esta decisión fue acertada, ya que el apostolado otorga mayor empaque a la Catedral, embelleciéndola aún más.²⁹

Una vez acomodado el apostolado en la nave central de la Catedral, se ha realizado una restauración de la obra de José de Arce. Por un lado, antes se ocupar su ubicación actual, San Simón, fue restaurado por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, concretamente en 2004. Por otro lado, en 2012 concluyó la restauración del apostolado en su totalidad, obra de la empresa Resser. La intervención fue realizada en tres fases, correspondientes a tres anualidades, donde se restauraron cuatro esculturas por año. Se ha llevado a cabo a través de un acuerdo que en su día firmó el anterior obispo, Juan del Río, con Diputación.

Según, el director técnico de Resser, Francisco García Brenes, "Las patologías que afectaban a las esculturas eran poco visibles a simple vista, debido a la posición elevada a la que se encuentran. Había que añadir la dificultad para percibir los daños, por encontrarse éstos bajo una gran capa de polvo depositado, así como de numerosos repintes. De otra parte destacaban los daños infligidos en las numerosas intervenciones "restauradoras" o de adecentamiento a la que han sido sometidas a lo largo del tiempo. Otro motivo de deterioro, que ha producido mutilaciones y roturas de piezas, han sido los transportes y cambios de ubicación que han tenido que soportar las imágenes. Se reconstruyeron manos, pies, bordes de las telas partidos y reconstruidos, había grietas por todas partes, clavos oxidados..." Además, todas las escul-

turas tenían su orla, menos una, San Simón, desacralizada por el Instituto de Patrimonio y repuesta posteriormente, aunque ninguna es original.³⁰

En 2012, tras la finalización de los tratamientos de conservación y restauración llevados a cabo sobre el conjunto escultórico; éstos dieron como resultado una recuperación integral de todas las piezas, tanto a nivel estructural como de sus valores estéticos.

Sin lugar a dudas, la actual ubicación del apostolado de José de Arce es idónea. Por un lado, la Catedral de Jerez de la Frontera en un marco ideal para los apóstoles; y por otro lado, el conjunto escultórico del imaginero flamenco es un complemento excelente para el primer templo jerezano. Sin embargo, al estudiar a José de Arce, podemos observar que esta conjunción entre Catedral y esculturas no es casual. Como ya hemos comentado, el escultor era de Flandes, y cuando recibió el encargo del apostolado, lo realizó basándose en los conjuntos escultóricos que hay en su tierra. En esta región de Europa, era habitual la presencia de apóstoles en las columnas de la nave central. Por tanto, parece lógico que nuestro apostolado conjugue tan bien con las columnas de la Catedral de Jerez de la Frontera; adquiriendo un aspecto parecido a los templos de la antigua Flandes, como por ejemplo, la Catedral de Bruselas.

Apostolado José de Arce: Estudio Iconográfico.

La primera ubicación del conjunto escultórico realizado por José de Arce fue el a retablo mayor del Monasterio de la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, el cual, se encuentra a orillas del río Guadalete a un par de kilómetros de la ciudad de Jerez de la Frontera. Concretamente, en el antiguo camino que dirigía a Medina Sidonia. El retablo era de grandes dimensiones, 15 metros de alto por 10 metros de ancho. Las esculturas estaban dispuestas sobre repisas en los intercolumnios, intercaladas a su vez con las pin-

²⁹ Información obtenida de la entrevista realizada al antiguo deán de la Catedral de Jerez de la Frontera, D. José Luis Repetto.

³⁰ <http://www.diariodejerez.es/article/jerez/1257082/apostolado/artes.html>

turas de Zurbarán situadas en las entrecalles; en el ático estaban situadas dos a cada lado del Crucifijo con dos pequeños lienzos intercalados.³¹

El retablo mayor del Monasterio de la Cartuja de Santa María de la Defensión fue destruido en 1844, tras la supresión del convento en 1835, como respuesta a la desamortización de Mendizábal. Desgraciadamente, la estructura del retablo fue desmontada y echada a tierra, se separó el dorado, y la madera tuvo como finalidad alimentar los hornos de varias panaderías jerezanas.

El apostolado de José de Arce sigue, en líneas generales, las características y tipos iconográficos clásicos establecidos en el barroco. Su iconografía guarda una estrecha relación con una colección de estampas que representan a los Doce Apóstoles, realizadas por el pintor flamenco Gerard Seghers. Sin embargo, el conjunto escultórico posee cierta originalidad; ya que cada uno de los apóstoles fue realizado por Arce asignándoles unas características concretas. Por ejemplo, miradas, gestos, vestiduras o actitudes son particulares cada uno de los discípulos de Jesús; haciendo referencia a la situación espiritual de cada uno. Además, presentan sus atributos habituales referentes a su martirio y, eventualmente, aparece un libro, debido a la condición de escritor sagrado.³²

Para nuestro apostolado, Arce recogió diversas corrientes artísticas europeas, desplegando con una novedosa técnica, una amplia gama de tipos físicos, actitudes expresivas y disposiciones de túnicas y mantos. De manera que, las imágenes proyectan una gran fuerza y expresividad; basada en el movimiento y realismo del conjunto escultórico. Estos efectos son conseguidos por el escultor mediante el uso de constantes entrantes y salientes o el predominio de la línea ondulada; creando continuos contrastes de claroscuros. Es más, a pesar de no encontrarse en el marco creado para ellos, el conjunto escultó-

rico sigue teniendo una sorprendente capacidad de comunicación; característica de la teatralidad del barroco español que tanto asombraba a los extranjeros.³³

Mención especial debe tener también el colorido del apostolado. Como se puede observar en el conjunto escultórico, exhibe una excelente policromía; basada en el uso de anchas cenefas en túnicas y mantos, siendo habituales los motivos vegetales dorados, los cuales, son el resultado un riguroso estafado y encarnado. Por otro lado, son usuales tonos rojizos y verdosos, presentándose brocados que simulando imitaciones de labores en relieve a través del sombreado, todo ello enfocado a través de rayados.³⁴

José de Arce era natural de Flandes, nacido alrededor de 1607, de manera que cuando llega a Sevilla en 1636, tenía 29 años. Sobre su formación no existen datos seguros, si bien el estudio de su obra revela un aprendizaje con influencia flamenca, con un acusado carácter dinámico, exageración de las formas y teatralidad del arte de Rubens. Se le ha supuesto una estancia formativa en Italia en torno a Bernini y su círculo, sin que hasta el momento haya podido probarse documentalmente.³⁵

Por tanto, cuando el imaginero recibió el encargo del apostolado, lo realizó basándose en los conjuntos escultóricos que hay en su tierra. En esta región de Europa, era habitual la presencia de apóstoles en las columnas de la nave central. Por tanto, parece lógico que nuestro apostolado conjugue tan bien con las columnas de la Catedral de Jerez de la Frontera; adquiriendo un aspecto parecido a los templos de la antigua Flandes.

A continuación, se realizará un análisis iconográfico de cada una de las esculturas, basados en la descripciones aportadas por Esperanza de los Ríos, y la guía didáctica de la Catedral de Jerez de la Frontera.

³¹ Ríos Martínez, E. de los "José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650". Ed. Diputación de Cádiz. Jerez de la Frontera. 1991.

³² Datos procedentes del Archivo de la Catedral de Jerez.

³³ Ríos Martínez, E. de los "José de Arce. Escultor flamenco" Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2007.

³⁴ Arana Moreno, J.M. "La policromía en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII" Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2010.

³⁵ Ríos Martínez, E. de los "José de Arce. Escultor flamenco" Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2007.

