

La vida secreta de los edificios

Del Partenón a Las Vegas
en trece historias

Edward Hollis



Elevation de la Façade du Parthénon



se



Lectulandia

Un edificio nace con la expectativa de permanecer para siempre, pero un edificio es un ser voluble: es habitado y modificado, y su existencia habla de una constante y curiosa transformación.

Edward Hollis vuelve a imaginar la historia de la arquitectura de una forma radical y hace un seguimiento de trece edificios para revelarnos la historia oculta del Partenón y la Alhambra, de la catedral de Gloucester y Santa Sofía, de Sans-Souci y Notre Dame de París, del Templo Malatestiano y Loreto. Pero también explora monumentos recientes, desde los legendarios Hulme Crescents de Manchester hasta el Muro de Berlín y los parques temáticos de fibra de vidrio de Las Vegas.

Lectulandia

Edward Hollis

La vida secreta de los edificios

Del Partenón a Las Vegas en trece historias

ePub r1.0

Rob_Cole 31.10.2016

Título original: *The Secret Lives of Buildings. From The Parthenon to the Vegas Strip in thirteen stories*

Edward Hollis, 2009

Traducción: María Cóndor

Retoque de cubierta: Rob_Cole

Editor digital: Rob_Cole

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

*A mi madre y a mi hermano,
sin quienes este libro nunca se habría empezado;
y a Paul,
sin quien nunca se habría terminado.*

Introducción

El sueño del arquitecto



El sueño del arquitecto^[1].

El sueño del arquitecto

Érase una vez un arquitecto que tuvo un sueño. La cortina de su salón burgués se rasgó y él se encontró recostado en lo alto de una colosal columna, desde donde divisaba un gran puerto. En una colina cercana, la aguja de una catedral gótica se elevaba por encima de los puntiagudos cipreses de un oscuro bosque; al otro lado del río, una luz dorada bañaba una rotonda corintia y los arcos de ladrillo de un acueducto romano. El acueducto se alzaba sobre una columnata griega, delante de la cual una procesión conducía desde la ribera hasta un ornamentado templete jónico. A lo lejos, la figura de un templo dórico se acurrucaba bajo un palacio egipcio y, detrás de todos estos edificios, un velo de neblina y un jirón de nube envolvían la Gran Pirámide.

Fue un momento de quietud absoluta. Una perspectiva en el tiempo se había convertido en una perspectiva en el espacio, conforme el pasado retrocedía de una manera ordenada, un estilo tras otro, desde la cortina del salón del presente hasta el horizonte de la Antigüedad. La alta Edad Media ocultó en parte el esplendor clásico; la magnificencia romana se levantaba sobre los cimientos de la razón griega; la gloria de Grecia quedaba ensombrecida por la arquitectura primigenia de Egipto. Aquella selección de edificios formaba un canon arquitectónico: cada ejemplo ofrecía al arquitecto inspiración, consejo y advertencia sacados del tesoro dorado de la Historia.

Todos los grandes edificios del pasado habían resucitado en un monumental día del éxtasis. Todo había sido creado de nuevo y ni las inclemencias del tiempo, ni la guerra, ni el errabundo gusto habían dejado su marca en la escena. Todo estaba fijado tal como había sido concebido: cada edificio era una obra maestra, una obra de arte, un pasaje de música congelada, no deteriorado por las componendas, los errores o la desilusión. No se podía agregar ni quitar nada sin empeorarlo. Todos los edificios eran hermosos, su forma y su función se hallaban en perfecto equilibrio.

Esa escena era lo que la arquitectura fue, es y debe ser. Pero justo antes

de despertar el arquitecto se dio cuenta de que estaba soñando y recordó las palabras de Próspero al despedir al reino de espíritus que ha invocado, al final de *La tempestad*:

Las altas torres coronadas de nubes, los regios palacios,
los templos solemnes, incluso el gran globo.

Sí, todos los que lo habiten, se disolverán.

Y como este espectáculo desvanecido,
no dejarán rastro tras de sí.

Somos del mismo material del que se tejen los sueños,
nuestra pequeña vida está rodeada por un sueño.^[1]

El sueño del arquitecto lo tuvo un emigrado del Viejo Mundo al Nuevo. Thomas Cole nació en Lancashire en 1801, pero pasó su vida adulta entre los riscos y bosques del valle del Hudson, al norte de la ciudad de Nueva York, donde pintó imágenes de una Arcadia todavía no enterrada bajo torres, palacios y templos. Cole no podía evitar pensar en el Viejo Mundo que había dejado atrás y sabía que algún día el Nuevo Mundo llegaría a parecerse a él. Su ciclo pictórico titulado *El curso del Imperio* representa el valle del Hudson en cinco etapas diferentes: *El estado salvaje*, *El estado arcádico o pastoril*, *La consumación del Imperio*, *La destrucción del Imperio* y *Desolación*. En estas cinco imágenes, un bosque virgen al amanecer se convierte en una gran ciudad a mediodía. Al anochecer es un confuso montón de piedras, blanqueado por una luna pálida.

En 1840, el arquitecto Ithiel Town encargó a Cole la pintura *El sueño del arquitecto* y le pagó en libros de muestras. A Town no le gustó mucho el cuadro, pero éste llegó a ser considerado la obra maestra de Cole. El panegírico fúnebre de Cole lo ensalzó como una de las «obras principales [...] de su genio», como «un conjunto de edificios, egipcios, góticos, griegos, moriscos, tal como podría presentarse a la imaginación de alguien que se hubiese quedado dormido tras leer una obra sobre los diferentes estilos de la arquitectura»^[2].

La visión de Cole sigue obsesionando a los arquitectos. Si tomamos cualquier obra clásica sobre arquitectura y echamos un vistazo a las imágenes, nos encontramos perdidos en un panorama similar de «los diferentes estilos». Unos dibujos de líneas pulcras representan las obras maestras de la Antigüedad, nuevas y lozanas como el día en que nacieron; los cielos azules, las calles limpias y una total ausencia de personas confieren a las fotografías arquitectónicas la calidad intemporal de *El sueño del arquitecto*. Y no sólo las ilustraciones: la historia escrita de la arquitectura es también una letanía de obras maestras, inalterables e inalteradas, desde las Grandes Pirámides de Gizeh hasta sus descendientes de cristal en París o Las Vegas. Se describen los grandes edificios del pasado como si acabaran de desmontar el andamio, la pintura estuviese aún fresca en las paredes y todavía no se hubiera cortado la cinta: como si la Historia no hubiese sucedido.

Es una visión intemporal porque intemporal es precisamente como esperamos que sea la gran arquitectura. Hace casi un siglo, el arquitecto vienés Adolf Loos observó que la arquitectura no tiene su origen en la vivienda, como se podría esperar, sino en el monumento. Las casas de nuestros antepasados, que eran respuestas contingentes a sus necesidades en continuo cambio, han perecido. Sus tumbas y templos, concebidos para durar la eternidad de la muerte y de los dioses, se han conservado, y son ellos los que forman el canon de la historia arquitectónica.

El discurso mismo de la arquitectura es un discurso sobre la perfección, una palabra que se deriva del término latino que significa «acabado». El teórico romano Vitruvio afirmó que la arquitectura era perfecta cuando poseía firmeza, utilidad y belleza en un delicado equilibrio. Un milenio y medio después, su intérprete

renacentista Leon Battista Alberti escribió que la belleza perfecta es aquélla a la cual no se puede añadir nada y de la que no se puede quitar nada. El arquitecto moderno Le Corbusier definió la tarea de su profesión como «el problema de establecer unos criterios para hacer frente al problema de la perfección»^[3].

En el discurso de la arquitectura, todos los edificios, para seguir siendo bellos, deben mantenerse inmutables y todos los edificios, para mantenerse inmutables, deben aspirar a la fúnebre condición del monumento. La tumba de Christopher Wren, en la cripta de la catedral de San Pablo en Londres, resulta sencilla para tan gran hombre, pero la inscripción que se lee en la pared, sobre el sarcófago, desmiente esa modestia. «*Si monumentum requiris, circumspice*»: «Si buscas un monumento, mira a tu alrededor». Todos los arquitectos esperan que los edificios que han concebido honren su genio y, por tanto, se atreven a esperar que esos edificios duren para siempre, sin cambios.

*

Pero *El sueño del arquitecto* es sólo eso: un sueño, una ilusión, una imagen plana aprisionada en un marco. Figurémonos por un momento que el arquitecto ha despertado de su sueño, ha salido del cuadro y ha abandonado el museo en el que éste se halla expuesto.

Aun cuando se encontrara en lo alto de una columna colosal, desde allí no se dominaría una perspectiva monumental. En cambio, el arquitecto estaría tal vez contemplando el hueco de la escalera de una casa de vecindad, que es lo que exactamente vería si hubiera trepado a las columnas del templo de Augusto en Barcelona que se han conservado. La catedral gótica no se alzaría en algún oscuro bosque sino puerta con puerta, y quizá los muros de su cripta se hubieran hecho utilizando los cimientos de un santuario de Apolo, como en Gerona. Las columnas de este edificio formarían tal vez el pórtico de la catedral, como en Siracusa, y es posible que el altar fuera una bañera romana puesta del revés, como en la iglesia de Santa Maria in Cosmedin de Roma. La construcción de la catedral habría costado cientos de años, como Chartres o Gloucester, y sería un caótico *collage* de estilos diferentes, cargado de restauraciones victorianas extremadamente entusiastas y de dudosa fidelidad. El templo jónico, como el de Artemisa en Éfeso, habría sido incendiado por indignados cristianos en el siglo v, mientras que la rotonda corintia habría sido convertida en una fortaleza, como lo fue el Partenón en la Roma medieval. El templo dórico se habría evaporado: sus esculturas se exhibirían en Londres, como los mármoles de lord Elgin, y el edificio mismo habría reaparecido en alguna parte, al igual que se reconstruyó en Berlín el altar de Zeus en Pérgamo. Los arcos del acueducto romano habrían quedado sepultados bajo los atestados barrios bajos de Jerusalén o Nápoles: sus bóvedas serían ahora escondrijos de criminales y de la

policía secreta. Sólo las tumbas, las Grandes Pirámides, habrían permanecido inmutables, aisladas, monumentalmente inútiles, en las arenas suburbanas de Gizeh.

El sueño del arquitecto se habría convertido en un Manhattan de la era del jazz, en un Shanghai del siglo XXI, en una Estambul otomana, en una Venecia medieval: un ruidoso y sucio depósito de innumerables arquitecturas en proceso de cambio constante. En esta ciudad habría cualquier cosa menos quietud. En este proceso de construcción y deterioro perpetuos y simultáneos, aparecerían y desaparecerían edificios, se construirían unos sobre otros, sacando unos de otros o metiendo unos en otros. Lucharían y después se aparearían y engendrarían monstruosos vástagos. Ni un solo edificio sobreviviría tal como había sido concebido por sus creadores.

Y el arquitecto, a quien tal vez habría que disculpar por considerar su despertar una pesadilla, se daría cuenta de que el mundo real es más extraño y más parecido a un sueño que el sueño pintado. Antes de volver a su columna en el cuadro, quizá dirigiera una postrera mirada a la tormentosa escena del exterior y recordara otro pasaje de *La tempestad*:

A cinco brazas de profundidad yace tu padre; de sus huesos se han hecho corales; son perlas lo que fueron sus ojos; nada de él desaparece sino que sufre un cambio oceánico transformándose en algo rico y extraño.^[4]

*

Éste es un libro de cuentos sobre la vida que llevan los edificios, en cuyo transcurso todo se transforma en «algo rico y extraño», y su argumentación se basa en que la historia de la arquitectura no se parece en nada al *Sueño del arquitecto*. Por el contrario, estos cuentos se narran como antídoto a la visión de Cole y su hipnótico dominio sobre la ortodoxia arquitectónica, un antídoto que induzca a despertar. Ésta es la razón de que estos edificios tengan una vida secreta: con harta frecuencia se ha pasado por alto la existencia de sus historias o se ha hecho caso omiso de ellas.

En el corazón de la teoría arquitectónica hay una paradoja: los edificios están concebidos para durar y, por tanto, sobreviven a las apariencias insustanciales para las que se crearon. Después, liberados de las ataduras de la utilidad inmediata y de las intenciones de sus amos, son libres para hacer lo que quieran. Los edificios sobreviven mucho tiempo a los propósitos para los que se crearon, a las tecnologías con arreglo a las cuales se construyeron y a la estética que determinó su forma; sufren innumerables restas, sumas, divisiones y multiplicaciones, y muy pronto su forma y su función tienen poco que ver la una con la otra. Por ejemplo, el arquitecto Aldo Rossi observó que en su propio entorno noritaliano «hay grandes palacios, conjuntos de edificios o aglomeraciones que constituyen partes enteras de la ciudad y cuya función ya no es la originaria. Cuando visitamos un monumento de este tipo, nos sorprende la multiplicidad de funciones diferentes que un edificio de este género

puede albergar a lo largo del tiempo y cómo estas funciones son completamente independientes de la forma»^[5].

La mayoría de las veces, los más seguros dictados de la teoría arquitectónica se ven debilitados por la vida secreta de los edificios, que es caprichosa, proteica e imprevisible, pero demasiado a menudo esta contradicción se considera objeto del interés exclusivo de especialistas relacionados con la conservación del patrimonio o con el interiorismo. Sabemos todo de la biografía de Le Corbusier o Frank Lloyd Wright, pero mucho menos de la biografía de los edificios que ellos proyectaron. Es mucho más difícil encontrar estudios que hablen de la evolución de los propios edificios, como los maravillosos y quiméricos monstruos que son, que encontrar cotilleos sobre los monstruos que los proyectaron.

Hay unas pocas excepciones. En el siglo XIX, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc en Francia y John Ruskin en Inglaterra fundaron escuelas rivales de filosofía de la conservación, cuya exégesis en el siglo XX emprendieron autores como Alois Riegl y Cesare Brandi. En la época moderna, con su obsesión por el futuro, sólo Jože Plečnik y Carlo Scarpa se aplicaron seriamente a la alteración de los edificios del pasado, planeando fascinantes híbridos en los que la arquitectura moderna se pega sobre los sustratos superpuestos de épocas históricas anteriores. En tiempos más recientes, *Sobre la alteración de la arquitectura*, de Fred Scott, y *Relecturas*, de Graeme Brooker y Sally Stone, han encarado el ejercicio profesional desde la perspectiva del interiorista, cuyo cometido consiste casi exclusivamente en modificar edificios existentes.

Sin embargo, el hecho de que todos los grandes edificios cambien con el paso del tiempo se suele considerar una especie de secreto inconfesable o, en el mejor de los casos, una fuente de melancólicas reflexiones. Este libro ha sido escrito con el propósito de insistir no sólo en que los edificios cambian sino también en que quizá tienen que hacerlo. Es una historia de la alteración de los edificios y a la vez un manifiesto en favor de ella.

*

Los edificios cuya vida secreta se narra aquí componen un elenco familiar; algunos son más o menos inmediatamente reconocibles en *El sueño del arquitecto*. El libro comienza, como todas las historias de la arquitectura europea, con el Partenón, monumento que precede, de manera ortodoxa, un desfile de manual de obras maestras, desde San Marcos de Venecia hasta una versión de la Ville Radieuse de Le Corbusier. Todos ellos se encuentran firmemente situados en la órbita de la cultura europea, cuyas *Ultimae Thulae* en este contexto son el *Strip* de Las Vegas en Occidente y el Muro de las Lamentaciones en Oriente. (La arquitectura del resto del mundo se ve menos afectada que la de Occidente por la obsesión de la permanencia

—por ejemplo, los edificios antiguos de Japón están hechos de papel— y tienen menos necesidad de un antídoto).

Pero el marco ortodoxo de este estudio es irónico, pues estas obras maestras, que así se llaman, son demasiado caprichosas para responder a ningún maestro concreto. Son destruidas, robadas o apropiadas. Desaparecen y se reproducen, evolucionan y son traducidas a lenguas extranjeras, simuladas, profetizadas y restauradas. Son transformadas en reliquias sagradas, en espectáculos hueros y en *casus belli*. En este libro se afirma que su belleza ha sido generada por su larga e imprevisible vida. Como ha aducido el teórico estadounidense Christopher Alexander, «cuando un lugar carece de vida o es irreal, casi siempre hay una mente dominante detrás. La voluntad de su creador lo llena hasta tal punto que no queda sitio para su propia naturaleza»^[6]. La belleza intemporal «no se puede crear sino sólo generar indirectamente, con las acciones corrientes de la gente, al igual que una flor no se puede crear sino que se genera de una semilla»^[7].

Los edificios descritos en este libro cambian de forma de un siglo a otro, de modo que las cronologías estilísticas tradicionales que ordenan la historia de la arquitectura son inútiles aquí. Por el contrario, si hay una estructura que abarque la secuencia de relatos, es la que se basa en la manera en que han cambiado con el tiempo las actitudes hacia la alteración arquitectónica. El visigodo, el monje medieval y el arqueólogo moderno se han hallado ante el mismo edificio clásico con propuestas muy divergentes para su futuro, que van desde un buen pillaje hasta la esmerada excavación, pasando por el exorcismo iconoclasta, y cada una de estas aproximaciones supone un comentario, no necesariamente una mejora, sobre la actitud que ha heredado.

Todos los relatos son en cierto sentido comentarios sobre sus predecesores, así como también constituyen comentarios los actos de alteración arquitectónica, que constituyen en sí mismos una crítica de aquello que alteran. «Cualquiera puede ser creativo —dijo una vez Bertolt Brecht—: el desafío es tratar de reescribir lo que han dicho otros»^[8]. Toda representación de toda obra teatral y toda ejecución de toda obra musical es una reinterpretación, una relectura y reescritura de un texto o una partitura, y esa representación o ejecución tiene lugar sin la angustia que asociamos a la alteración de edificios existentes. Se considera a músicos y actores héroes creativos aunque jamás hayan tenido que producir una obra nueva desde cero. Se acepta que sus interpretaciones de Bach o Brecht son una contribución a nuestra cultura tan valiosa como cualquier composición original.

Esto guarda una analogía con la alteración de edificios existentes. Los problemas con los que se enfrentan los conjuntos dedicados a la música antigua o las representaciones shakesperianas «de época», por ejemplo, son muy similares a aquéllos con los que se enfrentan los conservacionistas del siglo XIX. Entre tanto, las ejecuciones «modernas», desde las versiones de Beethoven realizadas por Von Karajan hasta las interpretaciones hollywoodienses de Jane Austen, se pueden

comparar con las actuaciones de un arquitecto renacentista al tratar de traducir una iglesia gótica al lenguaje clásico.

Se puede objetar que la diferencia entre la arquitectura y la literatura o la música es que, mientras que los textos y las partituras existen con independencia de las interpretaciones concretas, los edificios no son independientes de las alteraciones operadas sobre ellos. Éstas son siempre irreversibles y pueden, por tanto, destruir a sus «anfitriones» de un modo en que no pueden hacerlo las producciones dramáticas o musicales de una obra clásica. Pero hay un ámbito en el que la representación y la cosa representada son inseparables: la tradición oral. Si un relato no se plasma por escrito, el único texto que existe para la siguiente representación es su narración anterior. Esto significa que el desarrollo de todos los cuentos es iterativo: cada nueva ocasión en que se narra establece las condiciones para la siguiente; los cuentos, desde la *Ilíada* hasta *Caperucita Roja*, han sido a un tiempo conservados y alterados por todos los narradores hasta llegar a la página escrita. El ejemplo clásico es *Cenicienta*, que aparece por primera vez en los testimonios escritos europeos en la Edad Media. El zapato de cristal sobre el que gira buena parte de la trama es de oro en alemán y un chanclo de goma en ruso. En la versión alemana, las feas hermanastras llegan a cortarse el dedo gordo del pie para que éste les quepa en el zapato, salpicándolo de sangre. Hay una versión china del siglo IX en la que la madrastra es un pez y el baile en palacio es una fiesta campestre, pero en todos los casos *Cenicienta* sigue siendo *Cenicienta*.