Santo Tomás-José de Arce siglo XVII

El rostro del apóstol aparece entre claroscuros. Sus pómulos muy insinuados, provocan el rehundimiento de las mejillas. Por otro lado, la espesa cabellera ondulada que cae en mechones; la barba bífida es larga y densa, suavemente movida por el giro de la cabeza; que representa el dinamismo del instante, en el que se inclina y fija la mirada en el libro, el cual, nos informa de que se trata de un doctor de la Iglesia.

Su mano derecha sostiene con firmeza una lanza, atributo habitual en Santo Tomás, ya que hace referencia a su martirio. Según los "Hechos de Tomás", apócrifo del siglo III, por haber convertido al cristianismo a la esposa y el hijo del prefecto de la ciudad india de Melipur, el apóstol santo fue encerrado en prisión, sufrió torturas y, finalmente, atravesado por cinco lanzas.

Sin duda alguna, la actitud reposada y aplomo, centra nuestra atención en su expresivo rostro, meditativo y arrepentido. Debemos recordar que, a Santo Tomás se le conoce por su incredulidad después de la muerte del Señor. El apóstol se negó a creer en la Resurrección de Jesús, dudas resueltas al meter su mano en el costado de Cristo.

Por último, los pliegues del amplio manto verde, cubre en parte la túnica rosada que deja asomar el pie descalzo del apóstol.

San Juan-José de Arce siglo XVII

San Juan aparece con un rostro joven, sin barba, cabello largo con la raya en el centro, lo cual, acentúa la redondez de su cara, y por tanto, le otorga un aspecto aniñado. Se representa con apariencia juvenil en el arte occidental; ya que es considerado el más joven de los doce apóstoles. San Juan se muestra con los labios entreabiertos como si estuviera exorcizando la copa que sostiene con su mano derecha. Un apócrifo del siglo VI cuenta que a Juan, en Éfeso, un sacerdote del templo de Diana le dio a beber un vaso de veneno, él lo bendijo y luego lo tomó sin sufrir daño alguno.

Además junto a su pie izquierdo aparece un águila que mira al apóstol fijamente; dicho

atributo se asocia a San Juan, ya que su evangelio es el más abstracto y teológico de los cuatro, es decir, haciendo referencia al alto vuelo de su pensamiento.

Su manto rojizo y su túnica de fondo verde, crean gruesos pliegues proporcionando a la escultura una combinación de claroscuro, aportando el dinamismo típico de la imaginaria barroca andaluza.

El manto es recogido por su mano izquierda, la cual, sostiene un libro, que nos recuerda que estamos ante un maestro de la Iglesia y, además, Evangelista.

San Juan no exhibe ningún atributo referente a su martirio, ya que se trata del único apóstol que no lograron matar sus perseguidores.

San Bartolomé-José de Arce siglo XVII

José de Arce presenta a San Bartolomé o Natanael, como uno de los apóstoles de mayor edad. En su rostro envejecido destaca una lacia cabellera partida por el centro, que deja libre su extensa frente. Sin duda alguna, la cara del apóstol nos transmite melancolía y tristeza, incluso por qué no, el miedo con el que San Bartolomé mira fijamente el cuchillo levantado por su mano derecha; atributo de su martirio.

Este tormento es agravado con el hundimiento de sus mejillas, resultado de unos pómulos salientes, creando un rostro repleto de claroscuros, muy habitual en el barroco andaluz.

Además, la barbilla hundida, la inclinación del apóstol hacia delante y su mirada cargada de lágrimas; nos muestra la resignación de San Bartolomé ante el destino de su martirio.

La tradición señala que murió en Armenia, fue desollado vivo y luego, crucificado cabeza abajo, por orden del Rey Astiage; ante la negativa del apóstol de adorar a sus dioses.

Tanto la túnica como el manto presentan un fondo blanco, resaltando en la policromía los motivos florales verdes, dorados y rojos. Su mano izquierda sostiene el libro, indicándonos que se trata de un doctor de la Iglesia.

San Simón-José de Arce siglo XVII

San Simón, apodado el Zelote, por pertenecer a esta secta, se nos muestra como un hombre maduro, en actitud tranquila y reposada.

La barba frondosa y dejada caer sobre la túnica, unido a la mirada intensa del apóstol en el Libro que sostiene sobre su mano izquierda; evidencian una situación concentrada y serena del mismo.

Por otro lado, San Simón se apoya en una sierra, su atributo clásico del apóstol a partir del siglo XV, el cual, parece ser que murió en Persia cortado por una sierra de leñador a manos de los adoradores del Sol.

Su pie izquierdo reposa sobre una piedra, donde aparece la inscripción 1639, año en que se realizó la escultura.

Su túnica vertical y su manto recogido sobre el hombro recuerda a la indumentaria romana. Ambas prendas presentan un fondo blanco, adornado con numerosos motivos florales.

Debemos recordar que San Simón es el único apóstol del conjunto escultórico, restaurado por el instituto andaluz de patrimonio. Tras su restauración, volvió a la Cartuja sin su halo de santidad y con la sierra en posición horizontal; posteriormente, el cabildo catedralicio repuso el halo y reestructuró la posición de la sierra.

San Pedro-José de Arce siglo XVII

38 Sin duda alguna, la iconografía usada por José de Arce en San Pedro, está supeditada a la imagen de un medallón del siglo I, encontrado en las Catacumbas de San Calixto que se considera como su verdadero retrato.

El escultor le caracteriza como un hombre sencillo y humilde. Un rostro arrugado, barba corta y tupida, y una tonsura peculiar en su cabeza debido al mechón de pelo que se levanta en medio de su frente. De esta manera, se crea una movilidad extraordinaria, concretamente con el juego del claroscuro al quedar acentuados los rasgos con el contraluz.

Como se puede observar, su gesto revela una profunda emoción contenida; siendo su ex-

presión erguida, enérgica, decidida y activa. En su mano derecha elevada, San Pedro sujeta unas llaves, que simbolizan las llaves del cielo y del infierno; son de oro y plata para representar el poder de atar y desatar. Según la Iglesia católica, Jesús se las dio a san Pedro, como signo de su supremacía sobre los demás discípulos y apóstoles.

Por otro lado, el apóstol viste una túnica verde con exornos florales en dorado y, un manto o pallium anaranjado, en cuya policromía se representa las llaves y la tiara, símbolos del poder papal; ya que la Iglesia católica lo identifica a través de la sucesión apostólica como el primer papa.

Finalmente, en su mano izquierda porta el Libro, indicando que estamos ante un maestro de la iglesia.

San Pablo-José de Arce siglo XVII

Aunque debe considerarse que fue San Matías el elegido para sustituir a Judas, en el arte español, la figura de San Pablo reemplaza a la de Matías en las representaciones del Colegio Apostólico; para mantener el simbólico número de doce miembros. En este caso, San Pablo se representa como un hombre vigoroso y majestuoso. Con una gran barba bifida abundante y una frente despejada sobre la que cae un mechón de su cabellera. El escultor nos propone un apóstol con un dinamismo sosegado, que viene determinado por la sombra que presta la cabellera al rostro, el giro pausado hacia su izquierda y su boca entreabierto en disposición de hablar.

Inclinado gira pausadamente para la izquierda, fijando su miradas sobre su mano izquierda que sujeta un libro, y cuyo atributo hace referencia a la condición de doctor de la Iglesia. Mientras, su mano derecha porta una espada, símbolo de su martirio; este atributo suele acompañar al apóstol, ya que en circunstancias que han quedado bastante oscuras, fue condenado a muerte. Según la tradición, como era ciudadano romano, fue decapitado con la espada.

Viste una túnica verde y un manto anaranjado, ambos con exornos vegetales.