Los edificios son menos portátiles que los cuentos, pero hay importantes paralelismos entre sus modos de transmisión. Como observó Christopher Alexander, «ningún edificio es perfecto nunca. Cada uno de ellos, cuando se construye, constituye un intento de crear una configuración completa que se mantenga sola. Pero las predicciones son invariablemente erróneas. Las personas usan los edificios de una manera distinta a como pensaban hacerlo»^[9]. Por ende, las personas tienen que efectuar cambios para mantener la adecuación entre un edificio y los acontecimientos que tienen lugar en él. Cada vez que le sucede esto a un edificio, «suponemos que vamos a transformarlo, que nacerán nuevas totalidades, que, de hecho, la entera totalidad que se está rehabilitando se convertirá en otra distinta como consecuencia»^[10]. Cada alteración equivale a «volver a narrar» tal como existe el edificio en un momento concreto y, cuando se concluyen los cambios, se convierte en el edificio existente para la siguiente vez que se narre. De esta manera, la vida del edificio es perpetuada y al mismo tiempo transformada por ese repetido acto de alteración y reutilización.

Así es exactamente como se transmiten los cuentos de generación en generación, conservados y rehechos una y otra vez. Lo que es más, los edificios cuya vida secreta volvemos a contar aquí han experimentado metamorfosis que tienen un carácter de cuento de hadas o de mito. El relato de la transformación del muro de Berlín en valiosas reliquias siempre me recuerda a la cautiva a la que el enano Saltarín ayuda a

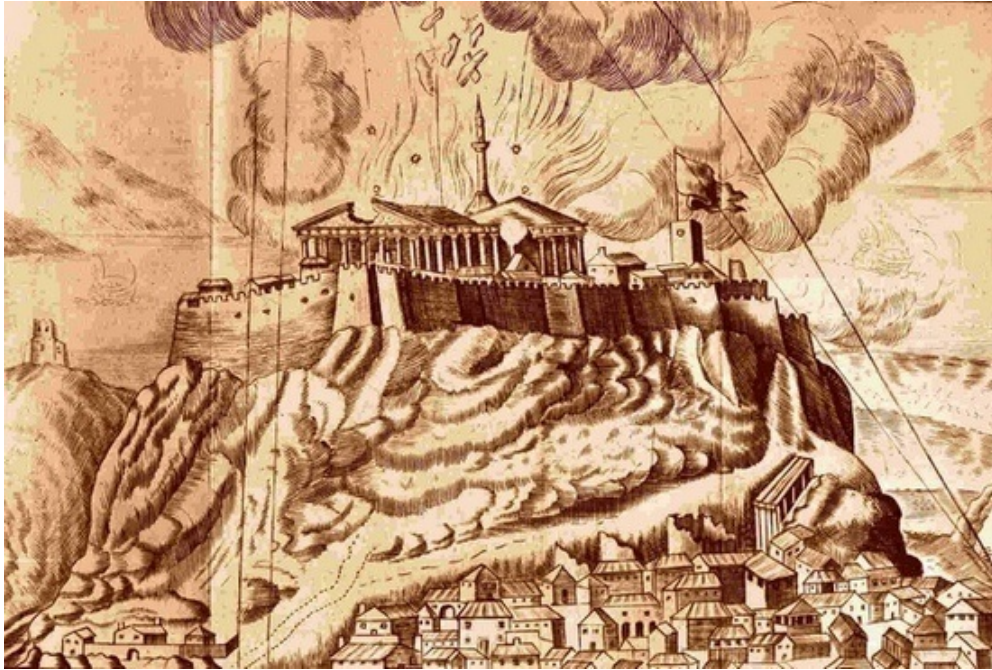
hilar la paja en oro, mientras que la historia del vuelo milagroso de la Santa Casa de Loreto siempre suscita la pregunta: «¿qué ocurrió en realidad?».

Yo no sé lo que ocurrió en realidad: contestar a esa pregunta sería tan útil como identificar a la verdadera Caperucita Roja. No es finalidad de este libro deconstruir los cuentos, ni los edificios, que hemos heredado de nuestros antepasados, sino narrarlos para que otros puedan hacer lo mismo en el futuro. Los cuentos son como los regalos: deben aceptarse sin escepticismo y compartirse con los demás.

Tanto para los cuentos como para los edificios, la suma de cambios ha sido el paradójico mecanismo de su conservación. Ninguno de los edificios cuya vida secreta relatamos aquí ha perdido nada por haber sido transformado. Antes bien, ha resistido como jamás habría hecho si nadie los hubiese alterado. Con demasiada frecuencia se imagina la arquitectura como si los edificios no cambiaran ni debieran cambiar. Pero sí que cambian y siempre ha sido así. Los edificios son regalos y, por serlo, debemos transmitirlos a los demás.

El Partenón de Atenas

Donde una virgen termina en ruinas



La destrucción de la Gran Mezquita de Atenas^[1].

Ruina

El Partenón es el sueño de un arquitecto. Es perfecto. Es lo que la arquitectura fue, es y debe ser.

O eso es lo que dicen. Para Pericles, bajo cuya égida fue erigido, el Partenón simbolizaba una Atenas que era «la escuela de la Hélade». Tucídides, que se opuso a su construcción, dijo que el Partenón haría que las edades futuras imaginaran que Atenas era una civilización mucho más grande de lo que había sido en realidad. Tucídides fue el que más acertó, pues Atenas se convirtió en escuela no sólo de la Hélade sino de todo el mundo occidental y, desde entonces, el Partenón ha sido el modelo de la arquitectura.

Tal como prescribía Vitruvio, el Partenón posee firmeza, utilidad y belleza en perfecto equilibrio. Es bello en el sentido renacentista: no se le puede añadir ni quitar nada sin empeorarlo. Para los aficionados que lo visitaban en el siglo XVIII, era el modelo de todo arte civilizado; para los ciudadanos de la nueva nación que se alzó ante él en 1837, era el símbolo de la libertad griega. El arquitecto francés Viollet-le-Duc lo describió como la perfecta expresión de su propia construcción y Le Corbusier comparó sus refinamientos con el estimulante diseño de coches deportivos, llamándolo «arquitectura, pura creación de la mente».

Hay partenones en todas partes. Hay uno en Nashville (Tennessee), construido para una exposición de artes e industrias en 1897, y otro en la ribera del Danubio, cerca de Ratisbona. Al Tribunal Supremo de Sri Lanka, el recurso de añadirle un Partenón a modo de pórtico le confiere un aire de *gravitas*, mientras que el College of Arts de Edimburgo, en Escocia, fue concebido para albergar vaciados de esculturas que antaño adornaron el templo griego. Allá donde aparece, es utilizado para simbolizar el arte y la civilización, la libertad y la fama eterna.

El Partenón es lo que la arquitectura es y debe ser, pero los perfectos partenones de la arquitectura han sido sacados mediante conjuros de un montón de piedras destrozadas y son cualquier cosa menos perfectos. Los

filósofos platónicos de la Atenas antigua habrían aducido que la Acrópolis estaba coronada desde el principio por una reliquia mutilada: el Partenón físico nunca podría ser más que una débil sombra del templo ideal que sólo existe en la mente. Hoy, pues, este modelo arquitectónico no es más que un fantasma de una sombra de una idea: ruina y destrucción.

Hacia 1460

Érase una vez un filósofo de Atenas que tuvo un sueño. Estando Proclo dormido en su casita, debajo de la Acrópolis, se le apareció una diosa armada con lanza y escudo. «Dispón tu casa —le dijo—. Me han echado de mi templo»^[11].

Proclo sabía perfectamente quién era, pues llevaba toda la vida esperándola. Todos los días llevaba a sus alumnos a la colina que dominaba su casa para mostrarles a la diosa y su templo y contarles historias sobre las figuras de mármol talladas por todo el edificio.

Señalaba las figuras del frontón este del templo. Estas figuras representaban el nacimiento de la diosa Atenea, decía, pues Atenea no fue concebida en el seno materno sino que salió de la cabeza de su padre, Zeus, completamente armada, cuando el dios Hefesto la abrió con un hacha. Como no nació como fruto de una unión sexual, Atenea hizo voto de castidad, razón por la que fue llamada *parthenos*, que significa «virgen». Pero Hefesto, que le había dado el ser con su hacha, intentó violar a Atenea. Estaba tan excitado que su simiente no le llegó más que al muslo. Ella, con repugnancia, se la limpió y la tiró al suelo de la Acrópolis, de donde surgió un monstruo medio hombre y medio serpiente. Atenea crió como hijo suyo a aquel ser, que se convirtió en Erictonio, el primer rey de Atenas.

A continuación, Proclo llevaba a sus alumnos al frontón oeste, donde se veía a un hombre y a una mujer enfrentados, congelado en mármol su antagonismo. Érase una vez, les diría, un litigio que Atenea mantenía con su tío Poseidón, el dios del mar, ya que los dos reclamaban la Acrópolis como suya. Las sabias gentes que allí vivían indicaron a los dioses que la disputa podía arreglarse con toda facilidad. «Hacednos regalos —les dijeron— y aquél cuyos dones aceptemos será nuestro dios».

Poseidón expresó su conformidad con un bramido y clavó su tridente en la Acrópolis. La tierra tembló y de la roca brotó una fuente de agua de mar. Atenea guardó silencio. Se inclinó sobre la tierra y plantó un semillero. «Esperad», dijo. Y de aquel semillero, que fue el primer olivo, salió aceite, alimento, madera, yesca y toda clase de cosas útiles.

Y las gentes de la Acrópolis, al ser sabias, escogieron el regalo de Atenea y le dedicaron su ciudad. Bajo Atenea, surgió entre los atenienses la pasión por el saber. Los filósofos debatieron y enseñaron en una cadena ininterrumpida desde Sócrates, Platón, Aristóteles y Zenón hasta el propio Proclo; el jardín de la Academia y las *stoa*i de la plaza del mercado dieron nombre a unos conceptos de aprendizaje y comportamiento. Sófocles, Eurípides y Esquilo escribieron sus sublimes tragedias para el teatro de Atenas, mientras Arístides y Demóstenes perfeccionaban el arte de la retórica en la asamblea de la ciudad y Tucídides dejaba constancia de las acciones de los atenienses en su inmortal *Historia de la guerra del Peloponeso*. En la luminosa mañana de la civilización, los atenienses inventaron y perfeccionaron todas las artes: la retórica, la política, la filosofía, el drama, la historia, la escultura, la pintura y la

arquitectura. Y al hacerlo convirtieron su ciudad en «la escuela de la Hélade».

Fue Pericles, su dirigente, quien los convenció de que plasmaran sus logros en mármol y erigieran un magnífico templo a Atenea, de modo que su sagrada sabiduría pudiese ser aprehendida por la vista además de por el alma, la mente y el oído. El templo, como cualquier otro santuario, no era más que una cámara en tinieblas y rodeada de una columnata, pero tenía un esplendor que lo distinguía de sus rivales y predecesores. Este esplendor no tenía nada que ver con el tamaño ni con el coste. Antes bien residía en la proporción y el refinamiento de la arquitectura del edificio, cuyas piedras poseían la misma imperecedera juventud y fuerza que los cuerpos esculpidos que lo adornaban. En el Templo de la Sabiduría no había una sola línea recta. La plataforma sobre la que se elevaba era ligerísimamente convexa, de modo que parecía surgir de la tierra. Las columnas del peristilo no eran simples cilindros, sino más anchas en la parte inferior que en la superior, y estaban sutilmente curvadas, como si se flexionaran para sostener el arquitepe y el tejado. Además, se inclinaban hacia el interior, unas hacia otras, de manera que si se prolongara cada columna hacia arriba se encontraría con todas las demás por encima del centro del templo. El edificio ni siquiera era simétrico sino que se inclinaba levemente hacia el sur, con lo que resultaba tal vez más imponente visto desde el llano, bajo las murallas de la Acrópolis.

El Templo de la Sabiduría no era un simple edificio. Las columnas que rodeaban el santuario interior eran tan vigorosas y estaban tan bellamente proporcionadas como dioses o héroes. Dispuestas en una falange que guardaba a la diosa en su interior, se hallaban entre sí en tan perfecta armonía que se podría decir que formaban un solo cuerpo ellas mismas: el de la propia virgen Atenea. Y como el templo era el cuerpo de una virgen divina, jamás envejecía. Plutarco lo vio unos quinientos años después de su construcción y aun entonces se sintió impulsado a escribir: «Hay como una flor de novedad en estas obras [...] que las preserva de ser tocadas por el tiempo, como si tuviesen algún espíritu perenne y eterna vitalidad mezclados en su composición»^[12].

Después de enseñar a sus discípulos el exterior del edificio, Proclo los conducía al interior, conocido como el hecatompedón: el santuario «de los cien pasos». Se alzaba en él una imagen de Atenea de más de doce metros de altura, hecha de oro y marfil. Llevaba casco, blandía lanza y escudo y en la mano sostenía también una figura alada de la Victoria.

La imagen de Atenea, explicaría Proclo, era obra del escultor Fidias, amigo de Pericles. Podríamos suponer que, al concluir la, debiera haber sido honrado por los atenienses por su excelencia artística. Por el contrario, sin embargo, lo acusaron de robar oro de la estatua. Fue arrojado a prisión, de donde ni la amistad de Pericles pudo salvarlo, y allí murió. Y de este modo fue violada Atenea por segunda vez, por el mismo hombre que la había hecho.

Después de mostrar a sus alumnos el interior del templo, Proclo los llevaba fuera de nuevo y les enseñaba el friso escultórico que recorría los muros exteriores del

santuario interior. Este friso representaba una procesión de jinetes, funcionarios con sus bastones de mando y mujeres con jarras de agua y aceite. A la cabeza de esta procesión iba un niño que portaba en sus manos una túnica plegada.

Érase una vez, contó Proclo, un señor de la guerra macedonio llamado Demetrio Poliorcetes, «el asediador de ciudades», que se convirtió en rey de Atenas. Con el fin de rendirle honores, las atenienses tejieron una gran túnica y la bordaron con escenas de todas sus victorias. De acuerdo con la costumbre anual, dicha túnica fue llevada en procesión, con gran ceremonia, a la Atenea de Fidias. La había tejido, como todas las anteriores, un grupo de jóvenes vírgenes, las *parthenoi*, que residían en un espacio propio en la parte trasera del templo, una sala que tomaba su nombre de ellas y de la diosa a la que servían. Como no tenían un palacio real que ofrecerle, los atenienses invitaron a Demetrio a instalarse en el *parthenon*, la sala de las vírgenes, para que así pudiera estar cerca de la diosa que vestía la túnica ornamentada con sus triunfos.

Pero Demetrio era un déspota bárbaro que tenía por lo menos cuatro esposas, incontables amantes y un apetito sexual tan voraz que se dijo que un joven se había arrojado a un caldero de agua hirviendo para escapar a sus avances. Y la túnica de Demetrio, bordada con su propia imagen, resultaba un regalo dudoso a un precio blasfemo. Ya se puede imaginar cómo se las gastó con las vírgenes tejedoras y con su infortunada diosa. Demetrio no duró mucho. Su rival Lacares le arrebató Atenas y se instaló asimismo en el santuario de Atenea, despojó a la imagen de su oro y la hizo pedazos para pagar a sus bárbaros soldados.

Atenea había sido violada muchas veces, dijo Proclo, pero de uno u otro modo siguió siendo la diosa virgen consagrada en su templo virgen, perfecta, bella e inmutable. En los novecientos años transcurridos desde su construcción, el propio templo había asumido un nombre derivado de la virginidad de la diosa: el Partenón. Los romanos, los hérulos y los visigodos habían hecho muchas cosas terribles, contó Proclo. Habían reducido Atenas a cenizas, habían convertido a sus ciudadanos en esclavos y se habían llevado muchos tesoros, pero habían dejado intacto el Partenón. Nerón se sintió tan cautivado por la belleza del edificio que lo adornó con su nombre en letras de bronce y Alejandro regaló al templo trescientos escudos persas en recompensa por los trescientos helenos caídos en las Termópilas. «Que siempre permanezca así», decía Proclo, concluía su lección y regresaba a su casita en la ladera sur de la Acrópolis, donde meditaba sobre la inviolada sabiduría de Atenea.

Después, en el año 39 de nuestra era, Teodosio, emperador de Constantinopla, difundió una proclama por todo su imperio: «Nadie debe acudir a los santuarios, pasar por los templos ni levantar los ojos a estatuas que sean obra del hombre»^[13]. Y luego mandó que las festividades de los antiguos dioses paganos fuesen declaradas días laborables y que se cerraran las puertas de los templos.

Los cristianos tomaron posesión del Templo de la Sabiduría y luego lo convirtieron en una iglesia. El *parthenos*, la sala de las vírgenes situada en la parte trasera del edificio, pasó a ser el pórtico delantero, y el hecatompedón, la nave de la

iglesia. Tapiaron la puerta que daba acceso al hecatompedón y colocaron allí su altar, también abrieron una nueva puerta donde antes estaba la imagen de Atenea de Fidias, de modo que el feligrés que entraba en la iglesia se limpiaba el polvo de las sandalias en el lugar del pavimento que había ocupado la diosa. El templo, cuyas puertas se abrían anteriormente al este para que la luz del sol naciente entrara por ellas, miraba ahora en sentido contrario, de manera que el altar de los cristianos estaba contra el amanecer. Como postrera ironía, los cristianos dieron a su nueva iglesia el nombre de Hagia Sofía: la Santa Sabiduría.

Unos cincuenta años después, la propia diosa de la Sabiduría culminó la obra de los cristianos. Atenea se apareció en sueños a Proclo y le susurró una orden al oído: «Dispón tu casa —le dijo—. Me han echado de mi templo, así que ahora me vengo a vivir contigo». Proclo lloró y luego se preparó. Se dice que la diosa se fue a vivir con él en su casita de la ladera sur de la Acrópolis y nadie la volvió a ver. Agentes del emperador sacaron su imagen vacía de su santuario y la enviaron en barco a Constantinopla. Y así el Partenón, cuya diosa virgen había sido arrojada de su propio santuario, fue destruido por primera vez.

Ochocientos años después, la chusma cristiana de Constantinopla haría pedazos la antigua estatua porque estaba convencida de estar poseída por un demonio. Se decía que esta estatua tenía más de seis metros de altura, llevaba casco, lanza y escudo y, en la mano, sostenía una figura alada de la Victoria.

1687

Cuando contaba aproximadamente veintiún siglos, el Partenón fue destruido por segunda vez. Una Liga Santa de cristianos atacó Atenas, a la sazón una ciudad del Imperio otomano, y sitió la Acrópolis. Llovieron sobre el mármol balas de cañón y el humo ennegreció el cielo e hizo irrespirable el aire. Aterradas, las mujeres del harén de la guarnición otomana, que se encontraban atrapadas en lo alto de la roca, reunieron a sus hijos y se refugiaron en lo que entonces era una mezquita. Escondidas y a oscuras mientras el cañoneo retumbaba y restallaba en el exterior, las mujeres se pusieron a contar cuentos a los niños para tranquilizarlos.

Una mujer refirió historias del viajero turco Evliya Qelebi. Aquella mezquita había sido construida muchos miles de años antes como *madrasa* por el sabio Platón, quien daba sus lecciones sentado en el trono que ahora utilizaba el imán. El sabio había vivido allí con la diosa Atenea, a quien rezaba para que le concediese la sabiduría. La mezquita se alzaba allí desde hacía muchos milenios, dijo la mujer a los pequeños, y no se iba a derrumbar ahora.