Santiago el Mayor-José de Arce siglo XVII

El tipo iconográfico elegido por José de Arce para Santiago "El Mayor" fue de peregrino, por ser más acorde con la tradición española de representar a este apóstol a partir del siglo XIII. Además, al tratarse del patrón de España, seguramente su situación en el retablo mayor de la Cartuja hubiera sido en el primer cuerpo.

De manera que, Santiago aparece con los siguientes atributos: las vestimentas típicas de un peregrino, apoyado en un bastón o bordón, con un sombrero de alas anchas apoyado sobre la espalda, unas sandalias y llevando conchas de vieira bocabajo, símbolo de los peregrinos de Santiago. Además, las conchas de vieira simbolizan el agua que contiene la concha, agua de la que el peregrino tiene siempre necesidad. Aún se usan para contener el agua bendita.

Su cara evita las huellas del sufrimiento y tristeza, representa a un hombre joven. En esta escultura es interesante el parecido que tiene con Cristo. Melena sobre los hombros, raya centrada, bigote y barba bífida, gesto dulce y sereno. Hecho que es debido a confundir Santiago el mayor con el menor, el cual era primo de Jesús, y por tanto se parecían bastante. Como en España aumentó la devoción por Santiago el Mayor, los artistas lo fueron representando parecido a Jesús.

Finalmente, destaca el policromado con el verde del manto y la esclavina, y el rojizo de la túnica; la cual, es recogida con la mano izquierda, que a su vez sostiene el libro, destacando que estamos ante un maestro de la iglesia.

San Judas Tadeo-José de Arce siglo XVII

A San Judas Tadeo, del cual se dice que era primo de Jesús, se le llamó Tadeo para diferenciarlo de Judas Iscariote. José de Arce le dedica a este apóstol la escultura más expresiva de todo el conjunto. Es representado como un hombre maduro, con una tonsura clásica y una frondosa barba. Los ojos casi en blanco, dirigiéndose hacia arriba, buscando al crucificado que presidía el retablo, como si estuviera en trance; y la mano derecha elevada mostrando un hacha, la herramienta de su martirio. En la mano izquierda porta un

libro que sostiene con desinterés.

Está envuelto en un manto clásico de color verde y bajo él, lleva una túnica anaranjada, ambas con exornos vegetales en dorado típicos del barroco andaluz. El abultamiento de los pliegues es mayor en la parte superior que en los pies, otorgando a la escultura un carácter dinámico, reflejando la energía y decisión del momento que se quiere representar.

Era hermano de San Simón y por eso siempre están agrupados como San Pedro y San Pablo. En este caso, en el retablo estaban cada uno en un extremo, y en la Catedral de Jerez están uno frente al otro.

Santiago El Menor-José de Arce siglo XVII

Santiago "El Menor", hermano de Judas Tadeo. Se le conoce como el "hermano" del Señor, es decir, primo o pariente cercano, se lo representa con rasgos parecidos a los de Cristo. Pero, José de Arce, decide otorgarle el parecido de Jesús a Santiago "El Mayor", representando a "El Menor" como un hombre de mediana edad, sin barba, calvo y de aspecto sencillo.

Como se puede observar la imagen no muestra ni sufrimiento ni tristeza, demostrando el realismo usual del barroco.

Santiago inclina levemente la cabeza hacia el libro, pero su torso gira a la derecha; donde se apoya con firmeza sobre un batón o maza, instrumento de su muerte. Cuando estaba predicando el Evangelio cerca del Templo de Jerusalén, es arrojado de allí por orden del sumo sacerdote. Santiago sobrevive, pero es lapidado y rematado por un batanero, que le aplasta el cráneo de un mazazo.

En su vestimenta sobresalen los colores rojos, verdes y dorados; destacando el grueso pliegue central, que llena de dinamismo la escena en la que el apóstol lee el libro, atributo que nos recuerda que se trata del autor de la Epístola canónica.

San Mateo-José de Arce siglo XVII

La escultura de San Mateo forma una figura abierta. Por un lado, la mano izquierda se se-

para del cuerpo con un gesto predicador, y por otro lado, la mano derecha mantiene el libro, proporcionando la tensión suficiente para que el manto del apóstol presente un gran pliegue. Éste contribuye a la energía y movimiento que nos quiere transmitir el escultor.

Este dinamismo continúa con la propia inclinación de la cabeza de San Mateo, la cual, está perfectamente acompañada con el movimiento de su cabellera, barba y mechones.

Toda la obra pretende acentuar la dirección de la mirada del apóstol, la cual, no es otra que el crucificado del conjunto escultórico del desaparecido retablo de la Cartuja de la Defensión.

Finalmente, recordar que San Mateo es representado con un libro, atributo que nos informa de la condición de Evangelista y doctor de la Iglesia.

San Felipe-José de Arce siglo XVII

El escultor opta por mostrar a San Felipe como un hombre joven, apoyándose en la tradición griega, y con barba espesa y corta, como proponían los cánones romanos.

La inclinación de la cabeza del apóstol hacia la izquierda es acompañada por el cabello y la barba. Su cuello queda al descubierto exhibiendo la tensión del momento.

El realismo propio del barroco andaluz se acentúa en la caída del manto sobre el hombro izquierdo de San Felipe; cuyo brazo sujeta el libro, atributo de los doctores de la Iglesia. Todo ello, va acompañado de un gesto decidido y una mirada penetrante.

Tanto el manto verde y la túnica anaranjada presentan una policromía repleta de exornos vegetales.

La mano derecha del apóstol se sujeta en una cruz en forma de "T" para equilibrar el instante. A San Felipe se lo suele representar llevando una cruz en forma de "T", instrumento con el que, según la leyenda, obró durante su vida muchos milagros. También se suele representar el martirio de su crucifixión.

San Andrés-José de Arce siglo XVII

San Andrés, hermano de San Pedro, es presentado por José de Arce como un hombre maduro, con extensas entradas y barba corta y tupida. Sin duda alguna, el parecido del rostro de ambas esculturas es claro, aunque San Pedro posee unos rasgos de envejecimiento más marcados.

El apóstol aparece apoyado en una cruz en aspa. Según la tradición, murió mártir en Patrás, Grecia, pidió ser crucificado en la cruz en forma de X. Esa cruz no sólo se transformó en su atributo iconográfico principal, sino que es conocida popularmente como "cruz de San Andrés".

Además, durante su martirio estuvo padeciendo durante tres días, los cuales, aprovechó para predicar e instruir en la fe a todos los que se le acercaban.

Su boca entreabierta, la mano izquierda libre y adelantada al resto del cuerpo, su mirada clavada en el cielo y la tensión contenida de su cuello; demuestran, sin duda alguna, que el escultor quiso recoger el instante evangelizador del apóstol en su propio martirio.

También, cabe destacar que dicha escultura pudo ocupar el segundo cuerpo del retablo desaparecido, y por tanto, su cabeza estaba dirigida al crucificado.

Finalmente, los profundos pliegues de su túnica y manto realzan la energía, potencia y dinamismo del instante representado.

BIBLIOGRAFÍA:

- ANTÓN PORTILLO, Jesús & JÁCOME GONZALEZ, José: "Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en el siglo XVII". Revista de Historia de Jerez, n. 6. Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 2000, pp. 183-194.
- ANTÓN PORTILLO, Jesús & JÁCOME GONZALEZ, José: "Miguel Parrilla y el antiguo retablo de la Cartuja de la Defensión de Jerez de la Frontera". Escuela de Imaginería, n. 29. Cajasur. Córdoba, 2000, pp. 12-15.
- ANTÓN PORTILLO, Jesús & JÁCOME GONZALEZ, José: "Una restauración inédita del apostolado de José de Arce para la Cartuja". Información Jerez (27 noviembre 2005).
- ARANA MORENO, José Manuel: "La policromía en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII". Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2010.
- CASTAÑO RUBIALES, José: "Historias y leyendas de la Cartuja de Xerez". Ed. José Castaño rubiales. Cádiz.2004.
- DELENDA, Odile: "Así en la tierra como en el cielo. Zurbarán y el retablo de la Cartuja de Jerez de la Frontera". ED. Remedios 9. Cádiz. 2010.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, Francisco: "Sobre la posible estancia del escultor José de Arce en Roma". Revista de Historia de Jerez n. 11-12. Centro de estudios históricos jerezanos. Jerez de la Frontera, 2006, pp. 241-247.
- ESTEVE GUERRERO, Manuel: "Notas extraídas del Protocolo primitivo y de la fundación de la Cartuja jerezana". Tipografía Moderna. Jerez de la Frontera, 1934.
Jerez ante la marcha de la Comunidad de los Cartujos [Manuscrito]. Jerez de la Frontera. 2002.
- LIEDTKE, Walter: "Zurbarán's Jerez Altarpiece Reconstructed". Apollo Magazine. Londres, Marzo 1998, pp. 153-162.
- LÓPEZ CAMPUZANO, José Prudencio: "El regreso de los Cartujos a Andalucía en 1948", AA. VV.: Los cartujos en Andalucía", Actas del Congreso Cartuja Andaluzas, col. "Analecta Cartusiana", nº 150, Salzburg, ed. James Hogg, 1999, t. 1, pp. 79-88.
- PEMÁN PEMARTÍN, César: "La reconstrucción del retablo de la Cartuja de Jerez de la Frontera". Archivo español de arte, tomo XXIII. CSIC. Madrid, 1950, pp. 203-227.
- PORTILLO, Joaquín: "Cartas a D. Bruno Pérez sobre el Monasterio de Nuestra Señora de la Defensión". Imprenta de la Revista Jerezana. Jerez de la Frontera, 1874.
- PORTILLO, Joaquín: "Concisa descripción del río Guadalete y del ex-monasterio y puente de la Cartuja de Jerez de la Frontera" (Manuscrito) por Joaquín Portillo. (1851)
- Protocolo primitivo de la fundación de la Cartuja de Santa María de la Defensión [Manuscrito]. (1953)
- RALLÓN DE MERCADERO, Fray Esteban: Historia de Xerez de la Frontera. Imprenta La Conferencia Jerez de la Frontera, 1926. t. V.
- RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: "José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo (1636-1650)". Diputación Provincial de Cádiz. Cádiz. 1991.
- RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: "Los seguidores de José de Arce: las esculturas de Francisco de Gálvez para la torre-fachada de San Miguel de Jerez de la Frontera. Archivo Hispalense, n 241. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1996, pp. 169-191.
- RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: "Nuevas aportaciones documentales a la vida y obra de José de Arce en Jerez de la Frontera y en Cádiz". Archivo español de arte, n. 268. CSIC. Madrid, 1994, pp. 377-390.
- RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: "José de Arce. Escultor flamenco". Universidad de Sevilla. Sevilla, 2007.
- ROMERO TORRES, José Luis: "El escultor flamenco José de Arce. Revisión historiográfica y nuevas aportaciones documentales". Revista de historia de Jerez. Revista de Historia de Jerez, n. 9. Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 2003, pp. 27-42.
- SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: "Historia de Jerez de la Frontera desde su incorporación a los dominios cristianos". Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera, 1969.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique & MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo: "Recuperación del patrimonio, conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los siglos de oro" Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla. 2012.

ANEXO-ILUSTRACIONES:



Ilustración 1: Fotografía de varios de los apóstoles de José de Arce en la nave central de la Catedral de Jerez.



Ilustración 2: Reconstrucción realizada por los autores del retablo mayor de Santa María de la Defensa desaparecido en el siglo XIX.



Ilustración 3: Primer plano de la inscripción 1639, debajo del pie de San Simón.



Ilustración 4: Imagen del interior de la antigua colegial de Jerez a mediados del siglo XX.



Ilustración 5: Reconstrucción virtual realizada por los autores de un retablo lateral de la Antigua Colegial de Jerez con los apóstoles pegados a los muros.



Ilustración 6: Tríptico recuerdo de la instauración de la comunidad en la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa, 1948.



Ilustración 7: Fotografía de San Andrés antes de restaurar. Archivo Catedral de Jerez.



Ilustración 8: Fotografía de San Andrés después de restaurar.



Ilustración 9: San Juan. José de Arce, siglo XVII.



Ilustración 26: San Felipe. José de Arce, siglo XVII:

EL YACIMIENTO ARQUEOLÓGICO DE DOÑA BLANCA

Fernando Valverde Guzmán

Alumno de El Centro Inglés de El Puerto de Santa María

Segundo premio del III Certámen de Investigación Histórica Hipólito Sancho.

1. INTRODUCCIÓN. LOS FENICIOS: MERCADE-RES Y NAVEGANTES

Los fenicios fueron un pueblo que se desarrolló durante 3600 años, desde el 3200 AC hasta el 400 DC. Eran originarios del Mediterráneo Oriental, y habitaban antes de su expansión, la costa del Líbano, Siria y Palestina- Israel. A sí mismos se denominaban "cananeos" que son como aparecen nombrados en la Biblia. El nombre "fenicio" es de origen griego y los romanos denominaron "púnicos" a los fenicios más cercanos a ellos, los de Cartago, ciudad que se situó en las proximidades de la actual Túnez. Se organizaban en ciudades independientes gobernadas por Reyes situadas generalmente en la costa aunque en algunos casos como en Tiro se levantaron en islas próximas a tierra firme. Las ciudades fenicias se construían sobre promontorios y junto a ensenadas que utilizaban como puertos. Las ciudades más relevantes fueron Biblos, Sidón y Tiro, ésta última era la ciudad predominante en los siglos IX y VIII AC. Los fenicios estaban muy relacionados con el Mar. A partir del siglo XII AC se expandieron por todo el Mediterráneo y fundaron colonias a lo largo de toda su costa, Chipre, Sicilia, Malta, norte de África, Sur de la península ibérica, Ibiza... Las razones de su expansión fueron señaladamente de índole comercial y por la necesidad de proveerse de ciertos metales, como el oro, la plata, y el estaño, este último imprescindible para la elaboración del bronce junto con el cobre. También se invoca la presión cada vez más importante del imperio sirio sobre las ciudades cananeas. Pero el avance de los fenicios no

se detuvo en el Mediterráneo sino que continuó por el Sur de la Península Ibérica atravesando el estrecho de Gibraltar para alcanzar las costas del Atlántico y contactar con la población tartésica, sobre todo para comerciar y aprovecharse de la extraordinaria riqueza minera de las sierras situadas al norte del Guadalquivir. En este contexto fundaron la ciudad que se levantó en el lugar conocido actualmente como Poblado del Castillo de Doña Blanca objeto de este trabajo, así como Gadir que dan continuidad a otros numerosos asentamientos en Andalucía.

Debido a su expansión, puede afirmarse que fueron la primera cultura global en esta parte del Mundo abarcando las costas del Medio Oriente, Norte de África el Sur y Occidente de Europa y las islas de la región. Fundaron ciudades que llegaron a tener una gran relevancia en la antigüedad como Gadir o Cartago e hicieron significativas aportaciones para la cultura de los pueblos que contactaron con ellos, como el alfabeto, la generalización del uso del hierro, el torno alfarero, el cultivo del olivo, la elaboración de salazones, la tinta púrpura para teñir telas¹, el vidrio, los barcos capaces de recorrer el Mediterráneo costeano, la cultura comercial y por último, respecto del urbanismo, señalar que propiciaron las primeras ciudades amuralladas de la zona andaluza.