Este Platón había construido el *mihrab*, el nicho que señala hacia La Meca, con láminas de alabastro que resplandecían incluso en la oscuridad del bombardeo. Las mujeres señalaron el nicho: «Mirad, sigue resplandeciendo: Alá no nos ha

abandonado». Platón había cogido las puertas de bronce de Troya y las había convertido en las puertas de su Academia. «Las puertas de Troya, a la que nada pudo violentar salvo la traición, nos mantendrán sanos y salvos», dijeron las mujeres.

Una mujer cristiana del harén narró de otro viajero, el italiano Niccolo Martoni. Platón vivió mucho antes de la época de Jesús, no digamos del profeta Mahoma, explicó, y en aquellos tiempos acudían muchos a estudiar las artes de la sabiduría en aquel edificio. Un día, un joven estudiante llamado Dionisio estaba en el pórtico cuando el cielo se oscureció y la tierra empezó a temblar. El joven Dionisio presintió que iba a suceder un acontecimiento de gran importancia. Algo lo conmovió y se volvió hacia la imponente columna en la que estaba apoyado. Con el cuchillo grabó un emblema en el mármol: una cruz. Y el día en que lo grabó, dijo la mujer cristiana del harén, fue el mismo día en que Jesucristo fue crucificado por nuestros pecados y, al decir aquellas palabras, se santiguó.

Posteriormente, cuando llegaron los cristianos y convirtieron la mezquita en iglesia, repitieron una y otra vez el pequeño acto vandálico de Dionisio. Recorrieron los frisos escultóricos y destrozaron las cabezas y rostros de los jinetes, los funcionarios, las mujeres con jarras de aceite y agua y el niño que porta la túnica sagrada: se trataba de ídolos paganos y morada de demonios. Los cristianos sólo dejaron en paz una escultura de dos mujeres, una sentada y otra de pie, porque creyeron que representaba la Anunciación. Pasaron los siglos y cada arzobispo que pasaba grababa su nombre en los muros de mármol, lo mismo que Dionisio había grabado antaño una cruz. En aquellos tiempos, dijo la mujer, aquella sala en sombras estaba suntuosamente ornamentada con mosaicos dorados y perfumada por el incienso y allí resonaban campanillas y cánticos. Había un icono de Nuestra Señora pintado del natural por el propio san Lucas, un ejemplar de los Evangelios transcrito por santa Elena, la cabeza de san Macario, los brazos de san Dionisio, de san Cipriano y de san Justino, así como el codo de san Macabeo.

Cuando la cristiana hubo acabado de hablar, su hermana musulmana continuó el relato. No hacía mucho, dijo, cuando el Imperio romano de los cristianos cayó por fin en manos de las fuerzas del Profeta, la iglesia había sido transformada en mezquita. El sultán Mehmet II fue a visitar el lugar y se maravilló de su belleza. Como habían hecho los cristianos antes que ellos, los hombres del Profeta eliminaron de su templo las imágenes idólatras que encontraron y los truculentos frescos del Juicio Final desaparecieron bajo la cal. Hubo una sola imagen que no se atrevieron a quitar, un mosaico de la Virgen María en la bóveda del *mihrab*. Érase una vez un soldado que le disparó un tiro y la Virgen María hizo que se le quedase el brazo atrofiado como castigo, de modo que, a pesar de la desaprobación de las autoridades, se permitió que el icono siguiera donde estaba.

Aunque la diosa virgen de la sabiduría que tenía una Victoria alada en la mano había sido expulsada del Partenón hacía muchos siglos, algo de su espíritu permanecía en la mezquita de la Acrópolis con su icono de la Virgen, antaño iglesia

de la Santa Sabiduría. Por ello, las mujeres y los niños pensaban que el espíritu del Partenón los protegería y siguieron contando sus historias en la oscuridad. Y, al escuchar aquellas historias, el comandante de la guarnición decidió guardar no sólo a sus esposas y a sus hijos en el edificio sino también un gran almacén de pólvora.

Las fuerzas de la Liga Santa bombardearon la posición otomana durante tres días, pero la Acrópolis resistió: parecía ser tan invulnerable como habían imaginado las mujeres y los niños. Entonces, el tercer día, un desertor otomano dijo a los artilleros que había un almacén de pólvora oculto debajo de la antigua mezquita.

Apuntaron.

La explosión sacudió la tierra. La mitad de la mezquita voló en pedazos y las columnas de las columnatas norte y sur se derrumbaron. Agudas esquirlas de mármol cayeron en las colinas, a más de un kilómetro de la Acrópolis. El incendio duró dos días y casi todas las personas que se habían refugiado en el edificio perecieron.

El comandante en jefe de la Liga Santa, Francesco Morosini, envió un escueto informe al Senado de Venecia: «Un disparo afortunado alcanzó un depósito que contenía una considerable cantidad de pólvora —escribió—. Fue imposible extinguir las llamas»^[14].

Las fuerzas otomanas se rindieron y Morosini subió a las ruinas humeantes de las que ya era dueño. Sus hombres pusieron cuerdas y poleas y treparon por la fachada del edificio hasta el frontón donde estaban encerradas las figuras de Atenea y Poseidón en su eterna querrela por la soberanía de Atenas. Los soldados iban a hacer lo que hacían siempre los venecianos: bajar las estatuas y llevárselas a Venecia para adornar las *piazas* y palacios de su república de ladrones, pero las poleas se salieron de los huecos y las cuerdas se rompieron... Atenea y Poseidón se estrellaron contra el suelo y se hicieron añicos. Morosini abandonó las ruinas, que fueron devueltas a los otomanos al cabo de un año. Para la Liga Santa había cosas más importantes que una mezquita en estado de total abandono.

Y así fue como el Partenón, cuya diosa virgen había sido expulsada y cuya utilidad como edificio había llegado a un fin repentino, fue destruido por segunda vez. Sólo hubo un superviviente. Se dijo que, cuando los soldados de la Liga Santa subieron a los restos del Partenón, una joven doncella salió de entre los escombros. No hay constancia de lo que hicieron con ella.

1816

Cuando el Partenón vivía su vigésimo tercer siglo de existencia, fue destruido por tercera vez. La Cámara de los Lores celebraba sesión en el Parlamento, en el palacio de Westminster de Londres, y ante ellos estaba la *Petición del conde de Elgin concerniente a su colección de mármoles*, es más, ante ellos estaba el conde de Elgin en persona.

En el cobertizo de su jardín de la londinense Park Lane había un revuelto montón de imágenes rotas. Antaño habían sido hermosas y perfectas, todavía estaban enteras, pero ahora les faltaba la nariz (y la cabeza y las manos y los pies). Y, al igual que lord Elgin, estaban llenas de grietas y cicatrices y desgastadas por el tiempo. Se puso en pie ante sus pares y les contó su historia.

Érase una vez, les dijo, un joven, era él. Y, como es deber de todos los jóvenes *milords*, estaba ansioso de perfeccionamiento y educación, de belleza y verdad. Para aprender el arte de la guerra estudió a Heródoto y a Tucídides; para el arte de gobernar leyó a Plutarco; para la sabiduría, a Platón y a Aristóteles, y para el sentimiento, a Eurípides y a Esquilo.

Lord Elgin sabía todo sobre el Partenón. Las publicaciones modernas que llegaban a su biblioteca le mostraban la absoluta perfección del edificio. *Las antigüedades de Atenas*, de Stuart y Revett, obra basada en muchas mediciones y excavaciones, contenía ilustraciones del templo en perfecto estado. Pálidas aguatinas reproducían la austera columnata compuesta por ocho columnas en cada fachada, coronadas por un arquitrabe y un frontón ocupado por los espléndidos cuerpos de mármol de los atenienses antiguos congelados en el tiempo.

Como Tucídides había pronosticado otrora, lord Elgin estaba convencido de que Atenas había sido la dueña de un imperio mayor de lo que había sido en realidad y esperaba que un día su propia nación llegase a igualar, si no a superar, la grandeza de aquel imperio. Soñaba con Escocia —Britania del Norte, la llamaba él— como una nueva Hélade y, con Edimburgo, como una nueva Atenas del Norte. Cuando fue nombrado embajador ante la corte del sultán en Constantinopla se vio como un moderno Alcibíades, llamado a climas extraños al servicio de un país que estaba a punto de conocer la grandeza.

En su camino a Constantinopla, lord Elgin reunió un séquito. Lo constituían Giambattista Lusiero, un pintor paisajista; Fiodor Ivánovich, un liberto tártaro cuyo talento para el dibujo de figuras lo había distinguido mucho en Baden Baden, más dos dibujantes de arquitecturas y dos moldeadores de vaciados. Contrató a estos artífices para medir, dibujar y hacer copias de yeso de las antigüedades de Atenas, con la mira de formar una colección de esculturas, dibujos y vaciados que serían de utilidad para las bellas artes de Gran Bretaña.

Lord Elgin y su séquito desembarcaron en 1800, pero la Atenas que se encontraron no era la capital imperial que esperaban. La decrepita ciudad comercial estaba regida por un gobernador provincial del sultán otomano. Entre tanto, el Partenón se hallaba bajo la jurisdicción del comandante de la Acrópolis, que era entonces una fortaleza no menos bárbara que las de la patria de lord Elgin.

Aquellos turcos no apreciaban la importancia de las ruinas que yacían por doquier a su alrededor. Trataban al Partenón más como una cantera que como un edificio: recogían los fragmentos de mármol y los molían con el fin de obtener polvo y hacer mortero de cal; rompían las piedras en trozos pequeños para levantar los muros del

laberinto de jardines y casitas diseminados por la Acrópolis.

Pero, para horror de lord Elgin, los aficionados británicos residentes en Atenas no eran más reverentes en su actitud hacia el Partenón que sus anfitriones otomanos. Uno de ellos, John Bacon Sawry Morritt, observó irónicamente:

Es muy agradable aquí pasear por las calles. Sobre casi todas las puertas hay una estatua o bajorrelieve antiguo, más o menos bueno aunque muy destrozado, de modo que en estas tierras uno se encuentra en una completa galería de mármoles. Unos los compramos, otros los robamos... Acabamos de desayunar y estamos pensando en dar un paseo hasta la ciudadela, donde ha ido nuestro asistente griego a unirse a los obreros y está, espero, sacando los centauros y los lápitas [del friso del Partenón]... Nada como sacar tajada cuando brilla el sol y, cuando el comandante haya experimentado el placer de recibir nuestros cequíes durante unos cuantos días, creo que negociaremos por buena parte del viejo templo.
[15]

No era el único que se dedicaba a semejantes ocupaciones. Al igual que Morritt estaba afanando lo que podía, Louis Fauvel, el apoderado del embajador francés ante la corte otomana, recibía sus instrucciones: «Llévese todo lo que pueda. No descuide ninguna oportunidad de trasladar todo lo trasladable que haya en Atenas y sus alrededores»^[16].

Para que Elgin pudiera «mejorar las artes de Gran Bretaña» era necesario actuar con extrema rapidez, ya que los apoderados de Napoleón tenían exactamente la misma idea con respecto a su propio país. Lord Elgin dejó a su séquito en Atenas y zarpó rumbo a Constantinopla, con la esperanza de poder persuadir al sultán y al gran visir de que pararan en seco a los franceses.

No tuvo que aguardar mucho. Napoleón fue derrotado por los británicos en Egipto y el gran visir vio el giro que estaba tomando la historia. El 22 de julio de 1891 apareció en Atenas una orden de la corte del sultán. La carta del visir ordenaba al comandante de la Acrópolis que permitiese a los hombres de Elgin:

1. Entrar libremente dentro de las murallas de la ciudadela y dibujar y sacar moldes en yeso de los templos antiguos.
2. Levantar andamios y cavar donde quieran para descubrir los cimientos antiguos.
3. Libertad para llevarse cualquier escultura o inscripción que no interfiera con las obras o las murallas de la ciudadela.^[17]

Catorce años después, varios centenares de fragmentos del Partenón —el friso de la procesión de la túnica, las esculturas de Atenea, Poseidón y todos los dioses que decoraban el frontón; los lápitas y los centauros, y hasta un capitel de la columnata— estaban a salvo en Londres, rescatados de los turcos, de los *dilettanti* y de los franceses.

Estas esculturas habían sido arrancadas de lo que quedaba del Partenón, desenterradas en la zona circundante y extraídas de las casitas de los irresponsables campesinos que aún residían en el emplazamiento. Las piezas fueron embaladas y cargadas en barcos. Algunos de estos barcos fueron capturados en guerra y hubo que recuperar las esculturas de manos del enemigo; otros se hundieron y las piezas fueron rescatadas del fondo del mar. En su viaje, estos mármoles suscitaron asombro,

veneración y envidia. En Roma, lord Elgin pidió al escultor Canova que restaurase las estatuas, pero el artista se negó, aduciendo que sería blasfemo poner su cincel en lo que había tocado la mano de Fidias.

El Partenón yacía en un cobertizo, en un jardín trasero de Park Lane, bajo la protección de un hombre tan quebrantado como los mármoles que poseía. El mandato de Elgin como embajador había llegado a su fin. Acababa de llegar a casa: después de haber caído prisionero mientras se dirigía a Francia y haber languidecido tres años en ese país, por fin le permitieron regresar a Gran Bretaña. Sin fondos. Su propio cuerpo había llegado a parecerse a la violada perfección de sus mármoles, ya que había contraído una infección en Constantinopla y, como una estatua clásica, había perdido la nariz. Elgin sólo tenía una posibilidad de restablecer su antigua fortuna: vender sus mármoles, pero se cuidó mucho de hacerlo ver así e insistió tanto a los lores diciéndoles que no lo hacía por la tentación del provecho que concluyó su petición *concerniente a su colección de mármoles* con una noble aunque interesada aseveración:

Al reunir estos vestigios de la Antigüedad en beneficio de mi país y al rescatarlos de la inminente e inevitable destrucción que los amenazaba si hubiesen sido dejados muchos años más a merced de maliciosos turcos que los mutilaron por caprichosa diversión o con el propósito de venderlos poco a poco a los casuales viajeros, no he actuado movido por la codicia.^[18]

A los lores y a sus consejeros no les impresionó. Richard Payne Knight, un entendido de la Sociedad de Aficionados y uno de los fundadores del Museo Británico, escuchó la historia y replicó: «Sus esfuerzos han sido en vano, lord Elgin. Sus mármoles han sido valorados en más de lo que merecen: no son griegos, son romanos, de la época de Adriano»^[19]. Los refinados *milords* y los *dilettanti* de Gran Bretaña no estaban acostumbrados a admirar fragmentos rotos de mármol, marcados por heridas de metralla y desgastados por el viento y la lluvia. Aquel montón de piedras no representaba para ellos una mejora de las artes de Gran Bretaña sino un empeño infructuoso.

Hubo algunos que se sintieron horrorizados por la manera en que los hombres de lord Elgin habían destruido lo que quedaba de la unidad del Partenón para reunir ese montón de piedras. Lord Byron incluyó un devastador ataque contra lord Elgin en su poema *Childe Harold*:

Frío es el corazón, hermosa Grecia, que te mira,
no siente lo que sienten los amantes por el polvo que amaron.
Ciegos están los ojos que no lloren al ver
tus muros desfigurados, tus ruinosos santuarios arrebatados
por manos británicas, que mejor hubieran debido
impedir que esas reliquias fueran nunca restauradas.
Maldita sea la hora en que vinieron de su isla
y una vez más ensangrentaron tu seno indefenso,
y se llevaron a tus dioses a climas nórdicos aborrecidos.^[20]

Y alegaba que había que dejar desmoronarse el Partenón en el lugar en el que siempre se había alzado.

Cuando lord Elgin se presentó ante la Cámara de los Lores, ofreció sus mármoles a su nación por 62 440 libras esterlinas. Los lores se rieron en su cara y propusieron darle menos de la mitad de esa suma. Lord Elgin compareció ante ellos una vez más y entonces la Cámara de los Lores ordenó que se le pagasen 35 000 libras por las molestias. Elgin, profundamente decepcionado, no tuvo otra opción que aceptar.

Aquel año, 1816, los mármoles de Elgin fueron trasladados al Museo Británico y allí continúan. Ahora se hallan sepultados en la galería Duveen, construida ex profeso para ellos en la década de 1930. La galería invierte la disposición originaria de las esculturas, pues el friso y las estatuas del frontón miran hacia dentro, hacia una sala con iluminación cenital, en vez de hacia fuera, hacia la deslumbrante llanura de mármol de la Acrópolis. Mutilados y colocados sobre zócalos a la melancólica luz de Londres, los mármoles de Elgin aparecen ante nosotros a la altura de los ojos, imponentes y trágicos a un tiempo.

Otros trozos del Partenón se dispersaron por toda Europa. En Copenhague hay dos cabezas que encajan con cuerpos actualmente conservados en el Museo Británico, y otra en Wurzburg (Alemania). Existen trozos en el Vaticano, Viena, Munich y Palermo. En el Louvre hay fragmentos recogidos por los derrotados y desacreditados franceses de los restos que había dejado lord Elgin. Por supuesto, quedan algunos en Atenas, no muchos de ellos unidos a lo que antaño fue el Partenón.

Seis años después de vender su colección, el desnarigado lord Elgin estuvo de nuevo en Atenas y ante el Partenón o, mejor dicho, estuvo en Edimburgo, en la Atenas del Norte, ante lo que esperaba que llegase a ser el Partenón. Varios años antes se había propuesto erigir un monumento a los caídos de las guerras napoleónicas; ese monumento, a instancias de lord Elgin y sus amigos, iba a tener la forma exacta del Partenón. La construcción iba a costar cuarenta y dos mil libras, sólo siete mil más de lo que la Cámara de los Lores había pagado por las esculturas que adornaban el original. Aun así, el comité sólo consiguió recaudar dieciséis mil libras para el proyecto y las diez columnas del inacabado Partenón de Edimburgo se alzan como una ruina anticipada. Desde que se interrumpieron las obras en 1830 son conocidas como «la deshonra de Edimburgo».

De este modo, lord Elgin, el hombre que había troceado el Partenón original, dominaba ahora sobre la ruina de una réplica. Su deshonra era absoluta. Con una considerable colección de moldes de yeso, se retiró a sus fincas a cavilar, rodeado de sus copias fragmentarias en yeso, sobre lo que en tiempos fue el Templo de la Sabiduría. El Partenón, cuya diosa virgen había sido expulsada de él, que ya no existía como edificio y cuyas piedras mismas se habían diseminado por los confines de la tierra, había sido destruido por tercera vez.

Cuando el Partenón tenía dos mil doscientos sesenta y siete años, fue destruido por tercera vez. El nuevo rey de una nueva nación subió a la Acrópolis a supervisar los tesoros de los que ahora era dueño. Otto von Wittelsbach era el gobernante de un país que no había existido hasta entonces. El nacimiento de Grecia había costado catorce años de guerra y, durante aquella guerra, las ruinas del Partenón habían adquirido la condición de talismán de una nación surgida de la antigua nostalgia. La Acrópolis fue sitiada dos veces en el transcurso de aquellos catorce años. Se dice que, durante uno de esos asedios, los turcos, que buscaban hierro para hacer balas, empezaron a romper los mármoles del templo que quedaban, esperando encontrar las grapas de metal con que los antiguos habían unido las piedras del edificio. Los griegos se sintieron tan horrorizados por esa violación que mandaron a sus enemigos un envío de munición para que pudieran continuar la batalla sin saquear el edificio.