Pues bien, el objeto del presente trabajo es el estudio del Yacimiento de Doña Blanca, para lo cual vamos a referirnos al paisaje donde se ubicaba, a hacer una descripción del yaci-

¹ Con el término púrpura se hace referencia a una serie de coloraciones que se encuentran entre el rojo y el azul, más específicamente, es un color magenta oscuro. Dicha coloración se obtenía de ciertos caracoles marinos y se obtenía por la oxidación de la tinta de estos moluscos. Eran muy apreciadas en la antigüedad las telas teñidas con esta tinta. El término fenicio procede del griego *foinix* que significaba "púrpura".



La Torre de Doña Blanca que da nombre al Yacimiento.

miento y lo que sabemos de él, su relación con Gadir, cuál es su protección jurídica, y para terminar, alguna reflexión del yacimiento desde la perspectiva de recurso cultural y pedagógico y sugerencias.

2. SITUACION DEL YACIMIENTO. EL PAISAJE.

El Yacimiento de Doña Blanca se encuentra situado en la orilla oeste de la Bahía de Cádiz a unos cinco kilómetros de la localidad de El Puerto de Santa María.

El paisaje de la bahía de Cádiz que hoy contemplamos, es muy diferente al que existía en la época de la fundación del poblado de Doña Blanca. También lo era la desembocadura del Guadalquivir. Se puede resumir del modo siguiente:

Empecemos por la desembocadura del río Guadalquivir. Esta se emplazaba en las proximidades de la actual Coria del Río y llegaba hasta un extenso lago en la época romana (el llamado *Lacus Ligustinus*). Con anterioridad el lago aun no existía y en su lugar había un amplio estuario delimitado entre Matalascañas y Sanlúcar de Barrameda. Precisa-

mente, la formación de dunas en lo que es hoy Doñana supuso el cierre del estuario y la aparición de la laguna que con el transcurso del tiempo se convirtió en las actuales marismas del Guadalquivir. Lo importante es resaltar que durante la existencia del estuario y de la gran laguna era posible la navegación con cierta facilidad hasta más al norte de la actual Sevilla e incluso hasta Córdoba. Como subraya el Profesor RODRÍGUEZ MATA, esta circunstancia, significada por ESTRABON para los tiempos de los romanos, resultaba evidente que en época fenicia ocurrió lo mismo. Esta peculiaridad favoreció un vector comercial de los fenicios con las poblaciones indígenas, interesados como se ha dicho de los recursos mineros de las sierras situadas al Norte del Guadalquivir.

Respecto a la Bahía de Cádiz, el paisaje igualmente era muy diferente a como la vemos hoy en día.

La desembocadura del río Guadalete según los estudios de GAVALA Y LABORDE² tenía lugar en las inmediaciones de Doña Blanca, junto a la Sierra de San Cristóbal formándose un amplio estuario y la bahía aun más amplia que la actual con tres islotes importantes, dos

situados en la actual Cádiz a su vez, y el tercero en San Fernando. La inmensa llanura que hoy contemplamos a los pies del yacimiento estaba en aquella sazón cubierta por las aguas y posiblemente existiría alguna ensenada que sirviera de puerto. RUIZ MATA considera que la razón de la ubicación del poblado obedece a razones prácticas y de estrategia comercial, pues era una zona apta como puerto o desembarcadero, con agua dulce que manaba de la Sierra de San Cristóbal, en las proximidades del río Guadalquivir y en la cercanía del estuario del Guadalquivir posibilitando la aproximación a través de estos dos ejes fluviales con asentamientos indígenas interiores con los que comerciar los metales codiciados y otros productos agrícolas. Los problemas defensivos que planteaba la falta de visión hacia el Norte por la pantalla de la Sierra de San Cristóbal, se solucionarían según sugiere el citado profesor, con la existencia en lo más alto de la Sierra de una atalaya o torre vigía.

3. DESCRIPCIÓN DEL YACIMIENTO.

El Yacimiento del llamado Castillo de Doña Blanca se sitúa en la orilla oeste de la Bahía de Cádiz a unos cinco kilómetros al noreste de la ciudad de El Puerto de Santa María a cuyo término municipal pertenece y se accede por la carretera del Portal, Km. 3,2. 6

A simple vista es un promontorio alargado de unos 350 metros de longitud este-oeste y unos 200 de ancho en el eje norte-sur. A su término al Sur comienza una vasta llanura que dibuja en el horizonte la ciudad de Cádiz y el mar. Al Norte, se sitúa la Sierra de San Cristóbal. Esta elevación en que consiste el yacimiento, es en gran medida, obra del hombre ya que se ha formado por el soterramiento de estructuras arquitectónicas y sedimentos varios que son testimonio de su ocupación en las sucesi-

vas fases de asentamiento todas ellas contenidas en las diversas fortificaciones que la rodearon. Los arqueólogos emplean para definir este tipo de yacimientos, el término *Tell*³. Concretamente, el estudio estratigráfico refleja una potencia arqueológica de entre 7 y 9 metros de profundidad. La denominación de Doña Blanca se debe a la existencia de una torre del siglo XV que se identifica con la leyenda de que allí estuvo presa la esposa de Don Pedro el Cruel que se llamaba Doña Blanca de Borbón. En realidad, se trata de una capilla-fortaleza cuya construcción es posterior a los hechos indicados ya que Doña Blanca fue ejecutada en 1361.

Poco o nada se sabía de la existencia del poblado de Doña Blanca. Se invocan algunas referencias de eruditos locales de los siglos XVIII y XIX⁴ y sobre todo se menciona a que en la década de los años cuarenta del pasado siglo, el investigador alemán A. SCHULTEN publicó un plano con los restos arqueológicos visibles de la zona identificándola con el Puerto de Menesteo, enclave comercial citado en los textos de Estrabón.

Lo cierto es que el lugar no es objeto de excavaciones hasta 1979, bajo la dirección del profesor don Diego Ruiz Mata que junto con su equipo de la Universidad de Cádiz han llevado a cabo a lo largo de diversas campañas señaladamente en el periodo entre 1979 y 1991, el estudio del yacimiento y de la ingente cantidad de materiales, sobre todo de construcción y cerámicos⁵, que han visto la luz. Hay que significar el enorme potencial de un yacimiento no limitado por la existencia de estructuras urbanas actuales como sucede en tantas ciudades históricas a lo que se une la titularidad pública del lugar donde se ubica ya que pertenece, como luego veremos, a la Junta de Andalucía que además tiene las competencias en materia de protección del patrimonio arqueológico y puesto en

² JUAN GAVALA Y LABORDE. Geólogo y malacólogo, es autor entre otras obras del Origen de las islas gaditanas. Instituto de Estudios Gaditanos. Cádiz, 1971 y La geología de la costa y Bahía de Cádiz y el poema "Oda Marítima" de Avieno (Ed. Instituto Geológico y Minero de España. Madrid, 1959).

³ *Tell* es un término de origen árabe que significa *colina* o *montículo*, que sirve para designar un yacimiento arqueológico con forma de montículo de tierra resultado de la acumulación de materiales depositados por la ocupación humana de un lugar durante largos periodos. Se forma por procesos erosivos sobre la acumulación de elementos constructivos, de piedra, ladrillos, etc. y en menor cantidad, de restos domésticos.