Una vez el país fue libre, los griegos miraron a su alrededor buscando un rey y dieron con su rey, un joven miembro de la Casa de Baviera, y una reina, su esposa, la princesa Amalia. Como no había palacio real en Atenas, hubo muchas discusiones sobre qué hacer para que el rey Otto y la reina Amalia viviesen con la pompa que correspondía a las testas coronadas de Europa. Tal vez inevitablemente, alzaron la mirada hacia el ruinoso Partenón y, tal vez inevitablemente, el rey alemán acudió a un arquitecto de su tierra para que le proporcionara las comodidades de su país de origen.

Karl Friedrich Schinkel era el arquitecto de la corte de Prusia. No visitó el Partenón antes de hacer el proyecto de su palacio. Había visto ya las piedras del Partenón en Londres, así como la abortada reconstrucción en Edimburgo. Había estudiado a Stuart y Revett y leído a los clásicos. Sabía todo sobre el Partenón. De hecho, Schinkel ya había construido un par de partenones en Prusia: un cuerpo de guardia en Unter den Linden, en Berlín, y la tumba de una princesa Hohenzollern en Charlottenburg, un retiro real para el príncipe heredero de Prusia en Sans-Souci. Ambos estaban construidos en el orden dórico del Templo de la Sabiduría.

El proyecto de Schinkel para la Acrópolis consistía en transformar los decrepitos restos de la guarnición otomana en un grandioso palacio. Se restablecería la antigua entrada y, como en sus tiempos, conduciría hasta una gigantesca estatua de Atenea; después, un antepatio en forma de hipódromo desde donde se desplegaría el palacio mismo: una Alhambra de filigrana compuesta de patios, columnatas y fuentes, donde el rey y la reina Amalia, a quien le encantaban las rosas, podrían pasear a la sombra y tender la vista, más allá de las murallas, hacia las yermas llanuras de aquel reino suyo que les era tan ajeno. El palacio de Schinkel era una osada apropiación de un vestigio de la antigua Grecia al servicio de una nación moderna. Sin embargo, lo mismo que el gran Canova, contemporáneo suyo, se había negado a levantar su cincel contra el mármol que Fidias había tocado, el proyecto de Schinkel dejaba intactas las piedras

del propio Partenón: una joya antigua en un engaste {g}moderno.

Pero Schinkel no era el único arquitecto alemán interesado en el Partenón. El arquitecto de la corte de Baviera, al igual que Schinkel, ya era responsable de varias construcciones. Cuando, tras la derrota de Napoleón, el rey de Baviera quiso honrar a los héroes caídos de su país con un monumento, se lo encargó a Leo von Klenze. Y Von Klenze, como los ciudadanos de Edimburgo, sabía exactamente adónde había que ir en busca de un modelo. Su Partenón, el Valhalla, se situó en una serie de terrazas sobre el Danubio, en Ratisbona. Los héroes de la nación bávara —y después alemana— se hallan en su interior, inmortalizados en mármol. (Todavía se reúne un comité para decidir quién puede sumarse a las eminentes filas del Valhalla; una de las últimas incorporaciones fue Sophie Scholl, la joven cuya oposición a Hitler le costó la vida).

Por sus relaciones en Baviera, Von Klenze tenía acceso a la corte del rey Otto y despachó el palacio proyectado por Schinkel con el vago elogio de que era «un encantador sueño de una noche de verano»^[21]. Así pues, en 1834, cuando Otto subió a la Acrópolis no fue para poner la primera piedra de una nueva *Residenz* ni para hacer nada nuevo en absoluto. A diferencia de Demetrio Poliorcetes, del emperador Teodosio, de la Liga Santa o de los ejércitos del sultán Mehmet II, el rey Otto vino a poner fin a las repetidas violaciones del Partenón.

Aquel acontecimiento fue concebido por Von Klenze en su totalidad. El rey, naturalmente, iba encorsetado en toda la incómoda corsetería y pasamanería propia de su rango, pero su pueblo, las doncellas y los mancebos de Atenas vestían los sencillos ropajes de sus antepasados y portaban ramas de mirto. El rey se sentó delante del Partenón con sus mejores galas y Leo Von Klenze subió a una tribuna. Habló en alemán:

Vuestra majestad ha subido hoy por primera vez, tras tantos siglos de barbarie, a esta célebre Acrópolis, marchando por el camino de la civilización y de la gloria, por el camino por el que pasaron Temístocles, Arístides, Cimón y Pericles y quienes fueron como ellos. Y éste es y debe ser, a los ojos de vuestro pueblo, el símbolo de vuestro glorioso reinado... Todos los vestigios de la barbarie serán borrados. Y los vestigios del glorioso pasado serán revelados a una nueva luz como los cimientos de un presente y un futuro gloriosos.^[22]

Desde entonces, la Acrópolis ha sido el terreno en el que se han desplegado las consecuencias derivadas del plan de Von Klenze: construcciones, reconstrucciones, demoliciones, pleitos, artículos eruditos y misiones diplomáticas. Generación tras generación, en nombre de la moderna nación griega y en memoria de la Atenas de Atenea, ha habido quienes han tratado de recomponer de nuevo el Partenón: hacerlo perfecto y cabal, como una virgen.

Los primeros cincuenta años de este proceso presenciaron la erradicación de todos aquellos «vestigios de la barbarie» que habían mancillado el Partenón desde la época clásica. Los guardas fueron expulsados del pequeño edificio que se alzaba sobre el pavimento de mármol del Partenón y las casitas y jardines, así como el harén

de los turcos, fueron demolidos. Cuando éstos hubieron desaparecido, se eliminaron también los restos de violaciones más antiguas. Se dismantelaron las ruinas del minarete de la mezquita otomana, que en sus tiempos sirvió de campanario a la iglesia de la Santa Sabiduría, y, con ellas, el ábside de la iglesia, que antaño se creía el antiguo trono de Platón.

Después se excavó el propio suelo. Hasta la década de 1830, la Acrópolis estuvo cubierta de jardines, aunque ahora resulta casi imposible imaginar que creciera algo en la pelada roca sembrada de columnas rotas y trozos de cornisa. Se sacó a la luz la ciudadela bizantina que había debajo de la aldea turca y, debajo de aquélla, el santuario romano y, debajo de éste, el pavimento que otrora pisaron Pericles y Fidias. Eliminando su historia, los arqueólogos trataban de devolver la virginidad al Partenón.

En 1894, cuando apenas habían terminado, hubo un terrible terremoto que tiró al suelo las columnas de mármol del Partenón. Y tras inspeccionar las ruinas de las ruinas, los arqueólogos empezaron otra vez a devolverle la virginidad. Recogieron los trozos de arquitrabe, los tambores de las columnas acanaladas y los capiteles que yacían alrededor de los restos del Partenón, aquellas piedras que habían sobrevivido al saqueo bárbaro, a la iconoclasia cristiana y musulmana, a la explosión, al horno de cal y a la expropiación que había llevado a tantas piezas a las salas de los museos de la Europa septentrional, y se pusieron a trabajar con aquel revoltijo de fragmentos destrozados. Colocaron un tambor de columna encima de otro y luego el capitel, el arquitrabe, las metopas, los triglifos y la cornisa.

Al finalizar la década de 1920, el peristilo del Partenón estaba casi concluido. Incluso se había conseguido en buena medida sin recurrir a material de construcción nuevo. Podía decirse verdaderamente que las piedras del Partenón eran las mismas que habían tocado las manos de Fidias y que habían contemplado los ojos de Pericles. Nikolaos Balanos, el director de Antigüedades, pudo afirmar con razón que había vuelto a dar al Partenón una integridad que no había disfrutado desde la explosión de 1687.

Pero cuando los obreros acometieron la restauración del edificio, olvidaron, o quizá desconocieran, lo perfecto que había sido antaño. El Partenón en su virginidad nunca había sido un mero edificio sino un cuerpo tan refinado, tan entero, tan fuerte y tan flexible como los cuerpos de los héroes cuya divina lucha ornamentó una vez su piel. Sus refinamientos eran casi imperceptibles a simple vista, pero tuvieron como consecuencia que todas y cada una de las piedras del Partenón sólo podían tener un hogar: ninguna piedra encajaba exactamente en ningún lugar que no fuera aquél al cual lo había destinado el propio Fidias.

Cuando se afanaban con su montón de fragmentos despedazados, los restauradores del Partenón habían olvidado estas cosas. Quizá su Partenón reconstruido se pareciese mucho al Partenón originario, pero no era perfecto y, al no ser perfecto, no era el Partenón.

El presente

En 1975 se reunió en Atenas un grupo de arqueólogos, conservacionistas y tecnólogos. Por encima de la sala en que se celebró su seminario, los restos del Partenón se desmenuzaban a la misma velocidad a la que podía deliberar la reunión. No había mucho tiempo.

Lord Byron deseaba que lord Elgin dejara en paz el Partenón y permitiera que se disolviese en la lluvia y el aire. Su deseo se estaba haciendo realidad. Atenas, antaño una aldea de la Acrópolis, se extendía desde el Pentélico, de donde se había sacado el mármol para construir el Partenón, hasta el Pireo, donde se habían embarcado las esculturas para mandarlas a Londres. El humo del tráfico asfixiaba a la gran ciudad y envenenaba la lluvia que caía sobre el templo. Los fragmentos del restaurado Partenón se mantenían unidos con grapas de hierro insertadas en las columnas y no tuvo que pasar mucho tiempo para que el hierro empezara a oxidarse en el aire emponzoñado y, al hacerlo, se dilatara. Al dilatarse, agrietaba el mármol blanco que lo rodeaba y se desprendían fragmentos del cuerpo del edificio. Manchas de un rojo oscuro goteaban por una superficie otrora brillante en el aire antiguo. La restauración del Partenón amenazaba literalmente con hacer pedazos el edificio. Además, la lluvia estaba convirtiendo el mármol en yeso molécula a molécula. Las ruinas del Partenón se estaban convirtiendo en la misma escayola en la que lo habían vaciado sus adoradores dieciochescos y luego, sencillamente, eran arrastradas por la lluvia.

El comité escuchó propuestas para trasladar los restos en su totalidad y reemplazarlos por una réplica de fibra de vidrio. Se habló de prohibir el tráfico alrededor del emplazamiento antiguo y se expusieron argumentos a favor de recubrir el edificio entero con una gigantesca burbuja. Se debatió no hacer nada y dejar que el Partenón se disolviera en el aire. Se discutió la posibilidad de reconstruirlo desde cero.

Y tras once años de deliberaciones, se decidió destruir el Partenón, al menos temporalmente y con muchísimo cuidado. La fecha de terminación de las obras se había fijado en 2010, veinticuatro años después de su inicio y dos mil cuatrocientos cuarenta y tres después de la construcción del templo. Se están sacando de su ubicación original todos y cada uno de los bloques de mármol; las grapas de hierro están siendo extraídas de cada uno de ellos y reemplazadas por titanio, lo que resulta apropiado para un templo virgen por tratarse de un metal conocido por su incorruptibilidad. Acto seguido se miden y analizan todos y cada uno de los bloques para descubrir, si es posible, el secreto del lugar que ocupaba primitivamente. Muy poco a poco, se va resolviendo este rompecabezas y, allí donde se puede, las piedras son devueltas a los lugares a los que las destinaron sus creadores.

Al mismo tiempo, todas las esculturas que quedaban en el Partenón han sido trasladadas a un nuevo museo expresamente construido al pie de la Acrópolis, una tumba donde ni la edad ni el aire las dañen. En el corazón del museo, el célebre

arquitecto francés Bernard Tschumi ha planeado un gran atrio de cristal cuyas dimensiones y proporciones son idénticas a las del templo virgen. Este Partenón fantasma continúa vacío, pues ha sido concebido para albergar todas las esculturas que se hallan cautivas en el extranjero —en Londres, París, Palermo, Wurzburg, Viena— si alguna vez vuelven a la ciudad que las creó. Entonces, tal vez, la Santa Sabiduría regresará a su casa.

Cada vez que se destruye el Partenón se tarda un poco más en reconstruirlo y la tarea se hace un poco más difícil. Esta vez se habrá tardado en destruir y reconstruir el Partenón el doble de lo que se tardó en construirlo. Un día, todo lo que quede del Partenón serán fragmentos aprisionados en museos, copias en las riberas del Mississippi, el Kelaniya, el Támesis, el Spree, el Forth o el Danubio, los dibujos de Stuart y Revett; millones de desvaídas fotografías y cientos de panegíricos escritos, desde Tucídides hasta este que nos ocupa.

Después, liberado del ser físico, el Partenón no será nada más que una idea y entonces, por fin, será perfecto.

La basílica de San Marcos de Venecia

Donde un príncipe roba cuatro caballos y un imperio



Una parada para cuatro caballos^[1].

Robo

El Partenón es una ruina porque se fueron llevando partes de él que no dejaron nada tras de sí salvo un sueño de perfección. Liberados del edificio para cuya construcción habían sido hechos, estos fragmentos del Partenón fueron aplicados a finalidades para las que no habían sido concebidos: se convirtieron en material de construcción para los campesinos, en botín para los soldados, en arte para los *dilettanti*, pero al mismo tiempo seguían manteniendo algo del aura de su origen sagrado. Y eso precisamente fue lo que motivó su robo en un principio.

Muchas veces se ha imaginado la alta Edad Media —los siglos que median entre el final de la Antigüedad y el resurgimiento de Europa occidental en el Renacimiento— como una era de ignorancia y vandalismo. En *El sueño del arquitecto*, sus tinieblas están representadas en la silueta de la catedral y el bosque, que separa al arquitecto de su visión de la perfección clásica.

Pero la alta Edad Media constituye nuestro único vínculo con la Antigüedad clásica: aquello que los hombres de entonces decidieron conservar (y aquello que decidieron destruir) de su propia herencia ha determinado, siglos después, la nuestra. Los «bárbaros» de la alta Edad Media fueron los caprichosos conservadores de un museo cuyo significado nunca entenderemos del todo.

El robo y la reutilización de fragmentos antiguos era práctica habitual en un período lleno de vestigios de una cultura que no podía imitar ni superar. Las gentes de la alta Edad Media imaginaban que los edificios de la Antigüedad habían sido construidos por gigantes y que las efigies de bronce de dioses y emperadores que los decoraban eran morada de demonios. Creían que los fragmentos que robaban conferirían a las creaciones a las que los acoplaban algo de la autoridad de un pasado perdido.

Así pues, aunque los bárbaros destruyeron muchos edificios antiguos, también crearon entes maravillosos con los restos transfigurados de aquéllos. En ningún lugar es esto más cierto que en Venecia, una ciudad que,

al flotar en el agua, no tenía arquitectura propia. Para conseguirla, los venecianos robaron la arquitectura de otros, en concreto la de Constantinopla.

Venecia es una Constantinopla transfigurada, pero Constantinopla fue antaño una Roma transfigurada y a su vez Roma había sido una Grecia transfigurada. El ciclo del robo y la cadena de la autoridad conferida retrotraen a un tiempo mítico en el cual, quizá, toda civilización busca su fuente de autoridad.

En el año séptimo de la revolución se celebró un triunfo en la capital de la república. La procesión serpenteó por las calles desde las puertas de la ciudad hasta el Campo de Marte, donde los trofeos de la victoria fueron consagrados al Templo de la Patria.

Aquél no era un triunfo corriente. No hubo esclavos, ni jefes bárbaros, ni carros cargados de armaduras de bronce o de armas. Antes bien, se brindó a la muchedumbre un espectáculo formado por camellos, leones y jirafas en jaulas, palmeras y otras plantas exóticas en macetas y una colección de cajas de embalaje de formas extrañas, envueltas en una capa de polvo. Se veían escasos soldados y ningún general con corona de laurel dirigía el desfile de pie en su cuadriga: ese puesto estaba ocupado por un magnífico grupo de cuatro caballos.

Sus crines y sus colas estaban rígidamente peinadas, sus patas se alzaban en actitud de caminar majestuosamente y sus cabezas se volvían unas hacia otras, como si estuvieran manteniendo una noble conversación ecuestre, pero sus posturas eran fijas y su piel despedía destellos dorados y verdes bajo el sol: no eran caballos vivos sino estatuas fundidas en bronce. Y, después de ser consagrados caballos, leones, camellos y jirafas, así como las palmeras en tiestos y las envueltas en una capa de polvo, fueron conducidos a la cámara del tesoro de la república.

Conforme pasaba la procesión, la multitud vociferaba el himno que le habían enseñado a corear: «¡Roma ya no está en Roma! ¡Está toda en París!»^[23]. Y es que en 1798 Roma ya no era la capital del triunfo, ni lo era desde hacía muchos siglos, y la cámara del tesoro a la que eran conducidos los trofeos del triunfo era el museo nacional de la república, el Louvre. Aquellos trofeos entraron en el patio; las cajas de embalaje fueron transportadas escaleras arriba y depositadas en la Grande Galerie, donde las abrieron ante los impacientes diputados del pueblo. De una de ellas salió una contraída mano de mármol, luego un brazo y, por fin, una cara barbuda contorsionada por el dolor. Cuando retiraron las tablas apareció ante la vista Laocoonte, anudado junto con sus hijos en el fatal abrazo de una serpiente. Rompieron los toscos maderos de otra caja para mostrar la tersa arrogancia del Apolo de Belvedere. Una gran tela cayó al suelo al pie de una suntuosa mesa de banquete ante la cual, pintado por la mano del Veronés, Cristo asistía a las Bodas de Caná. Un arcón ocultaba el dorado tesoro de la Virgen de Bellini de la iglesia de San Zaccaria, acompañada de solemnes santos en su nicho de mosaico dorado, mientras que otro fue despedazado para dejar ver un enorme león alado de bronce que sostenía un libro en la garra extendida.

En la gran galería del Louvre estaban reunidos los tesoros del arte romano y veneciano. El león de bronce era el León de San Marcos; los cuadros, los ornamentos más bellos de los monasterios, las iglesias e incluso la cámara del Gran Consejo de Venecia. La Madonna Sixtina estaba antes en la capilla del papa en Roma; el Laocoonte y Apolo, en las interminables galerías del Vaticano. En la república cuyo lema era «libertad, igualdad, fraternidad», los emblemas del triunfo no eran esclavos, montones de oro ni trofeos marciales sino obras de arte, exhibidas en un museo donde

el pueblo pudiera admirarlas.

Se erigió un arco frente al Louvre, en la plaza del Carrusel. A los cuatro caballos de bronce que habían encabezado el desfile triunfal se dotó de una cuadriga de bronce y el conjunto fue colocado en lo alto del arco, en memoria de aquella ocasión.

*

Todo aquello ya había sucedido antes: como bien sabían los victoriosos franceses, los caballos de bronce habían presidido desfiles en la capital de otra república durante casi seiscientos años. Cada año, el día de la Ascensión, el dux iba desde su palacio hasta la basílica de San Marcos, que era su capilla y la cámara del tesoro de su república, para celebrar el triunfo de Venecia. Se arrodillaba ante la Pala de Oro, un retablo de oro con refulgentes piedras preciosas engarzadas bajo el cual estaban enterradas las reliquias milagrosas del propio evangelista san Marcos. Por encima de la cabeza del dux se elevaban, formando una cruz griega, cinco cúpulas decoradas con centelleantes mosaicos que narraban la historia de la república y de los santos y ángeles que la protegían.

Después sonaban las trompetas y el dux abandonaba la oscuridad de San Marcos para salir a la soleada plaza. Caminaba hasta el agua pasando entre dos columnas de granito, en lo alto de las cuales se veía a los dos santos patronos de Venecia: san Teodoro en pie sobre su cocodrilo y san Marcos bajo la forma de un león alado. El dux subía a su barca ceremonial, el *Bucintoro*, cruzaba la laguna y salía a mar abierto, donde arrojaba un anillo de oro al agua para consagrar de nuevo el matrimonio de Venecia con este elemento.