⁴ El profesor RUIZ MATA hace mención a textos de BARTOLOMÉ GUTIÉRREZ (1701-58); JUAN MIGUEL RUBIO de fines del XVIII, el Padre COLOMA (fines del XIX) VENTURA LOPEZ (principios del XX)

⁵ Se han investigado numerosas cerámicas fenicias, las más relevantes pueden contemplarse expuestas en el Museo de Cádiz. También significar la valiosa colección epigráfica, considerada una de las mejores de toda la Península, con más de ochenta grafitos sobre cerámica estudiadas por CUNCHILLOS ILARRI Y ZAMORA LÓPEZ

manos de un equipo científico del máximo prestigio. Todo lo que sabemos de este yacimiento procede del Dr. Ruiz Mata o de sus colaboradores y especialmente relevante es el libro titulado *El Poblado Fenicio del Castillo de Doña Blanca (El Puerto de Santa María, Cádiz)* firmado por Diego Ruiz Mata y Carmen J. Pérez y editado por el Ayuntamiento de El Puerto de Santa María en 1995 por lo que, como no puede ser de otra manera, este apartado es tributario de la obra del Dr. Ruiz Mata y su equipo, únicos responsables de los aciertos de su contenido. Los errores son solo atribuibles al firmante.

El yacimiento presenta intervenciones en diversas zonas y se han realizado siempre hasta llegar el suelo natural. Las excavaciones efectuadas permiten confirmar que los estratos más antiguos se corresponden con los momentos iniciales de la ocupación fenicia. Hay algunas evidencias de ocupación mucho más antigua, en el segundo o tercer milenio que se interrumpen y que sin embargo tienen continuidad en la zona de la Sierra de San Cristóbal donde se ubicaría una población anterior a la presencia cananea.

Pues bien, de los estudios arqueológicos se puede concluir que el espacio del yacimiento de Doña Blanca estuvo ocupado de forma ininterrumpida desde el siglo VIII AC hasta el siglo III AC.

De la época de su fundación, en torno al siglo VIII AC se sabe que pudo tener un número de población importante para la época, sobre 1.500 habitantes. Se han encontrado muchos materiales de carácter autóctono que permitieron una interpretación inicial de que se trataba, en realidad, no de un asentamiento fenicio sino más bien indígena, con una fuerte influencia fenicia derivada de la irradiación del Gadir más antiguo. Sin embargo, esta idea se abandonó mayoritariamente con la progresión de los estudios arqueológicos que ponen de manifiesto que más bien se trató de una ciudad fundada por los orientales que se sirvieron del empleo de mano de obra local y de sus materiales para su construcción y para la creación de lazos amistosos imprescindibles para subsistir en territorio lejano. De esta época datan los elementos más profundos del llamado "corte estratigráfico" situado junto a la Torre de Doña Blanca de difícil interpretación para un simple visitante, en la que



El barrio antiguo (siglo VIII AC)

se conservan restos identificados por viviendas fenicias; también se conserva el llamado "barrio antiguo" en la zona sureste y que al no presentar a penas estratos de época posterior ha permitido obtener una valiosa información sobre el urbanismo de la época inicial. La zona presenta un acusado desnivel que obligó a crear plataformas o terrazas donde edificar las viviendas, documentándose hasta tres plataformas que estaban atravesadas por una calle estrecha sobre un metro o metro y medio necesaria para acceder a las viviendas. Las viviendas eran de forma cuadrangular de tres o cuatro habitaciones -y no de planta circular como las autóctonas-, lo que avala el carácter foráneo del poblado. Estaban construidas con muros de mampostería y los interiores a veces de adobe. Los suelos eran de arcilla roja. Algunos tienen bancos de arcilla hábiles para sentarse o depositar vasijas y contaban con pequeños hornos de arcilla de planta circular para el uso doméstico. La techumbre sería plana con viguería de madera y cubierta vegetal. Se ha documentado en el umbral de una casa el suelo hecho con conchas marinas. La protec-

ción del poblado en un primer momento se confió en un foso profundo que lo rodeaba pero a mediados del siglo VIII se edificó una gran muralla que se conoce en el yacimiento como "la muralla antigua" y de la que se excavó en la zona noroeste del yacimiento. En la zona excavada los muros alcanzaban los tres metros de altura aunque tal vez alcanzase más altura con añadidos de tapias. Los muros estaban contruidos sobre un zócalo de mampostería asentado sobre el suelo natural. Se han localizado también unos bastiones circulares. Se baraja que pudo estar en uso hasta el siglo VI AC. Ante los muros se abría un foso similar al inicial y que reforzaba claramente los aspectos defensivos. Es una asignatura pendiente el conocer la cara interior de la muralla la cual no ha sido excavada todavía.

Durante el siglo VII AC, si bien no se han localizado a penas restos arquitectónicos de la épocas salvo algún muro en la zona del barrio antiguo, la abundante cerámica encontrada y cuya datación no ofrece dudas pone de manifiesto que la ciudad mantuvo su activi-



Muralla Antigua (siglo VIII AC)

dad en la época que fue el periodo de expansión fenicia en las costas de Andalucía.

Tampoco existe mucha información sobre el poblado en los siglos VI y V AC de los que se han excavado pocas estructuras. Sí hay constancia de la construcción de una nueva muralla en el siglo V AC tal y como se refleja en los estratos más recientes del "corte estratigráfico" y que pone de manifiesto la pervivencia de la pujanza del poblado. Esta muralla es de casamatas, es decir tenía dos muros paralelos entre los que se disponían paredes perpendiculares que dividían el espacio y que podían usarse en tiempos de paz de almacenaje y rellenarse en tiempos de guerra para reforzar el sistema defensivo. Esta fue una época muy significativa para el devenir de los fenicios ya que su ciudad más importante, Tiro, fue conquistada por los asirios y ello propició el mayor protagonismo de Cartago.

Respecto a la época final del yacimiento, los siglos IV y III AC las excavaciones han brindado abundante información. Se ha excavado el llamado "barrio tardío" situado al oeste del barrio antiguo, poniendo de manifiesto que tenía una trama urbana más compleja con diversas calles entre las que se abrían espacios más amplios o plazas. Está documentada una calle principal de unos cuatro metros de anchura. El pavimento era de arcilla mezclado con piedrecitas y fragmentos de cerámica e incluso en algunas zonas, losas apoyadas en la tierra. Las viviendas eran de planta rectangular con tres o cuatro habitaciones, muros con zócalo de mampostería terminados en adobe o tapial. Los suelos eran de arcilla roja con losas en el umbral. La techumbre era de vigas de madera y cubierta vegetal. Junto a la entrada suele haber piedras clocadas de forma semicircular que debieron servir para sostener vasijas de agua. Una de las viviendas tiene un horno y otra un lagar con tres piletas para la elaboración de vino. A pesar de la información que se dispone no se ha excavado una vivienda completa. También de esa época son los restos de la llamada "muralla tardía". Parte de la zona excavada está construida sobre parte del barrio antiguo, a diferencia de las anteriores se construyó con muros de cimentación y como la anterior es de casamatas que rellenas podían tener unos 6 metros de anchura. Se reforzaba con torres cuadrangulares. En el extremo sureste los lien-

zos de muralla se aproximaban y se abría una puerta supuestamente hacia la zona de ensenada o desembarque. Esta muralla está muy destruida y a penas sólo se conserva la planta. Las 10 últimas intervenciones en la muralla coinciden con los momentos finales del poblado. Se han documentado incendios, destrucciones de tramos de muralla de forma deliberada, bolas de catapulta, caballos muertos y cadáveres en el exterior de la muralla y un tesoriño de monedas cartaginesas entre el 221 y 210 AC. Por estas fechas los cartagineses abandonaron Gadir pasando a ser la Gades romana.