Una vez consumada la unión, el dux regresaba a San Marcos y se asomaba a un balcón sobre las puertas occidentales de la basílica. Por encima tenía unos dorados pabellones poblados de incontables santos esculpidos; por debajo, una arquería revestida de placas de mármol precioso verde y rojo, adornada con algunas que otras esculturas de Hércules y de los antiguos césares. Y, desde el centro mismo de esta fachada, debajo de los santos y encima de la puerta central de la basílica, los cuatro caballos de bronce. De pie entre ellos, como si estuviera guiando la cuadriga, el dux pasaba revista a sus ciudadanos mientras éstos caminaban en procesión alrededor de la plaza, más abajo. Engalanado con un manto dorado y portando las insignias de su cargo, estaba congelado en una actitud tan rígida y regia como la de un emperador oriental.

*

Naturalmente, todo aquello había sucedido antaño o, al menos, eso era lo que los

venecianos dijeron a sus nuevos amos franceses en 1798. Los cuatro caballos de bronce —y los iconos incrustados con piedras preciosas de la Pala de Oro, así como el león alado— habían presidido los triunfos celebrados en la capital de una tercera república durante ochocientos años. En el aniversario de la fundación de esa ciudad, el emperador abría una puerta que comunicaba el Palacio Sagrado y el Hipódromo y, suntuosamente ataviado y con su séquito de *magistri*, procónsules, senadores, sacerdotes y reliquias, aparecía en el palco imperial ante los ciudadanos de Constantinopla.

El Hipódromo tenía unos quinientos metros de longitud. Se trataba de un estadio alargado con asientos de piedra que en aquellos días podía acoger a unas cien mil personas. Una barrera elevada, la *spina*, lo dividía por la mitad, de manera que había dos pistas. En un extremo, las puertas por donde salían los competidores se asemejaban a un arco triunfal, mientras que en el otro extremo, la pista se curvaba para permitir que las cuadrigas que participaban en las carreras dieran la vuelta a un obelisco.

La principal finalidad del Hipódromo era la celebración de carreras de cuadrigas, pero era algo más que un simple estadio deportivo. Los Azules y los Verdes, que habían empezado siendo dos diferentes equipos de carreras, con el tiempo se habían convertido en poderosas facciones políticas capaces de poner de rodillas al imperio entero. El *Milion*, el pabellón desde el que se medían todas las distancias del imperio, se alzaba justo al lado de las puertas donde las cuadrigas iniciaban las carreras.

El Hipódromo era, por tanto, la cámara del tesoro del imperio. La *spina* y las puertas de los cajones de salida estaban ornamentadas con dos obeliscos y todo un gabinete estatuario de seres curiosos: esfinges, una columna de serpientes de bronce, un colosal Hércules igualmente de bronce, un elefante del mismo metal, un hipopótamo con la cola cubierta de escamas, una bella Helena de Troya, una loba amamantando a Rómulo y Remo y demás. Entre todo aquello había al menos tres —y quizá más— *quadrigae* de caballos de bronce, con otra enganchada a una cuadriga dorada, que se guardaba dentro del *Milion*.

El día del triunfo, esta cuadriga dorada era enganchada a un tiro de caballos vivos y en su interior se colocaba una estatua dorada. Esta estatua era una efigie de Constantino, el fundador de la ciudad, vestido como Apolo, el dios Sol, y con un pequeño ángel en la mano: el espíritu guardián de la ciudad. El divino fundador era paseado por el Hipódromo en su cuadriga, mientras el emperador reinante, vestido de oro y manteniendo una inmovilidad absoluta, contemplaba el ritual desde su palco real. Sus sacerdotes lo envolvían en nubes de incienso y del tañido de campanas como si fuese el propio Júpiter Óptimo y Máximo.

*

Todo aquello había sucedido antes, pues las *quadrigae* del Hipódromo —y el Hércules de bronce y Rómulo y Remo y muchos otros seres de la colección del Hipódromo— habían presidido los triunfos en la capital de una cuarta república durante cuatrocientos años. Al menos lo afirmaban los ciudadanos de Constantinopla y los venecianos estaban deseando creerlo.

Cada vez que un general —un *imperator*— obtenía una victoria de especial relevancia contra los bárbaros, el senado y el pueblo le concedían un triunfo y entraba en la ciudad de Roma a la cabeza de su ejército. Todos estos triunfos recorrían la Vía Sacra, el camino sagrado que conducía al interior de la ciudad desde el sur: dejando atrás el Coliseo, pasando al pie de la colina del Palatino, cruzando el Foro y subiendo, por debajo de la roca Tarpeya, a la colina Capitolina, coronada por el Templo a Júpiter Óptimo y Máximo. A Júpiter se conducían a los bárbaros encadenados para celebrar los debidos sacrificios: sacrificaban sus tesoros en el templo, a sus familias en el mercado de esclavos y sus vidas en el circo. En el Templo de Júpiter se colgaban las cadenas de los cautivos, las puertas rotas de las ciudades y los truncados dioses de las repúblicas vencidas.

Después de celebrar cada triunfo, los *imperatores* de Roma erigían un arco sobre la Vía Sacra para que sus victorias fuesen recordadas. Estos arcos semejabán ostentosas puertas de ciudades, todas enmarcadas por columnas corintias, ornamentadas con victorias aladas y esculpidas con relieves e inscripciones que relataban las hazañas de los generales. (Todavía se conservan en Roma algunos de estos monumentos conmemorativos: el arco de Constantino da constancia de su victoria en la batalla de Puente Milvio, mientras que el arco de Tito representa con despreocupado orgullo el saqueo del Templo de Jerusalén). Como los generales hacían su entrada en la ciudad en una cuadriga, cada uno de sus arcos estaba coronado con un grupo escultórico de caballos tirado por uno de estos vehículos. Sin duda hubo centenares de estas *quadrigae*.

Luego, los *imperatores* de Roma hacían acuñar sus imágenes en monedas y esculpir las en mármol. Mandaban a los escultores que forzaran sus cuellos de toro para hacerles adoptar las posturas de los héroes griegos, que elevasen sus ojos como si se hallaran en contemplación divina y que cubriesen sus cabezas afeitadas con pelucas rizadas, alborotadas —así lo esperaban ellos— por los vientos de la historia.

*

Todo aquello había sucedido antes. Los venecianos, los constantinopolitanos y los romanos contaban una historia sobre el origen de su *quadriga* o, al menos, recordaban vagamente la última vez que aquellos caballos habían transportado a un héroe.

Cuando era joven, antes de todos sus triunfos, a Alejandro le gustaban los

caballos. De hecho, venía de un linaje real a cuyos miembros les encantaban. Un día, su padre, Filippo, señaló a Alejandro un caballo que corría por la llanura en estado salvaje.

—Nadie puede domar ese caballo —dijo el rey a su hijo.

—Yo sí podré —contestó Alejandro.

—Bueno, si puedes, quédatelo —añadió Filippo.

Así que Alejandro salió al campo. Se acercó al caballo, le susurró al oído, le acarició el cuello y, ante el asombro de la corte real, Alejandro montó el corcel y fue hacia su padre como si fuese la cosa más natural del mundo. Alejandro le puso el nombre de *Bucéfalo* y aquel corcel se convirtió en su fiel compañero por los estrechos desfiladeros de las montañas de Grecia, las llanuras de Asia Menor, los desiertos de Siria y Egipto, las marismas de Mesopotamia y las colinas de Persia, hasta llegar a las junglas de la India.

Cuando Alejandro hubo conquistado el mundo, encomendó su retrato al escultor Lisipo. Lisipo, muy hábil con el mármol y con el bronce, recibía muchos encargos, entre ellos varias *quadrigae*. Los venecianos decían —y sin duda lo habían oído decir a los constantinopolitanos y éstos a su vez a los romanos— que su *quadriga* era una de éstas.

Lisipo era muy hábil con el bronce, pero lo fue más aún para transformar el retrato del bárbaro príncipe en algo trascendente y hermoso. Al ver su obra, Alejandro ya no quiso que ningún otro escultor ejecutase su efigie. En la imagen juvenil de Alejandro se combinaban el joven arrebatado que había conquistado primero a *Bucéfalo* y después el mundo y el rey filósofo, el discípulo de Aristóteles y de los sabios de la India. La cabeza de Alejandro, vuelta como en medio de una acción bélica, recordaba a Aquiles arrastrando el cuerpo de Héctor alrededor de las murallas de Troya y sus ojos pensativos eran los de Apolo atravesando el cielo en el carro del Sol, camino de su hogar, que compartía con las Musas, en el monte Parnaso.

El hogar de Apolo —el santuario de Delfos, en el monte Parnaso— albergaba al oráculo del dios y una apabullante colección de exvotos que le habían sido ofrecidos bien como muestra de gratitud, bien acompañando una súplica, bien por miedo. El Templo de Apolo se alzaba sobre una columna formada por tres serpientes retorcidas que los griegos le habían regalado como agradecimiento por su victoria sobre los persas en la batalla de Platea después de fundir las armaduras y las armas tomadas a la derrotada horda asiática. Debajo del templo corría una misteriosa gruta que vomitaba perniciosos vapores bajo cuya influencia la sacerdotisa del santuario hablaba con la voz del dios. Según la leyenda, Apolo había robado aquella gruta a una serpiente que moraba allí desde el principio del mundo. En esas oscuras cavernas, cargadas de humo ponzoñoso, encuentran sus orígenes los mitos y leyendas.

En el santuario de Delfos se celebraban también juegos y, al igual que las ciudades victoriosas en la guerra, los atletas y los aurigas que competían en el estadio ofrecían imágenes a Apolo. Sólo ha quedado una de estas imágenes: un auriga alto y

esbelto fundido en bronce, de pie con los brazos estirados y las riendas en las manos. Sus caballos han desaparecido. Resulta tentador imaginar que fueran los que al cabo de dos milenios fueron a parar en París.

No hay ninguna prueba de que así sea. El punto de partida del viaje de la *quadriga* —de Grecia a Roma, luego a Constantinopla, a Venecia y a París— se desconoce por una sencilla razón: siempre han constituido bienes robados. Su presencia en todos los triunfos desde Roma hasta París estuvo invariablemente bajo coacción. No eran los vencedores sino los vencidos, y la historia sólo la escriben los vencedores. Lo único que sabemos de los cuatro caballos son las historias que sus ladrones contaban sobre ellos.

*

Unos dicen que estos caballos se los llevó el cónsul Sila cuando asoló Grecia en tiempos de la república romana; otros afirman que quien se llevó la *quadriga* fue Augusto, el primer emperador romano, cuando hizo lo mismo: se dice que la colocó en lo alto de su mausoleo, en el Campo de Marte, vinculándose así en la muerte con Alejandro, y que decoró su tumba con pinturas del héroe.

Pero de todos los emperadores romanos seducidos por el legado de Alejandro ninguno fue más egregio que el emperador Nerón. Después de asesinar a su propia madre y de reducir a cenizas Roma y sus tesoros, Nerón decidió perfeccionarse degustando las refinadas artes de Grecia: tocaba la lira y representaba tragedias griegas en los teatros, compitió en la arena y en el estadio y, no hace falta decirlo, siempre obtenía los laureles del vencedor. Tan impresionado estaba Nerón con la cultura de Grecia que la despojó de sus obras de arte. Sólo del santuario de Delfos sacó unas quinientas estatuas de bronce y se las llevó a Roma. Tal vez el auriga broncíneo y sus caballos fueron separados en este robo.

Las travesuras griegas de Nerón no impresionaron a sus súbditos, quienes esperaban que su *imperator* dejara de tocar la lira e hiciera la guerra: Nerón advirtió que tenía que mejorar su reputación a la vieja manera romana. Daba la casualidad de que en aquel momento los romanos estaban ocupados en un interminable conflicto contra los partos. Nerón aprovechó una victoria menor en esta guerra e hizo que el Senado le concediera un triunfo. Decía ser un nuevo Alejandro, pues como el héroe antiguo, también él había derrotado a los bárbaros orientales.

Se celebró el triunfo en la capital: la procesión discurrió desde las puertas de la ciudad hasta el Campo de Marte y los trofeos de la victoria fueron dedicados en el Templo de Júpiter; se erigió apresuradamente un arco en la colina del Capitolio y, en lo alto, se colocaron los cuatro caballos, recientemente robados en Grecia o, quizá, del mausoleo de Augusto. El arco no duró mucho: las fantasías de Nerón se evaporaron pronto. Puso fin a su vida menos de un año después de aquel triunfo suyo

y toda aquella exhibición fue discretamente desmontada.

*

Casi tres siglos después, el emperador Constantino decidió trasladar su corte de Roma a Bizancio, dando a esta ciudad un nuevo nombre: *Nova Roma*. En su nueva capital, Constantino fundó un palacio, un hipódromo y un foro con una cámara senatorial y, en ese foro, erigió una columna coronada por una imagen broncea de Apolo, cuya cabeza hizo quitar y reemplazar por la suya. En su lecho de muerte, Constantino fue bautizado en la fe cristiana y se proclamó el cuarto miembro de la Trinidad.

Cincuenta y seis años después, el emperador Teodosio terminó lo que había empezado Constantino, pues si bien Constantino había permitido continuar con el culto a los antiguos dioses, su sucesor se declaró enemigo de éstos. En el año 393, Teodosio asistió a las carreras de cuadrigas en los juegos olímpicos y, después de proclamarse vencedor, abolió totalmente aquellos juegos, que no volverían a convocarse hasta transcurridos otros quince siglos. Teodosio derribó el altar de la Victoria de la cámara senatorial romana y apagó la llama eterna del Templo de Vesta. El oráculo délfico fue reducido al silencio; el Partenón fue objeto de actos vandálicos y, en Alejandría, los enviados del emperador partieron la cabeza del dios Serapis, dejando así al descubierto no la morada de un dios sino un secreto escondido de joyas celosamente guardadas por sus sacerdotes avariciosos.

Una vez demostrada la huera vanidad de los ídolos paganos, Teodosio ordenó trasladar todos al hipódromo de Nueva Roma. Sobre la *spina* que dividía por la mitad la pista de carreras erigió un obelisco traído de Luxor que el faraón Tutmosis había ordenado erigir hacía dos mil años. Se le añadieron la columna de serpientes de bronce de Delfos, hecha por los griegos en los albores de la Antigüedad clásica, y la estatua de Atenea Parthenos capturada en Atenas. Entre todos estos tesoros había una *quadriga* de bronce que, según decían algunos, había sido sacada del arco de Nerón o del mausoleo de Augusto en Roma.

Atrapados en la *spina*, una isla rodeada por un mar de arena y aurigas lanzados a la carrera, estos ídolos obsoletos eran cautivos expuestos, el botín de un viejo orden que había sido saqueado por el nuevo, pero aunque el imperio y el emperador eran cristianos y se reían de la idolatría, algo temían de aquella colección de arte. Representaba la civilización que les había dado origen y, con el paso del tiempo, conforme esa civilización se perdía de vista, llegaron a ver aquellas estatuas como morada de demonios y poseídas por poderes mágicos. El casco del corcel de bronce que sostenía al héroe clásico Belerofonte ocultaba, decían, la imagen del futuro destructor de Constantinopla, en tanto que la estatua colosal de Justiniano escondía un tesoro de valiosísimas joyas que no se descubrirían sino el día en que la ciudad

cayera. Había una serpiente de bronce cuyo poder mágico, decían, había expulsado todas las serpientes de Constantinopla y, en lo alto de una pirámide, una ninfa que contestaba a la llamada de los vientos. Estas cosas eran prodigios, pero también eran prueba de que, en su degradada condición, los romanos de Constantinopla ya no podían invocar la magia de sus antepasados.

*

Cuatrocientos cincuenta años después de la gran iconoclasia de Teodosio, cuando Constantinopla era una ciudad grande y próspera, Venecia no era más que un pantano habitado por humildes pescadores. Serían humildes, pero todas las tardes, al ver ponerse el sol por el borde plano del mundo, recordaban vagamente que antaño también ellos eran romanos y, además, nobles. Los venecianos habían huido a esta laguna cuando los hunos atacaron su antigua ciudad de Aquilea. Cuentan que reunieron las piedras talladas de sus templos y escaparon con ellas en barcas para evitar ser capturados por los bárbaros. (Si uno va en barca hoy en día a la tranquila isla de Torcello aún puede ver estas tallas, incorporadas a catedrales de época muy posterior, que se están desintegrando). Escondidos entre los bajíos y los carrizos, permanecieron a salvo, fuera del alcance de las máquinas de asedio, los arqueros y la caballería. Flotando en la superficie de las aguas, suspendidos entre el horizonte de Oriente y el de Occidente, los venecianos no tenían que rendir cuentas a nadie. Sus viviendas estaban hechas de la arcilla que extraían de sus cenagosas isletas y cocían para hacer ladrillos; cuando estos edificios se desmoronaban, se disolvían de nuevo en el barro del que habían salido y desaparecían.

Cada mañana, al ver salir el sol sobre el mar por el este, los venecianos soñaban con un destino en consonancia con la grandeza de su herencia perdida. Y así aconteció que el pueblo de Venecia decidió robar un pasado, con el fin de conseguirse un futuro como por ensalmo y lo primero que hicieron fue robar un santo patrono que les otorgara un pedigrí, los protegiese del mal y trajera buena fortuna a sus empeños, así que enviaron a sus barqueros a surcar los mares en su busca.

En aquella época, Alejandría estaba bajo el dominio del califato fatimí, pero dos mercaderes de Venecia llamados Buono da Malamocco y Rustico da Torcello fueron a esta ciudad y encontraron una antigua iglesia dedicada a san Marcos Evangelista. San Marcos había sufrido el martirio en Alejandría y sus restos se habían conservado en aquella iglesia desde entonces. Los dos comerciantes hablaron con los guardianes del santo. Corrían peligro, les dijeron aquellos sacerdotes, pues el gobernador pretendía demoler la iglesia y mandar sus mármoles y columnas al nuevo palacio del califa en Babilonia. Los dos mercaderes de Venecia se ofrecieron a ocultar el cuerpo del santo hasta que el peligro hubiese pasado y los santos padres accedieron con gratitud.

Una noche, al amparo de la oscuridad, los sacerdotes les franquearon la entrada a la iglesia. Torcello y Malamocco sacaron el cuerpo del santo y lo sustituyeron por el de otra mártir menos ensalzada, santa Claudia, aunque la leyenda no cuenta cómo lograron hacerse con su figura. Metieron las reliquias del santo más venerable en un cesto de mimbre que cubrieron con trozos de carne de cerdo, para que los soldados musulmanes que vigilaban la ciudad no investigaran algo que aparentemente era un recipiente de carne impura.

Pero los comerciantes no tenían ninguna intención de devolver el cuerpo de san Marcos una vez hubiera pasado el peligro. Antes bien, se dirigieron a los muelles y cargaron en su galera el cesto de mimbre con su sagrado contenido. Se cuenta que, cuando zarparon, del santuario de san Marcos empezó a emanar un grato aroma. El pueblo de Alejandría corrió hacia allí para ver —u oler— lo que pasaba, pero los huesos de santa Claudia los engañaron. Los labios de los sacerdotes estaban sellados y todos regresaron a sus casas, mientras los venecianos se escabullían al mar. Así, Buono da Malamocco y Rustico da Torcello robaron el cuerpo de san Marcos delante de las narices de los alejandrinos.

En Venecia se construyó una modesta iglesia para albergar los restos del santo, el robado patrono de una ciudad que había sido robada al mar, pero cuando esta primera iglesia fue consumida por un incendio en 976, se resolvió reemplazarla por algo mucho más ambicioso y una vez más buscaron inspiración en Oriente. La nueva basílica de San Marcos se construyó a imitación de la iglesia de los Santos Apóstoles, situada al lado del hipódromo de Constantinopla. Esta iglesia era conocida como *Heroon*, porque había sido erigida por Constantino, el héroe fundador de la ciudad.

El *Heroon* que levantaron los venecianos para su robado fundador se ajustaba con toda exactitud al original. Tenía la forma de una cruz griega y la coronaban cinco graciosas cúpulas. Las cúpulas estaban sostenidas por macizos arcos y pilares de ladrillo que estaban a su vez perforados por otras cúpulas y arcos más pequeños, como si la iglesia constituyera una serie de microcosmos alojados unos dentro de otros a escala decreciente. Estaba rodeada de arquerías que se abrían al cenagoso espacio exterior, frente al castillo del dux.

Esta iglesia se tardó en construir unos cincuenta años; cuando se terminó, el dux, el patriarca y el pueblo quedaron maravillados al ver sus altas bóvedas y hermosos pavimentos. Sin embargo, notaron que faltaba algo. Y cayeron en la cuenta de que habían olvidado dónde habían guardado el cuerpo de san Marcos.

Las gentes pusieron el grito en el cielo al enterarse de la pérdida y exigieron un milagro a sus olvidadizos señores. El dux Vitale Falier y el patriarca Domenico Contarini reunieron a todos en la nueva basílica y se pusieron a rezar. Durante horas ascendieron hasta las cúpulas sus cánticos y su incienso sin que nada sucediera. Luego, al cabo de un rato, empezó a invadir la iglesia un grato aroma. De repente, uno de los pilares de la derecha del altar se estremeció y la mampostería empezó a abombarse. Se produjo un gran estrépito y apareció un brazo, luego un hombro, un

torso y una cabeza, después todo el cuerpo de san Marcos cayó inerte sobre el pavimento del santuario. El dux Falier colocó aquel cuerpo en la cripta, en el sarcófago de mármol, y así el Heron de los venecianos tuvo su santo patrono.

La basílica de San Marcos estaba ya completa, pero al carecer de los ornamentos que sin duda eran propios del santuario donde se veneraba al santo patrono de una gran república, aquella basílica era un edificio desnudo. Los venecianos sabían lo que tenían que hacer: al igual que habían navegado hacia Oriente y robado el cuerpo de san Marcos en Alejandría, al igual que habían mirado hacia Oriente y copiado el proyecto de su iglesia de la de Constantinopla, volverían a navegar hacia Oriente para buscar el oro y el mármol, los iconos, reliquias y ornamentos que adornarían su santuario.

Pues bien, vivía en esta época en Venecia un ciego llamado Enrico Dandolo. En su juventud, Dandolo había sido mercader en Constantinopla, pero había causado tantos problemas allí que terminó siendo expulsado de la ciudad. Dandolo regresó a Venecia, después de que, según aseguraba, la guardia imperial bizantina lo hubiera dejado ciego. Su corazón estaba lleno de odio y resentimiento contra Constantinopla. Año tras año, Dandolo urdió la manera de vengarse de la ciudad que lo había echado. Gracias a su ingenio y determinación, su rango en el Estado se fue elevando hasta que llegó a convertirse en dux. Él siguió esperando y un día se le presentó la ocasión.

En 1201, el papa había convocado una cruzada para reclamar Jerusalén para la fe. Los venecianos, como vivían sobre el agua, no podían aportar caballeros ni infantería pero sí se ofrecieron a proporcionar la flota que transportaría al ejército cruzado hasta Tierra Santa. «Dadnos ochenta y cinco mil marcos de plata —dijeron— y llevaremos a los cruzados desde Venecia a una gloria segura». El papa accedió, los venecianos empezaron a construir sus barcos y los caballeros de toda Europa dejaron sus heredades septentrionales y emprendieron camino a Venecia. En 1202, los barcos estaban casi terminados, pero sólo se presentó la tercera parte de los treinta y tres mil caballeros prometidos. Aquélla era una chusma salvaje y los venecianos no les permitieron entrar en la ciudad y les hicieron permanecer acampados junto a los rompientes del Lido hasta que el grupo alcanzase el número prometido.

Nunca se alcanzó ese número y los pocos caballeros que habían acudido no tenían suficiente dinero para pagar los ochenta y cinco mil marcos requeridos por los venecianos. Las cosas empezaron a ponerse feas y fue en este momento cuando Enrico Dandolo vio su oportunidad. Hizo una propuesta a los bárbaros congregados en la playa. «Podéis pagar vuestro pasaje a Tierra Santa —les sugirió— actuando como enviados nuestros por el camino. Podéis guerrear por nosotros, entregándonos el botín hasta completar los ochenta y cinco mil marcos que necesitamos. Después, os llevaremos a Jerusalén». Los cruzados accedieron de buen grado y luego preguntaron contra qué infieles iban a combatir. Dandolo se relamió y les contestó: «Contra el emperador de Constantinopla». Los caballeros pusieron cara larga. No habían llegado de tan lejos para asesinar a otros cristianos.

En aquel momento, el emperador de Constantinopla era Alejo III, que se había elevado a la púrpura arrojando a las mazmorras y dejando ciego a su antecesor, Isaac III. Dandolo, que sabía lo que era ser cegado y expulsado por los bizantinos, dijo a los cruzados que podían lograr mérito en el cielo devolviendo a Isaac III su trono legítimo. Y su mérito sería aún mayor si eran capaces de sentar con él en el trono al hijo de Isaac, otro Alejo. Este otro Alejo, aseguró Dandolo, llevaría a Constantinopla al redil de la Iglesia católica, de la que un cisma doctrinal la había separado hacía tiempo. Y con este engañoso razonamiento, Dandolo transformó una cruzada contra los infieles musulmanes de Tierra Santa en una guerra de venganza contra su viejo enemigo. Los reacios cruzados, inmovilizados en las arenas del Lido, azotado por los vientos, y desconocedores de las intrigas de Oriente Próximo, no tuvieron elección. Zarparon en los barcos venecianos no rumbo a Palestina sino a Constantinopla.

El pueblo de esta ciudad se enteró del plan veneciano y fue presa del pánico. Aunque su ciudad estaba circundada de gigantescas murallas y llena de valiosas estatuas de bronce, ostentosos santuarios y enormes palacios, su imperio ya no era lo que había sido antaño y sus legiones eran pequeñas en comparación con la horda bárbara que se encaminaba hacia ellos. La ciudad se vio perturbada por motines y conmociones y se dijo que una muchedumbre se abalanzó sobre una estatua de Atenea y la hizo pedazos porque miraba y extendía el brazo hacia Occidente, la dirección de la que los constantinopolitanos esperaban que llegara cualquier día su perdición.

Y, en efecto, llegó. Tras nueve meses de politiquero bizantino, espantoso cañoneo, asedio, negociaciones, un concilio eclesiástico y la deposición y el asesinato de tres emperadores, entre ellos los mismos Isaac y Alejo a quienes habían ayudado a recuperar el trono, los cruzados tomaron posesión de la ciudad en abril de 1204. El primero en llegar a las murallas fue el propio Dandolo. Él y sus soldados recorrieron la ciudad, sembrando el terror por dondequiera que pasaban. Sacaron a rastras a las monjas de sus conventos y las violaron, se llevaron a los niños como esclavos, ejecutaron a frailes y obispos por igual. Los cruzados corrieron al Heroon, el modelo de San Marcos, y lo destrozaron, después de sacar de sus tumbas los cuerpos de los emperadores allí sepultados. Irrumpieron en la iglesia de la Santa Sabiduría, despojaron su interior de sus asombrosos ornamentos y reliquias y sentaron a una prostituta en el trono imperial. Se dirigieron a la iglesia de San Poliuto y arrancaron las pilastras, los arquivoltas y las placas de mármol del edificio, dejando tras de sí un esqueleto desnudo.

Los cruzados llegaron finalmente al Hipódromo. El erudito clásico Nicetas Joniates, que presenció la escena, recordaba posteriormente cómo

... estos bárbaros, aborrecedores de lo bello, no pasaron por alto destruir las estatuas que se alzaban en el Hipódromo y otras obras maravillosas. Las utilizaron para acuñar monedas, cambiando grandes cosas por pequeñas, y objetos que había costado mucho dinero elaborar por calderilla sin ningún valor. Por unas pocas monedas de plata, e incluso de cobre, entregaron al horno de fundición aquellos

Y compuso un lamento por las figuras perdidas del Hipódromo, donde enumeraba su arte maravilloso, los milagros que habían obrado y sus antecedentes míticos.

Y aquello que no destrozaron los soldados lo cargaron los venecianos en sus galeras y se lo llevaron, dejando en manos de los cruzados el gobierno de la ciudad y el imperio que habían destruido. Algunos de aquellos tesoros se perdieron en el mar, pero muchos llegaron intactos a Venecia. El botín fue descargado en el Arsenal y desembalado ante los impacientes diputados del pueblo. Se trasladaron al muelle fragmentos de arquitectura: capiteles, arquitrabes y frontones de mármol blanco, columnas de rojo granito húmeda y ónice verde, todo arrancado de las iglesias y palacios de Constantinopla. Había un bloque de pórfido tallado con los toscos retratos del emperador Diocleciano y sus césares delegados, así como extraños y maravillosos fragmentos de esculturas en bronce: un león, las alas de un ángel, la coraza de algún general antiguo, un cocodrilo, una cabeza sin cuerpo. Se abrieron las cajas y una lluvia multicolor de mosaicos se esparció por el pavimento. Otros arcones dejaron ver truculentas reliquias: la cabeza de san Juan Bautista, gotas de la sangre de Cristo en una ampolla, un clavo de la Cruz, pedazos de santa Lucía, santa Ágata, santa Elena, san Simeón, san Anastasio, san Pablo mártir. También había iconos: desde ellos, los santos de solemne rostro miraban como por una ventana con incrustaciones de piedras preciosas. Y, por supuesto, había una *quadriga* de caballos de bronce.

En los años siguientes, todo aquello fue a parar a la basílica de San Marcos, de modo que lo que hasta entonces había sido una austera estructura de ladrillo pronto brilló, refulgió y centelleó al sol. Las placas de mármol, ónice y granito de las iglesias de Constantinopla decoraron el exterior del edificio, así que la desnudez de San Marcos se vistió con los prestados atavíos de los desaparecidos santuarios. Los césares de pórfido fueron colocados en la esquina de la basílica; a su lado, dos bellas pilastras de san Poliuto servían de pedestales para las cabezas de los criminales decapitados. La fachada de la iglesia se decoró con relieves de Hércules y en la esquina sudoccidental, sobre un pináculo, se puso una cabeza del emperador Justiniano. Se atornillaron los dorados iconos para componer magníficos retablos, adornados con gemas arrebatadas a los cuerpos de los emperadores que yacían en el Heroon. Las reliquias de los santos fueron guardadas en la cripta, de donde se sacarían en las festividades. Las alas y el león de bronce se soldaron para formar el emblema de san Marcos, mientras que la coraza del centurión, el cocodrilo y la cabeza sin cuerpo se convirtieron en el cuerpo de san Teodoro. Los dos patronos de Venecia fueron colocados en lo alto de dos colosales columnas de granito húmeda erigidas a la orilla de la laguna para recibirlos. Los caballos de bronce, por supuesto, fueron elevados hasta el balcón que da sobre la entrada principal a la iglesia, como si coronasen un arco triunfal rodeado de un valioso botín.

*

En 1789 todo volvió a empezar. El pueblo de Francia, después de deponer y ejecutar a su monarca y a sus nobles, proclamó una república en la que todos los que antes eran súbditos del rey se convirtieron en ciudadanos libres y fraternalmente iguales y al año de Nuestro Señor de 1789 le dieron el nombre de Año Cero. Y después, una vez creado el mejor de los mundos posibles, salieron a llevar su mensaje a otras naciones de Europa menos ilustradas: los desvencijados ducados, repúblicas, condados y obispados principescos del antiguo Sacro Imperio romano germánico.

De los ciudadanos libres y fraternalmente iguales de la república, ninguno ponía mayor celo en el servicio a su país que Napoleón Bonaparte. Un Alejandro, un Aquiles —sin duda un Apolo a su propio parecer y un Nerón para sus enemigos—, Napoleón cruzó los Alpes y entró en Italia con sus sueños de gloria. Génova, Toscana, Roma y Nápoles cayeron ante los conquistadores revolucionarios, pero la república de Venecia hizo caso omiso de las señales de la inminente catástrofe e incluso permitió a los ejércitos de Napoleón cruzar su territorio mientras derribaban el antiguo orden de Italia. «Venecia siempre ha estado aquí —se dijeron—. Venecia no responde ante nadie. Venecia es una ciudad libre, suspendida sobre el agua, flotando entre Oriente y Occidente».

El 20 de abril de 1798, un navío de guerra entró en la laguna de Venecia sin anunciarse: se trataba de un buque francés llamado *Libérateur*. El gobierno veneciano, nada tentado por el tipo de liberación que decía ofrecer Napoleón, ordenó que sus cañones dispararan contra el buque, cuyo capitán resultó muerto. Napoleón echaba chispas: «El asesinato del comandante del *Libérateur* —declamó— no tiene parangón en los anales de las naciones de nuestro tiempo»^[25]. Se propuso vengarlo. Al cabo de dos semanas, sus tropas estaban en las orillas de la laguna veneciana. Napoleón mandó un ultimátum a los venecianos: entregaban su república a la revolución o la verían demolida por la artillería moderna, contra la cual el agua que se extendía entre la ciudad y el continente no le serviría de defensa.

De primeras, los venecianos se rieron de semejante provocación, pero el 12 de mayo se convocó el Gran Consejo de la república, al que se invitó a asistir a todas las antiguas familias que figuraban en el Libro de Oro. Pocos se tomaron la molestia de acudir: muchos ya habían cargado sus embarcaciones y partido hacia el continente. En el consejo ni siquiera hubo quórum, ya que sólo asistieron 537 miembros de los seiscientos necesarios, y estas miserables sobras de asamblea votaron por 512 contra veinte a favor de acceder a las exigencias de Napoleón. Cinco miembros se abstuvieron.

Así llegó a su fin la Serenísima República de Venecia. El dux salió de la cámara del consejo, regresó a sus aposentos y tendió a su ayuda de cámara el tradicional gorro frigio y el antiguo anillo. «Llévatelos», le dijo. «Ya no los necesitaremos más».

Dio la bienvenida a las fuerzas francesas la plebe veneciana, encantada de haber derrocado a la vieja oligarquía del dux y las familias del Libro de Oro. Plantaron un árbol de la libertad en la plaza de San Marcos y bailaron a su alrededor, entonando cánticos revolucionarios de libertad. Celebraban que el antiguo orden hubiera desaparecido.

En la campaña viajó con las fuerzas francesas el hombre al que se había llegado a conocer como «los ojos de Napoleón». El barón Dominique-Vivant Denon era un entendido en arte y buen amigo de Josefina, la esposa de Napoleón. En las entradas triunfales en las ciudades históricas, en las conferencias de paz y en la firma de tratados, siempre estaba allí, diciendo a su amo qué saquear, qué robar, qué exigir y qué extorsionar. Denon se aseguró de que se incluyera la exigencia de obras de arte —veinte cuadros en total— en las condiciones de la rendición dictadas a los venecianos. Estos cuadros fueron los que se desembalaron en el Louvre el día del triunfo del Año Siete.

Pero los liberadores franceses de Venecia fueron mucho más allá de reunir pinturas, pues Napoleón no era un mero entendido. El *Bucintoro* del dux fue quemado y hundido; el león alado de San Marcos y el cocodrilo de san Teodoro fueron bajados de sus prominentes ubicaciones, y después Napoleón envió a sus soldados al arco triunfal de la república veneciana, la fachada de San Marcos, y se llevaron la *quadriga* de bronce que lo coronaba. Denon le había dicho que aquellos caballos habían tirado otrora de las cuadrigas de los emperadores de Constantinopla, de Nerón, de Augusto, incluso tal vez de la quadriga del propio Apolo.

*

Menos de dos décadas después, Napoleón había sido depuesto y, en 1814, su imperio y sus tesoros ya habían sido repartidos entre las potencias que lo habían derrotado. Denon, por aquel entonces director del Louvre, luchaba tenazmente por su colección. Los tesoros del Louvre pertenecían a Francia por derecho de conquista, dijo. Los tesoros del Louvre habían pertenecido a Estados que ya no existían, dijo, de manera que no había un legítimo propietario al cual se pudiesen restituir. Los tesoros del Louvre eran y siempre habían sido propiedad de la monarquía francesa, en su momento depuesta, ahora restaurada, y llevaban en el Louvre desde tiempo inmemorial, dijo. Nadie lo creyó y las tropas de los aliados que habían vencido a Napoleón decidieron recuperar la posesión de lo que había pertenecido a sus amos.

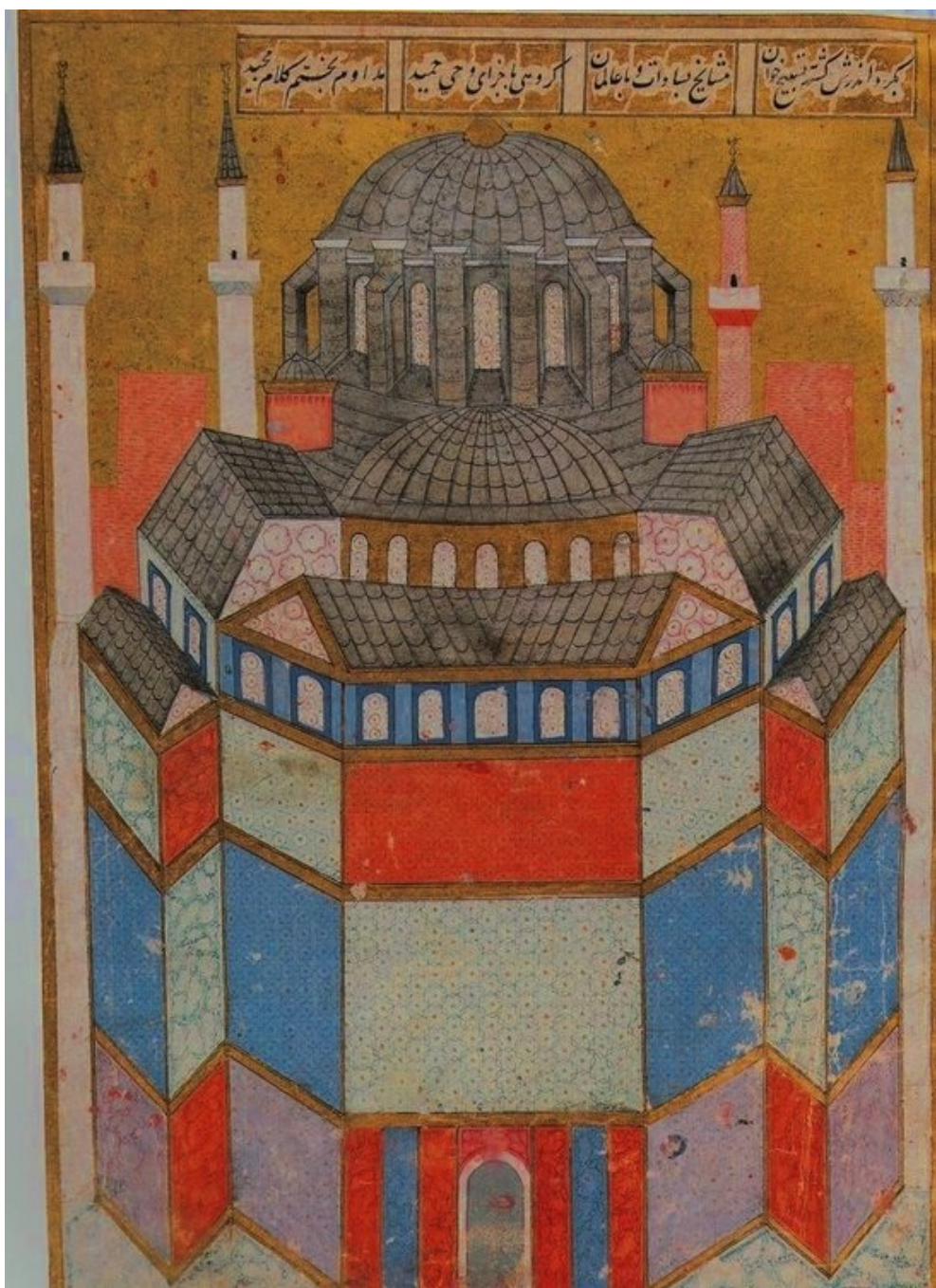
Pero... ¿a quién se podría devolver la *quadriga*? No sólo había sido robada muchas veces sino que había pertenecido a Estados que realmente ya no existían: Macedonia, Roma, Constantinopla e incluso la república de Venecia habían desaparecido.