El conocimiento del yacimiento del poblado de Doña Blanca se complementa con el denominado de Las Cumbres situado en la zona alta de la vecina Sierra de San Cristóbal. En el mismo se sitúa una amplia área de necrópolis usado desde tiempo anterior a los fenicios. Existen diversos tipos de tumbas, las datadas a partir de la mitad del siglo VIII evidencian prácticas claramente fenicias con restos de fuegos para la práctica de rituales. También existe en la zona restos de un barrio de carácter predominantemente industrial con espacios para almacenaje y elaboración de vino que fue construido en torno al siglo IV y abandonado a finales del siglo III AC que pone de manifiesto el apogeo económico del poblado de Doña Blanca durante su ocupación.

4. DOÑA BLANCA Y GADIR

Durante años, el enigma sobre el emplazamiento de Gadir, cuya existencia resulta incuestionable como asentamiento fenicio antecesor del Gades romano y señalado en numerosas fuentes (Plinio, Estrabón, Mela, Avieno) radicaba en que no existían restos urbanos que corroboraran su ubicación. Es indudable la dificultad de la empresa por cuanto a diferencia de Doña Blanca, Cádiz estuvo siempre habitado superponiéndose en consecuencia, estructuras arquitectónicas a los estratos antiguos. A ello se une que la geografía de la ciudad era muy distinta como se ha señalado anteriormente, con dos islotes (*Erytheia* y *Kotinousa*) separados por un canal. No obstante, pese a que la ciudad había sido objeto de sondeos y excavaciones de forma muy significativa en los últimos años, a penas algunos restos aparecidos en 2004 en Cánovas del Castillo y otros restos en la calle



Barrio Tardío (Siglos IV-III AC)

52

Ancha, próxima a la anterior, especialmente un fragmento cerámico con cuatro letras incisas, proporcionan restos materiales arcaicos. No parecían suficientes como para fundamentar una ocupación estable sino discontinua. Esta circunstancia suscitó una encendida polémica entre la comunidad arqueológica gaditana apostando con más o menos fundamento por la ubicación de Gadir en distintos espacios de la ciudad. Sin intención de perdernos en esta cuestión, significar que los hallazgos del solar del Cómico han demostrado la lucidez de la teoría apoyada, entre otros, por el arqueólogo ÁNGEL MUÑOZ VICENTE, actual director del Conjunto Arqueológico de Baelo Claudia, que ubica Gadir en la zona de la Torre Tavira, en cuyas cercanías acaban de aparecer, precisamente, los restos fechados en el siglo VII-VIII A.C. A ello se sumaría que, según destaca FIERRO CUBIELLA, en su libro *Gadir. La historia de un mito*: “en este contexto, resulta significativa la proximidad a este lugar de la zona de localización del Ptah de la calle Ancha, también denominado *Sacerdote de Cádiz*, hallazgo realizado en 1928”. En efecto, soterrado en el solar del Cómico, en uno de los puntos más altos de la ciudad, que también lo sería de la menor de las dos islas: la de

Erytheia, por fin han aparecido, a nueve metros de profundidad, las estructuras arquitectónicas que se echaban en falta.

Siguiendo la página de difusión del Ayuntamiento de Cádiz, “el yacimiento del solar del Cómico se estructura en diferentes planos que se corresponden a las distintas épocas de ocupación del asentamiento, destacando el trazado de calles, viviendas y utensilios correspondientes al siglo IX a.C. Se conservan un total de ocho viviendas distribuidas en dos terrazas y organizadas en torno a dos calles pavimentadas. Todas estas construcciones han sido realizadas siguiendo lo que se denomina arquitectura de la tierra, es decir realizadas principalmente con barro y arcilla. Las calles fueron pavimentadas con arcilla desde que se construyeron los primeros edificios y se pueden ver muchas huellas fosilizadas de varios bóvidos, que recorrieron estas calles”. Pues bien, despejada la duda de la existencia de Gadir en Cádiz, cabría preguntarse: ¿Cómo se relaciona con el poblado de doña Blanca? ¿Tenía sentido dos colonias tan próximas? En un principio, ante la falta de evidencias que demostraran la existencia de Gadir en Cádiz, se sostuvo por el profesor RUIZ MATA que las referencias en la

fuentes clásicas a la fundación de Gadir, se referían, en realidad, a Doña Blanca que constituiría la más antigua presencia fenicia en el área ocupando la centralidad frente a la poca entidad y nula irradiación de los asentamientos de las islas. Avalaba esta posición la lógica que dicta que la ubicación en Doña Blanca era un lugar más propicio para el sostenimiento de una nueva población además de todo lo descrito sobre el yacimiento de Doña Blanca que testimonia la relevancia de la ciudad. Este planteamiento fue objeto de algunas críticas⁶. Actualmente, RUIZ MATA ahonda en otra posición, la de la concepción de Gadir como ciudad dual. Una dualidad geográfica que daría encaje a Doña Blanca que, como hemos visto, ha deparado restos del siglo VIII A.C., una necrópolis, un área portuaria y estructuras defensivas de gran entidad con Gadir. En su opinión, seguiría el patrón de la metrópolis de Tiro, con un triángulo cuyos vértices serían el templo de Melqart⁷, en Sancti Petri; Gadir, en el extremo de las islas, como metrópolis; y Doña Blanca, enclave económico y comercial en tierra firme.

5. PROTECCIÓN JURÍDICA. SU CATALOGACIÓN.

El yacimiento del Castillo de Doña Blanca fue objeto de la máxima protección jurídica desde, prácticamente, su descubrimiento. Efectivamente, mediante Resolución de 4 de febrero de 1981, de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, del Ministerio de Cultura se incoó el expediente de declaración de monumento histórico artístico y arqueológico de carácter nacional a favor del yacimiento del Castillo de Doña Blanca y de la Torre medieval situada en el entorno arqueológico que culminó con su declaración por Real Decreto 2562/1981 de 3 de agosto (BOE número 259 de 29 de octubre) que era la máxima categoría de protección de la época y que por la disposición adicional primera de la Ley 16/1985, de 25 del Patrimonio Histórico Español, (PHE) pasó a tener la consideración y denominación de bien de interés

cultural con lo que igualmente se establecía la máxima protección jurídica en el nuevo régimen jurídico del patrimonio histórico. Esta situación, desde una perspectiva espacial, se ha visto ampliada, ya que mediante Decreto 85/2001 de 13 de marzo, la Junta de Andalucía, que ostenta las competencias en materia arqueológica y de protección del patrimonio histórico según su Estatuto de Autonomía y el correspondiente Real Decreto de Transferencias⁸, acordó la delimitación de la zona arqueológica del Castillo de Doña Blanca incluyendo además del Poblado del Castillo de Doña Blanca, el poblado de la dehesa de la Edad del Cobre, las Canteras utilizadas desde la protohistoria hasta el siglo XVIII, el poblado de la Sierra de San Cristóbal, del siglo IV AC con viviendas e instalaciones de carácter industrial, y la necrópolis de Las Cumbres. La incoación de un procedimiento de declaración de zona arqueológica y por supuesto su declaración definitiva implica fundamentalmente, la necesidad de la autorización de la Administración competente en materia de Cultura de cualquier obra o remoción de terreno que podrá ordenar la realización de prospecciones y en su caso excavaciones arqueológicas. (art. 22.1 LPHE) También implica la necesidad para el Municipio donde se ubique (en este caso el de El Puerto de Santa María) de redactar un Plan Especial de Protección (u otra figura urbanística con contenido de protección suficiente) que deberá ser aprobado por la Administración Cultural. Su aprobación podrá conceder al Ayuntamiento la innecesariedad de la resolución favorable de la Administración Cultural, al delegarle esta competencia, como requisito previo y necesario para el otorgamiento de cualquier licencia de obra o la ejecución de las otorgadas antes de incoarse el expediente de declaración de la zona arqueológica. (Art. 21 LPHE) ello sin perjuicio de la necesidad de la previa autorización del órgano competente de la Junta de Andalucía en materia de Cultura, para realizar cualquier actividad de naturaleza arqueológica. Por último, según el art. 22.2 LPHE queda prohibida la colocación de cualquier clase de publicidad comercial, así como de cables y con-

⁶ Véase como botón de muestra el artículo publicado en el País el 10 de septiembre de 2001 "Gadir es Cádiz, evidentemente" como opinión de lector por VERA RINCON

⁷ Melkart fue una divinidad fenicia de la ciudad de Tiro.