Sin embargo, los caballos bronceos fueron devueltos a la ciudad de Venecia. Su

nuevo señor, el emperador de Austria, tuvo la bondad de hallarse presente cuando se repusieron en la fachada de San Marcos, aunque Venecia no era ya más que un puerto provinciano de su extenso imperio. Pronto los pusieron a pacer, por decirlo de algún modo, en el Museo Diocesano. Allí, estabulados, están protegidos por un sofisticado sistema de seguridad para que nadie pueda volver a robarlos jamás.

Ayasofya de Estambul

Donde un sultán pronuncia un conjuro y traslada el centro del mundo



Un edificio romano visto por ojos musulmanes^[IV].

Apropiación

El Partenón podría haber pasado al incorpóreo ámbito de los sueños de no haberse convertido en iglesia y luego en mezquita. Cada vez que cambiaron la función del Partenón, el edificio fue remodelado: la puerta principal fue cerrada con un altar y el altar fue retirado para dejar sitio a una nueva puerta principal, pero con cada remodelación superpuesta a la anterior, el dominio de Atenea sobre el Partenón se enriquecía, pues era la diosa virgen de la sabiduría con una Victoria alada en la mano.

Las gentes de la alta Edad Media no solamente cometieron actos vandálicos contra la arquitectura de la Antigüedad: también la aplicaron a nuevos usos. Cuando los bárbaros llegaron a Roma, no se limitaron a saquearla: los edificios con que se encontraban solían ser de tan sólida construcción que no se planteaban siquiera demolerlos, pero al no poder usarlos como teatros, templos o foros, los convirtieron en fortalezas para sus guerreros, prisiones para sus cautivos y cercados para su ganado.

Si bien muchas veces las remodelaciones fueron brutales, gracias a ellas se han conservado teatros, baños o foros. Así, hemos heredado edificios híbridos, con la doble clave de sus propósitos originales y de los subsiguientes. El teatro de Marcelo en Roma, por ejemplo, es un teatro y un palacio; el foro de Trajano, un mercado y una fortaleza. Santa Sofía fue en sus tiempos Hagia Sofía, la gran iglesia del Imperio romano y el lugar donde aquel imperio presentó su última batalla. Su conversión en mezquita es un ejemplo tardío de la apropiación de un edificio antiguo. Las condiciones de dicha apropiación fueron especialmente polémicas y continúan siéndolo, ya que implicaban nada menos que trasladar el centro del mundo.

La Santa Sofía que hoy conocemos es al mismo tiempo iglesia y mezquita, al mismo tiempo una antigüedad y un problema muy moderno. Representa un testamento de la veneración y el desprecio simultáneos con que las gentes de la alta Edad Media trataban los edificios que habían heredado de sus antepasados clásicos.

Érase una vez Constantinopla, el centro del mundo, la dueña de Europa y Asia y de los mares Medio y Euxino. Y érase que en el centro de Constantinopla se hallaba la iglesia de Hagia Sofía, cuyo nombre griego significa «Santa Sabiduría». Y érase que en el centro de Hagia Sofía, que era el centro de Constantinopla, que era el centro del mundo, había una piedra purpúrea llamada Ónfalos, el «ombligo» de todo.

El 28 de mayo de 1453, Constantino, el emperador de los romanos, estaba de pie en el ombligo del mundo. Alzó la mirada hacia el mosaico de Cristo Pantocrátor, el Juicio Final, en santa y esperanzada súplica. Este poderoso juez residía en el ábside de una cúpula de unos treinta metros de diámetro y unos sesenta de altura, perforada por innumerables ventanas y ornamentada por miles de lámparas de aceite. Sostenían esta cúpula cuatro gigantescos arcos, cuyas uniones estaban ocupadas por serafines de seis alas. A este y oeste, estos arcos se apoyaban en semicúpulas tan anchas como la propia cúpula. Asimismo estaban perforadas por ventanas y se apoyaban a su vez en semicúpulas más pequeñas: una catarata de bóvedas tan impresionantes que quienes la veían se decían unos a otros que sin duda estaba suspendida del cielo por una cadena de oro. Todas esas bóvedas estaban cubiertas por un panteón musivario de ángeles, profetas, prelados de la Iglesia ortodoxa y los miembros de las familias de los emperadores; sobre el altar, en la cúpula más sagrada de todas, estaba representada la Virgen María acompañada de dos ángeles.

En aquel momento, cuando el emperador Constantino estaba sobre el Ónfalos, el espacio abierto debajo de la imagen de la Virgen estaba lleno de clérigos: había tantos que sus vestiduras enjoyadas daban la impresión de que los mosaicos de las paredes se movían. Ante aquellos sacerdotes se alzaba el altar y, delante del altar, un iconostasio de plata. De vez en cuando, uno de los sacerdotes reaparecía en la puerta del iconostasio en medio de una nube de incienso. Sonaban campanas y los fieles congregados al otro lado del iconostasio se arrodillaban ante él. El resto del tiempo, tocaban y besaban los rostros solemnes de los santos, engastados en plata y ennegrecidos por siglos de adoración.

Y los sacerdotes y la congregación pronunciaban las palabras que siempre habían utilizado en la aclamación de los emperadores:

Por la gloria y elevación de los romanos
escucha, oh Dios, a tu pueblo
muchos, muchos, muchos,
muchos años sobre muchos,
muchos años para ti, Constantino, emperador de los romanos.^[26]

Y Constantino imaginó por un momento que era el primer Constantino, cuyo Imperio cristiano se había extendido desde Caledonia hasta Arabia, desde Mauritania hasta Armenia, que había fundado Constantinopla y había construido la originaria Santa Sofía el año de Nuestro Señor de 360.

*

Un terremoto había sacudido la primera iglesia hasta sus cimientos cincuenta años después de su construcción y más tarde el emperador Teodosio la reconstruyó, pero la Santa Sofía en la que se encontraba este último Constantino había nacido en otro temblor, éste de naturaleza política. En enero de 532, cinco años después de que el emperador Justiniano se hubiera elevado a la púrpura, una disputa entre los azules y los verdes en el Hipódromo se extendió a las calles de Constantinopla. Durante una semana, el emperador estuvo recluido en su Palacio Sagrado y las turbas recorrieron la ciudad arrasando todo a su paso. La noche del 12 de enero incendiaron Santa Sofía, que quedó reducida a cenizas.

Justiniano perdió toda esperanza y dio orden de disponer barcos a fin de escapar de allí, pero su emperatriz era más fuerte. El padre de Teodora había trabajado para los griegos azuzando perros contra osos, su madre había sido prostituta y se rumoreaba que la emperatriz también. Ella estaba acostumbrada al alboroto del Hipódromo y las muchedumbres no la aterrorizaban. «La púrpura es una espléndida mortaja», bramó, y aconsejó al emperador que permaneciera allí y muriera si era necesario. Justiniano, que tenía más miedo a su mujer que a las turbas, envió a su general Belisario al Hipódromo. El 18 de enero mataron a unos treinta y cinco mil amotinados atrapados entre las filas de asientos y el orden se restableció.

Entonces Justiniano llamó a Isidoro, un matemático de Mileto, y a Antemio, un arquitecto de Tralles, y les encomendó la creación de una nueva Santa Sofía para reemplazar a la que se había quemado en los disturbios. Sólo un mes después, el 23 de febrero, se puso la primera piedra de la nueva iglesia y, a partir de entonces, los trabajos avanzaron a una velocidad tan asombrosa que unos cuchicheaban que Justiniano era un demonio, otros decían que los ángeles estaban ayudando a los obreros, vigilando la obra y garantizando que nadie robara sus herramientas y, más tarde, se aseguró que Justiniano engañó a uno de aquellos ángeles para que se quedase a vigilar la iglesia una vez terminada.

Dos días después de la Navidad de 537, el emperador fue en procesión a Santa Sofía. Justiniano entró en el nuevo edificio precediendo a su corte en pleno, se detuvo bajo la magnífica cúpula, suspendida del cielo por una cadena de oro y guardada por el ángel al que había camelado, y exclamó: «¡Oh Salomón, te he vencido!»^[27]. Fue un momento de orgullo desmesurado: como en la época observó Procopio, el historiador secreto del reinado de Justiniano, la cúpula «parece hallarse suspendida en el aire sin base firme alguna y pender en lo alto poniendo en peligro a quienes están en su interior»^[28]. A aquel orgullo desmesurado siguió su merecido castigo: veinte años después hubo un terremoto y aquella cúpula mágicamente suspendida, rota en un instante su cadena celestial, se hundió convirtiéndose en un montón de escombros y una nube de polvo.

Pero Justiniano no era de los que se desaniman. Hizo llamar al hijo del matemático de Mileto, que también se llamaba Isidoro, y en el plazo de tres años la iglesia recuperó su integridad. Esta vez la cúpula era todavía más alta. Cuando se consagró de nuevo, Pablo, el silenciario de la corte, se puso debajo y exclamó: «Prodigioso es ver que esta cúpula [...] es semejante al firmamento, que se apoya en el aire —agregando rápida y prudentemente—, aunque la cúpula descansa sobre sólidos pilares»^[29].

Posteriormente, Santa Sofía sufrió numerosos temblores de tierra y fue sacudida en 896, en 1317 y en 1346, pero siempre resistió las sacudidas y, con cada sacudida, se superaba en magnificencia: después de cada terremoto, emperadores, arquitectos e ingenieros añadían más mampostería al edificio para que la cúpula se mantuviera en pie y, mientras que el interior de la iglesia conservaba su celestial esplendor, el exterior se asemejaba a una Babel laberíntica que nunca acababa de alcanzar el cielo al que aspiraba.

En la furia iconoclasta de los siglos VIII y IX, la iglesia fue despojada de sus imágenes, pero en el siglo X éstas regresaron del destierro aún más hermosas que al principio: Cristo Pantocrátor, María, los santos, los ángeles y los emperadores fueron intercalados en ornamentos musivarios para decorar cúpulas, bóvedas y paredes. Los emisarios del príncipe Vladímir de Kíev visitaron la iglesia restaurada e hicieron constar que «no sabíamos si estábamos en el cielo o en la tierra, pues en la tierra no existe esplendor y belleza semejante y no tenemos palabras para describirlo. Sabemos solamente que Dios mora allí entre los hombres y que los oficios divinos son más hermosos que las ceremonias de otras naciones»^[30].

En 1206, cuando los venecianos saquearon Constantinopla y se llevaron los caballos de bronce y los tesoros del Hipódromo, también atacaron Santa Sofía. Irrumpieron en la iglesia, asesinaron a las gentes que se habían refugiado en su interior y sentaron a una prostituta en el trono imperial. Como ultraje final, enterraron a Enrico Dandolo, el dux de Venecia que había urdido el infortunio de Constantinopla, en una nave lateral de la iglesia. (Su lápida sigue estando allí). Pero en 1261 los romanos retornaron a Constantinopla y el emperador Miguel VIII Paleólogo se dirigió sin demora a Santa Sofía para ser aclamado ceremonialmente como todos los emperadores que lo habían precedido en el trono: sobre el Ónfalos, el Ombligo del Mundo, bajo la cúpula que pendía del cielo por una cadena dorada.

*

En 1453, en el mismo lugar que sus predecesores, rodeado por su pueblo y por sus sacerdotes, envuelto en una nube de incienso, el último emperador Constantino olvidó por un momento que era un insignificante déspota cuyo imperio no abarcaba más allá de las murallas de su ciudad. Olvidó que las joyas de su corona eran de

cristal y que ya no quedaba dinero. Olvidó que el patriarca de la Iglesia ortodoxa, indignado por la alianza de Constantino con el papa, había huido al exilio y que la ayuda prometida por Italia a cambio de dicha alianza jamás se había materializado. Olvidó que, hasta aquella noche, sus súbditos los habían rechazado a él y a su iglesia de Santa Sofía porque él había vendido sus almas a los bárbaros de Occidente que tantas veces habían sido la perdición de la ciudad en la historia.

Olvidó por un momento que Constantinopla había pasado casi dos meses bajo asedio y que en los últimos tres días se habían producido tres terribles presagios. La primera de estas señales fue un eclipse total de luna que mandó a todo el mundo a la cama despavorido. A la mañana siguiente, el emperador intentó reunir al pueblo llevando en procesión la *Hodegetria*. Este icono de la Virgen poseía poderes mágicos: dirigía procesiones espontáneamente y se decía que infundía el terror en el ánimo de los enemigos de Constantinopla. Constantino esperaba que entonces hiciera lo mismo, pero cuando los acólitos sacaron la *Hodegetria* a la calle, el icono cayó al suelo y, cuando la gente corrió a levantarla, no pudieron moverlo. Mientras intentaban levantarlo empezó a llover a cántaros y fue preciso renunciar a la procesión: parecía que la Virgen de la *Hodegetria* había abandonado a su pueblo. Ésta fue la segunda señal y la gente se fue a dormir presa de un redoblado terror.

Los primeros en ver la tercera señal estaban en el mar, porque los ciudadanos de Constantinopla, cuando despertaron el tercer día, hallaron su ciudad envuelta en una niebla tan espesa que la cúpula de Santa Sofía apenas se divisaba. Durante siglos, los barcos habían utilizado la cúpula como guía para llegar a la ciudad, pues por la noche el resplandor de los miles de lámparas de aceite que parpadeaban en su interior se reflejaba en el agua; los marineros, en palabras de Pablo el Silencioso, no «guiaban sus cargados bajeles por la luz de Cinosura ni de la Osa que da vueltas sino por la divina luz de la iglesia misma»^[31].

Aquella noche, las luminarias de la cúpula de Santa Sofía estaban encendidas como de costumbre y se reflejaban en el agua, pero pronto empezaron a comportarse de una manera muy extraña. El monje Néstor Iskander recordaba más tarde haber visto

... brotar una gran llamarada que rodeó la iglesia durante largo tiempo. Las llamas se unieron formando una sola, ésta cambió y se produjo una luz indescriptible. Al instante se elevó al cielo. Quienes lo vieron se quedaron paralizados, empezaron a gemir y a clamar en griego: «¡Dios tenga misericordia! La luz se ha ido al cielo»^[32].

Todo el mundo sabía que la cadena de oro se había roto, el ángel se había marchado y el día siguiente sería el último del imperio romano. Ya era demasiado tarde para desacuerdos sectarios, demasiado tarde para echar la culpa al emperador por haber pedido ayuda a los italianos, demasiado tarde para rechazar al Ónfalos. Y el 28 de mayo de 1453 se congregaron en Santa Sofía para rezar por última vez. Cuando terminaron los oficios, el emperador convocó a su Senado y a sus generales y, llorando, les hizo una postrera y desesperada súplica: «Arrojadles vuestras jabalinas y

vuestras flechas para que sepan que están combatiendo con los descendientes de los griegos y los romanos»^[33]. Acto seguido, salió a defender la ciudad. El pueblo levantó la voz al cielo en una oración desesperada, pero el cielo ya no la oyó.

*

Al otro lado de las murallas, los ejércitos del islam también habían visto las señales y estaban preparados. Llevaban ya algún tiempo esperando.

En 628, el emperador Heraclio había recibido una carta de un desconocido miembro de una tribu del desierto que decía:

En el nombre de Alá clemente y misericordioso: esta carta es de Mahoma, siervo y mensajero de Alá, a Heraclio... Que la paz sea con aquellos que siguen el camino recto. Te invito a rendirte a Alá. Abraza el islam y Alá te concederá una doble recompensa. Pero si rechazas esta invitación cometerás el pecado de extraviar a tu pueblo.^[34]

El emperador se rió. Acababa por entonces de derrotar en batalla al rey de Persia y no tenía ninguna intención de rendirse a nadie ni de abrazar el islam ni a Alá, fuera quien fuese, pero, pasados ocho años, la mitad de su imperio había caído en manos de un desconocido miembro de las tribus del desierto y, pasados otros treinta, los ejércitos del islam se hallaban acampados junto a las murallas de la ciudad a la que, por una confusión, daban el nombre de Estambul. Costó cuatro años echarlos. Volvieron cuatro décadas después e incluso empezaron a cultivar el terreno de alrededor como si fuera suyo, hasta que los *rumi* —los romanos— de Estambul los expulsaron de allí.

Desde que Mahoma había escrito su carta a Heraclio, los ejércitos del islam habían extendido su religión al oeste hasta España, al este hasta la India, al norte hasta las murallas de Viena y al sur hasta las profundidades del Sáhara, pero había una ciudad que se resistía a su avance. Estambul era, decían, el «hueso en la garganta de Alá».

Sería un hueso en la garganta de Alá, pero el ejército del islam sabía que Alá se tragaría a Estambul algún día. Se contaban unos a otros una historia sobre aquella cúpula que veían desde el mar navegando sobre la ciudad como un navío a toda vela. Santa Sofía había sido construida en tiempos remotos por uno de los emperadores de los rumi o por el propio Salomón, pero la noche en que nació el profeta Mahoma la cúpula de la gran iglesia se había hundido. Los intentos de reconstruirla fracasaron hasta que los rumi mandaron emisarios a ver al profeta y el profeta consintió la reconstrucción. Dijo a los emisarios que rehicieran la cúpula con un mortero compuesto por arena de La Meca, agua del pozo sagrado de Zemzem y su propia saliva. Regresaron a Estambul con esta mezcla milagrosa y desde entonces la cúpula de Santa Sofía se ha mantenido firme, aguardando el día en que los ejércitos del islam tomaran posesión del templo.

En enero de 1453, Mehmet II, de la tribu de Osmán, salió al patio de su palacio de Edirne y enarboló una lanza a la que había atado una cola de caballo. Con este gesto llamaba a las armas a las gentes de su imperio. Partieron el 23 de marzo y a principios de abril montaron su campamento ante las murallas de Estambul. Y continuaron esperando. Cuando el sultán Mehmet II vio oscurecerse la luna y ascender las llamas desde la gran cúpula, recordó las profecías y supo que la espera había terminado: a la una y media de la tarde dio la orden de atacar y, al ponerse el sol, sus tropas ya habían plantado el estandarte del profeta Mahoma en las murallas de Estambul.

Constantino, el último emperador de Constantinopla, había desaparecido; su cuerpo fue encontrado más tarde, identificable sólo por sus zapatos rojos bordados con el águila imperial. Aquellos súbditos suyos que no pudieron escapar ni esconderse corrieron a la gran iglesia, donde, entre el tintineo de las campanas, las nubes de incienso y la monotonía de los cánticos, se recordaron unos a otros sus propias profecías: los ejércitos del islam serán rechazados en la columna de Constantino, en el foro, decían, y luego un ángel exterminador los sacará de la ciudad y los empujará hasta Persia. El emperador, resucitado, cabalgará hasta Jerusalén y el imperio, restablecido, será levantado al cielo.