⁸ En particular, el RD 864/1984, de 29 de febrero (BOJA núm. 57 de 8 de junio) traspasó a la Junta de Andalucía el grueso de competencias y funciones en materia de Cultura, incluidas todas las funciones sobre patrimonio histórico y arqueológico, a salvo lo dispuesto en el artículo 149.1 y 2 de la Constitución.

ducciones aparentes en las Zonas Arqueológicas. Estas normas se completan con lo establecido en la vigente Ley del Patrimonio Histórico de Andalucía, la ley 14/2007 de 26 de noviembre (LPHA) que exige para conceder la delegación antes aludida que además de contar con el instrumento urbanístico de protección, informado favorablemente por la Consejería competente en materia de Patrimonio Histórico, el que se solicite y se cuente con una comisión interdisciplinar que informe previamente de las obras y actuaciones (artículo 40 LPHA). En dicha Ley (artículos 47 y ss) y en el Reglamento de Actividades Arqueológicas aprobado por el Decreto 168/2003, de 17 de junio, se regula el régimen jurídico de las actividades arqueológicas cuyo examen excede de este estudio pero que debe tenerse muy en cuenta por razones obvias.

Además del estrecho control que las normas sujetan cualquier actuación en una zona arqueológica tal y como hemos descrito, resulta que desde mayo de 1990, el yacimiento del Poblado de Doña Blanca tiene una mayor garantía de protección al ser de propiedad pública, concretamente de la Junta de Andalucía, que así mismo lo gestiona estableciendo un régimen de visitas públicas como veremos a continuación.

6. EL YACIMIENTO COMO RECURSO CULTURAL Y PEDAGÓGICO. ALGUNAS SUGERENCIAS

El yacimiento arqueológico de Doña Blanca es especialmente valorado por los investigadores de la protohistoria⁹ mediterránea. Como se ha dicho anteriormente, al no estar condicionado por las limitaciones que representa la arqueología urbana y el ser de propiedad pública ofrece las mayores posibilidades para los investigadores para profundizar entre otros asuntos de interés, en el conocimiento de los asentamientos de los fenicios en esta zona y de sus relaciones con las poblaciones indígenas. Por contra, la enorme cantidad de materiales arqueológicos necesitados de estudio que cada intervención ha generado, ha supuesto un cierto colapso para el avance de las excavaciones a pesar del buen hacer y el rigor de los inves-

tigadores participantes ya que una correcta gestión del patrimonio arqueológico impide avanzar sin haber agotado por entero el estudio de lo que ofrece lo ya descubierto.

Bajo las anteriores premisas, en mi opinión, el yacimiento debe necesariamente avanzar, abrir nuevos frentes de excavación, tanto para ampliar su conocimiento como para favorecer su interpretación a los visitantes. En este último aspecto, la realidad es que no es en absoluto un yacimiento de fácil lectura para el visitante no iniciado. Los esfuerzos realizados por la Administración titular para revertir esta situación, con la intervención de personas tan cualificadas como Antonio Álvarez que fuera director de Baelo Claudia y del Museo de Bellas Artes de Sevilla o del actual director, Francisco Alarcón, de igualmente una larga y reconocida trayectoria profesional en la gestión y conservación de yacimientos arqueológicos, y que han consistido principalmente, en la ejecución de un trazado para el recorrido de la visita por los diversos hitos del yacimiento apoyado por paneles informativos, el establecimiento de un horario fijo de visitas, la posibilidad de concertar anticipadamente visitas, la elaboración de material didáctico y de difusión que incluye un sencillo pero meritorio audiovisual, el aspecto limpio y cuidado que ofrece... aun siendo todo ello muy a valorar positivamente, no es suficiente, no puede detenerse ahí.

En mi opinión, paralelamente a la profundización en su conocimiento científico, el yacimiento de Doña Blanca debe y merece convertirse en una herramienta que favorezca de manera divertida a los jóvenes y a todo el mundo el conocimiento de quiénes eran los fenicios, qué representaron en el mundo antiguo, qué huellas nos han dejado, cómo se relacionaron con las poblaciones indígenas, el comienzo de las relaciones comerciales entre pueblos en Occidente, el conocimiento de las transformaciones geográficas en la Bahía de Cádiz y el Bajo Guadalquivir... enseñarnos en definitiva, a valorar y disfrutar el Patrimonio Histórico y a implicarnos en su conservación. En resumen, el objetivo sería unir al rango de bien de interés cultural que indudablemente le corresponde, el con-

⁹ El término protohistoria se refiere a una fase no muy bien definida que se situaría entre el final de la Prehistoria y el principio de la Historia antigua. Sus límites temporales son algo difusos. Según la interpretación más moderna y amplia, estudiaría a aquellas sociedades que se encontraban en la transición hacia la cultura escrita y, a su vez, en proceso de formación del Estado.



Detalle de la Muralla Tardía (Siglos IV-III AC)

cebirlo como uno de los principales recursos culturales y pedagógicos de Andalucía, cuya visita fuera demandada por el mayor número de centros docentes y visitantes en general. Para ello, modestamente, se proponen algunas iniciativas:

- Exposición interactiva sobre los Fenicios y su impronta en Andalucía y sus relaciones con la población indígena.
- Exposición sobre Doña Blanca y los yacimientos complementarios y sobre Gadir
- Audiovisual sobre el paisaje en la época de los fenicios
- Talleres sobre las artes en aquel tiempo. Cerámica, vino, salazones, tintado de tejidos...
- Exposición sobre la historia de las excavaciones.
- Cursos Universitarios de Arqueología a celebrar en el yacimiento.
- Exposición de materiales arqueológicos originales procedentes del Yacimiento. (Solo los más significativos están expuestos en el Museo de la capital de la provincia ¿Por qué no en el yacimiento del que proceden?
- Nuevas excavaciones que contemplen el favorecer una mejor interpretación del yacimiento.
- Facilitar el acceso a la aplicación de Realidad Aumentada a los visitantes impulsada por la CEEI Bahía de Cádiz.
- Existen en el yacimiento unas construcciones modestas pero dignas y susceptibles de albergar los contenidos propuestos. Quizá no en el mejor emplazamiento. Construir un Centro de Recepción e Interpretación en el exterior del perímetro del poblado, de tamaño y significación mesurada, sería magnífico aunque, desde luego, no lo más prioritario.

Por último, solo me queda agradecer a la Academia de Bellas Artes Santa Cecilia, la oportunidad que me ha brindado este Certamen para interesarme sobre quiénes eran los Fenicios y sobre el yacimiento de Doña Blanca.

En El Puerto de Santa María, a 18 de abril de 2016.



Colabora:



THE ENGLISH CENTRE
FOUNDED 1969