Pero ninguna de estas profecías se cumplió. Antes bien, el pueblo oyó el estrépito de las armas ante la Puerta Bella de Santa Sofía, que antaño había sido la puerta del templo de Zeus en Pérgamo. Cuando los soldados forzaron la entrada, los sacerdotes recogieron los vasos sagrados y los sacramentos que estaban utilizando. El muro oriental del ábside se abrió y desaparecieron por la abertura para no volver a ser vistos hasta que el emperador cabalgue de nuevo a Jerusalén y el imperio sea restablecido.

A todo el que se resistió lo mataron en el acto y a los demás los reunieron y los condujeron fuera de la iglesia como ganado que llevaran al mercado. Los soldados se dispersaron por el templo, arrancando lámparas y accesorios. Cogieron vestiduras sacras para usarlas como mantas para las sillas de montar y cortaron en pedazos los iconos para apoderarse del oro y las gemas que los cubrían. Todos los buenos musulmanes aborrecen las imágenes de seres vivos, pues, según dicen, Alá es el único creador: usurpar su voluntad creadora, aunque sólo sea al servicio del arte, supone incurrir en blasfemia. Los mosaicos y los iconos de Santa Sofía osaban representar ángeles y profetas, los vivos y los muertos, de modo que eran abominables blasfemias e ídolos de la superstición. Merecían la humillación de terminar amontonados unos sobre otros.

Para cuando llegó Mehmet II, a media tarde, el edificio había sido despojado de casi todo cuanto lo adornaba. Al entrar se encontró con un soldado que estaba tratando de arrancar una placa de mármol de la pared. El sultán se encolerizó y le gritó: «¡El oro es tuyo, el mármol mío!». Y dio un golpe en la cabeza a aquel hombre y lo echó de su servicio.

Cuando su furor se calmó, una vez realizado todo lo que los ejércitos del islam esperaban hacer desde hacía ochocientos años, el sultán pronunció un conjuro. Ordenó a un muecín que subiera al púlpito y llamase a la oración. Luego entró en el santuario de Santa Sofía, se acercó al altar y se inclinó y arrodilló mirando hacia el centro del mundo.

Pero el centro del mundo ya no era el Ónfalos de pórfito sobre el que el último Constantino estaba el día anterior. Aquella era una piedra de una naturaleza muy distinta, caída hacía muchísimo tiempo de un cielo sin una nube, en un desierto vacío. Los beduinos, que de vez en cuando pasaban por aquel camino, vieron la piedra y la adoraron porque había caído del cielo a la tierra. Construyeron un templo de madera a su alrededor, tallaron en ella los animales del desierto y los pájaros del aire y, con el paso de los años, creció una ciudad a su alrededor.

Un día, un mercader subió a las pedregosas colinas que rodeaban aquella ciudad. Se le apareció el ángel Gabriel y le habló y le mandó escribir cuanto oyera. Tres años después, Mahoma empezó a predicar. «No hay más Dios que Alá», dijo, y también: «Mahoma es su profeta». Pero los habitantes de La Meca, que desde tiempo inmemorial habían adorado a muchos dioses —y una gran piedra negra— se enfurecieron y echaron a Mahoma de la ciudad. Mahoma huyó a la ciudad de Medina y continuó contando a las gentes lo que había dicho el ángel. Finalmente regresó con un grupo de seguidores y esta vez la población de La Meca sí lo escuchó.

Todavía hoy, una vez en la vida, los musulmanes deben vestirse de algodón blanco y hacer un viaje a la ciudad en la que el ángel Gabriel habló a Mahoma. Cuando llegan, se acercan a la piedra negra que los antepasados paganos de Mahoma adoraban en época antiquísima, se postran ante ella y rezan.

Y todos los días, cinco veces al día, los musulmanes —estén donde estén— deben arrodillarse en el suelo en dirección a la piedra negra, que llaman la Kaaba y rezar. Una mezquita no es ni más ni menos que un artilugio que indica a todos los buenos musulmanes, estén donde estén, la *qibla*, en qué dirección se encuentra la Kaaba. Lo que define a una mezquita es un nicho, el *mihrab*, que señala hacia la piedra negra que cayó del cielo a la tierra.

*

Los efectos del conjuro del sultán fueron lentos, pues hicieron falta muchos años para que el imperio romano se convirtiera en imperio otomano, Constantinopla en Estambul y a la iglesia de Santa Sofía en la mezquita de Ayasofya.

Mehmet II hizo levantar un minarete de madera delante de la gran iglesia para que el muecín subiera a entonar la llamada a la oración. Su hijo Bayaceto II reemplazó este minarete por una torre de piedra. En el transcurso de los dos siglos siguientes se unieron a ella otras tres torres, que con la primera rodearon de cánticos

la cúpula. En el interior, en todos los lugares a los que pudieron acceder, los artesanos otomanos cubrieron de cal los mosaicos con efigies de santos y emperadores y, para ocultar a los serafines de seis alas que sostenían la cúpula, colgaron enormes paneles circulares con suras del sagrado Corán escritas en letras más grandes que un hombre.

A finales del siglo XVI se erigieron en el extremo occidental del edificio dos fuentes para que todos los musulmanes pudieran hacer sus abluciones antes de orar. El agua salía gorgoteando de dos urnas de alabastro antiguas que el sultán Murat III había traído de Pérgamo y, a su alrededor, los fieles se sentaban en los capiteles jónicos de algún santuario pagano desaparecido hacía mucho y se lavaban los pies.

Un tejido jardín de alfombras se extendía sobre el suelo de mármol blanco para que los fieles se postraran a rezar. Diseminados por la nave había bancos de madera, como quioscos en un campo de tulipanes. El más prominente de todos pertenecía al propio sultán: se alzaba sobre columnas de mármol y ocultaba al soberano en una jaula de oro con celosías. En la década de 1590, el sultán Murat III había colocado el *minbar* o púlpito adosado al pilar meridional del ábside, un pequeño quiosco con un sombrero cónico y situado en lo alto de una empinada escalera, y en el ábside mismo dispuso el *mihrab*. A ambos lados de éste puso dos gigantescos candelabros aprehendidos por el sultán Suleimán I el Magnífico en un monasterio de Hungría.

Todos y cada uno de los elementos de la mezquita de Ayasofya estaban orientados hacia la piedra negra de La Meca, es decir, todos y cada uno de sus elementos, excepto el propio edificio. Cuando se construyó Santa Sofía se orientó, como todas las iglesias cristianas, entre el sol naciente y el poniente. Al oeste, el mundo de la muerte y el sufrimiento; en la dirección de la salida del sol, el altar, donde se celebraba la resurrección del Hijo. Pero la Kaaba no se halla al este de Estambul sino al sudeste y, por tanto, la orientación de Santa Sofía y la de Ayasofya no seguían la misma línea. El *mihrab* de Ayasofya se hallaba a unos diez grados de la línea central del ábside de Santa Sofía; la empinada escalera del *minbar* no era perpendicular al muro al que estaba adosado y así sucedía también con los bancos. Hasta las alfombras estaban orientadas hacia el *mihrab* de Ayasofya, de modo que cubrían en diagonal el suelo de Santa Sofía y, cuando la mezquita se llenaba con hileras e hileras de fieles, éstos formaban otra alfombra —sin duda tan magníficamente bordada como las demás— que se extendía desde el *mihrab* y, por tanto, desde la propia Meca. Gradualmente, paso a paso, detalle por detalle, año tras año, los descendientes del sultán Mehmet II orientaron Santa Sofía hacia la piedra negra. En un eco de lo que los propios cristianos habían hecho con el Partenón, los musulmanes habían literalmente convertido la iglesia en su mezquita.

*

Setenta años después del conjuro de Mehmet II, el poeta cortesano Saduddin

describía Ayasofya como «este antiguo edificio... alumbrado por los rayos de la verdadera fe y lleno del grato aroma del aliento de la ley»^[35] y contaba cómo, tras casi un siglo de culto islámico, «el interior, expresión de éxtasis, iluminado por la proclamación de la unidad, empezó a resplandecer como un brillante espejo». Sus palabras son un eco de los hexámetros clásicos que Pablo el Silencioso había recitado hacía ochocientos años, pues mientras el pueblo del islam y los hijos de Osmán habían pronunciado su conjuro sobre Santa Sofía, Santa Sofía también había pronunciado el suyo sobre ellos. A comienzos del siglo XVI, el poeta cortesano Idris-i Bidlisi pudo afirmar que Ayasofya igualaba en santidad a la propia Kaaba y el escritor Cafer Qelebi la denominó «el victorioso sah de todas ellas»^[36], donde la oración valía cien veces más que en cualquier otra mezquita.

El sultán Selim II se aplicó a la reparación del edificio en 1572. Terminó la serie de cuatro minaretes en torno a la cúpula y demolió muchas de las humildes edificaciones anexas que invadían el emplazamiento. Promulgó asimismo una fatua en la que declaraba que todo aquel que se opusiera a la reparación de Ayasofya aduciendo que antaño había sido una iglesia sería ejecutado como infiel. Y, finalmente, él mismo fue enterrado en el recinto de la gran mezquita, lo que indujo a muchos de sus sucesores a hacer lo mismo. En 1595, Murad III hizo construir una tumba con cúpula en el jardín y poco después Muhammad III añadió otra. En 1622, Mustafá I convirtió el antiguo baptisterio cristiano en su última morada y pocos decenios después los restos mortales del sultán Ibrahim se unieron a los suyos bajo la antigua cúpula de este edificio. Hoy, la cúpula de Ayasofya se eleva por encima de una auténtica ciudad de imitadores menores.

Y conforme Constantinopla se convertía en Estambul y Santa Sofía en Ayasofya, la tribu de Osmán se iba pareciendo cada vez menos a los salvajes jinetes de los que descendían y cada vez más a los romanos de cuyo imperio se habían apropiado. Antes de la conquista de Constantinopla, el carácter de las mezquitas de los turcos era el propio de Asia Central: el típico recinto de oración de estas mezquitas no tenía más refinamiento que el patio abierto de un caravasar, al que se accedía atravesando una alta puerta revestida de azulejos y flanqueada por minaretes que más parecía una bella alfombra colgada entre dos lanzas que cualquier otra cosa. Estos edificios estaban concebidos para evocar la sencilla casa de Medina, de adobe y madera, en la que Mahoma había predicado durante su exilio. Pero la sala de oración de la mezquita de Al-Fatih, la mezquita de la Victoria, construida por Mehmet II en Estambul después de su conquista, no era un patio sino un interior gigantesco. En ella, cuatro colosales pilares sostenían cuatro arcos que a su vez sostenían una magnífica cúpula perforada por ventanas y bañada por la luz, de manera que se parecía más a la gran iglesia de los romanos que a ninguna otra cosa.

Fue un soldado al servicio del sultán Suleimán I el Magnífico quien llevó a la perfección esta nueva arquitectura, apropiada de los antiguos esplendores de Constantinopla. Sinán era un jenízaro, un miembro de la criminal guardia personal

del sultán, pero sus superiores se fijaron en su gran talento para todo tipo de dibujo, construcción e ingeniería. Concluido el servicio militar, Sinán entró en el Ministerio de Obras y, en 1538, fue nombrado arquitecto jefe del propio sultán.

Sinán utilizó su inacabable ingenio en puentes y acueductos, fortificaciones y escuelas de teología, tumbas y jardines. Sus proyectos más bellos fueron las mezquitas y la más espléndida de ellas fue la que construyó para el sultán Suleimán. La mezquita de Suleimán fue edificada, como Santa Sofía, con una rapidez increíble: sólo transcurrieron siete años desde que se pusieron los cimientos hasta que se cerró la cúpula en 1557. (La basílica de San Pedro en Roma, comenzada por las mismas fechas, tardó unos dos siglos en darse por terminada). Para su mezquita, Sinán saqueó las antigüedades de Estambul: las columnas que sostienen las naves proceden del antiguo palco imperial del Hipódromo, del templo de Baco en Baalbek y de un monumento al emperador Arcadio situado en el foro antiguo.

Pero Sinán se apropió de algo más que de unos fragmentos antiguos, pues la forma misma de la mezquita Suleimaniya escamoteaba y metamorfoseaba la de Ayasofya. Su amplio interior está cubierto por una cúpula de unos veintisiete metros de diámetro que, como en Ayasofya, descansa sobre cuatro arcos. Al igual que en Ayasofya, los arcos laterales se cierran con hileras de ventanas en arco y columnatas de mármol, mientras que los dos arcos de los extremos se cierran con semicúpulas que se apoyan en otras tres semicúpulas.

Pero la mezquita de Suleimán difería de Ayasofya en un aspecto fundamental: su *mihrab* estaba justo en el centro del ábside más oriental, exactamente en la línea de simetría de todo el edificio. A diferencia de Ayasofya, todas las partes de la mezquita de Suleimán, así como los jardines que la circundan, los descansos para peregrinos y los colegios que rodeaban los jardines y la propia tumba de Suleimán, estaban orientados hacia la piedra negra de La Meca.

En años posteriores, Sinán despachaba la mezquita como una «obra de aprendiz» y, aunque era amplia y hermosa, no fue sino la obertura de una larga y prolífica carrera. La ciudad de Estambul está salpicada de mezquitas de Sinán, desde la mezquita de Rüstem Pasha, situada en el Bazar, con el azul deslumbrante de los azulejos de Iznik, hasta el pálido fulgor de la de Mihrima, junto a las antiguas murallas de la ciudad. Todas ellas son variaciones sobre los temas de Ayasofya: una cúpula resplandeciente de luz, apoyada en una catarata de bóvedas, como el círculo del cielo recorre su camino hasta el cuadrado de la tierra. Isidoro de Mileto y Antemio de Tralles habrían comprendido —y envidiado— las mezquitas de Sinán.

En los siglos que siguieron al conjuro pronunciado por Mehmet II, Santa Sofía se convirtió en una mezquita y todas las mezquitas se convirtieron en una Santa Sofía. El perfil urbano de Estambul es la obra maestra de Sinán, pero también el testamento de Justiniano y su esposa Teodora, quien le aconsejó no abandonar la ciudad.

En 1922, cuando el imperio otomano vivía sus últimos días, un nuevo potentado fue ungido en el patio del palacio imperial, ubicado al lado de Ayasofya. Aquélla fue una ceremonia discreta. «¡Vaya una farsa! —escribió un viajero—. En lugar del solemne ritual en la mezquita de Eyoub y de un sultán ceñido con la espada [...] he aquí una delegación de [...] enviados que comunican a un anciano *dilettante* que ha sido elegido por mayoría, como cualquier otro dirigente»^[37]. La ceremonia no tenía gran cosa que ver: «Un pequeño círculo de turistas curiosos y corresponsales se apiña alrededor, se reza una breve oración y un cómico enano palaciego, junto con algunos eunucos, ponen una nota de color local».

No era más que color local: el último sultán se había exiliado a Malta y a su sucesor ni siquiera se le permitía ostentar el título de sultán. Se veía limitado a usar el de califa, príncipe de los creyentes. Escribió al verdadero gobernante de su país, Mustafá Kemal, para pedirle un aumento de su magra asignación y recibió una seca respuesta: «El califato, su cargo, no es más que una reliquia histórica. Su existencia carece de justificación. Es una impertinencia que se atreva usted a escribir a uno de mis secretarios»^[38]. Al poco tiempo, el califa fue enviado al exilio como su predecesor. Se otorgó a Mustafá Kemal, antaño un oscuro oficial de rango medio, el título de «Gazi» o guerrero, en su momento concedido a Mehmet II, y finalmente el de «Ataturk», que significa «padre de los turcos», pero no asumió el título de sultán ni el de califa, que despreciaba como un decadente anacronismo en una época moderna y progresista.

En 1925 tomó una medida que sigue siendo polémica todavía hoy: Ataturk abolió la norma islámica relativa a lo que se llevaba en la cabeza: las mujeres ya no tendrían que llevar velo y la posición del hombre dejaría de estar determinada por la forma y el color de su fez. El propio Ataturk prefería un panamá y un traje de lino. Al mismo tiempo, cerró todos los mausoleos imperiales, donde acudían de antiguo los fieles a rezar, y todos los conventos de derviches, en los cuales danzaban los místicos hasta caer en unos trances claramente poco modernos.

En 1928 abolió el uso del alfabeto árabe, ordenando a sus funcionarios inventar una versión del latino; no mucho después, se puso fin a las postreras prácticas de la *sharia*. En suma, Mustafá Kemal hizo cuanto estaba en su poder para quebrantar el dominio del islam sobre su pueblo, y trasladó el centro del mundo turco de Estambul a una nueva capital, Ankara, en el corazón de Anatolia.

Y después de todo aquello, acudió a la Asamblea Nacional de Ankara y se centró en la más grande, la más visible y tal vez la más inconveniente de las reliquias del pasado: la mezquita de Ayasofya. En 1920, los vencedores europeos en la primera guerra mundial, con ánimo vengativo, habían exigido que se revocara el conjuro del sultán Mehmet II y que Ayasofya volviera a ser Santa Sofía. En otras palabras, las

condiciones del humillante Tratado de Sevres exigían que la mayor mezquita de la mayor ciudad de Turquía pasara a ser una iglesia.

Todo el mundo sabía que Ayasofya no había sido siempre una mezquita. Todo el mundo sabía que bajo la cal y las alfombras, detrás del *mihrab*, del *minbar* y de los minaretes, había otro edificio al que, hacía quinientos años, habían puesto bajo el conjuro del islam, pero ¿no habían sufrido bastante las tribus de Osmán en su doloroso nacimiento como nación turca?, ¿no era suficiente que el sultán fuera enviado al exilio y que el califato hubiese sido abolido?, ¿qué nuevas humillaciones inducidas por el enemigo europeo iba a amontonar el padre de la nación sobre sus cabezas?

Puede que Ataturk fuera un secularista radical, pero ante todo era un político astuto. Sus brillantes ojos azules chispearon cuando anunció: «Hemos invitado a la Sociedad Bizantina de Estados Unidos a iniciar excavaciones en Ayasofya. Ayasofya se convertirá en un museo». Las jactanciosas potencias europeas, que predicaban a los demás la modernidad y la democracia liberal, mal podían poner objeciones a algo tan moderno y tan liberal como un museo. Y al pueblo turco, al que sin duda se le podía perdonar que sintiera cierta nostalgia por sus antiguas costumbres, así se le podría ahorrar la humillación de ver Ayasofya convertida en Santa Sofía.

Y nada proporcionaría a Ataturk mayor placer que exorcizar todo aquel cúmulo de conjuros supersticiosos que habían afligido al edificio durante siglos. Sería un museo, un documento histórico, un recordatorio del ayer, sin relación con ninguna religión; sería patrimonio internacional de una desinteresada humanidad moderna. Al igual que la cadena de oro que unía la cúpula de Santa Sofía con el cielo se había roto en una visión de llamas móviles la noche del 25 de mayo de 1453, la invisible línea que unía la mezquita de Ayasofya a la Kaaba, en La Meca, también quedaba ahora cortada. En 1929, unos cuatrocientos años después de su construcción, Ayasofya se convirtió en un edificio, nada más y nada menos. No señalaba hacia ninguna parte en especial ni era el centro de ninguna parte.

Los arqueólogos de la Sociedad Bizantina de Estados Unidos excavaron el pavimento delante del edificio y encontraron los restos de la basílica de Teodosio, incendiada por los azules y los verdes en la rebelión nika de 532. Rasparon la cal que cubría las paredes y sacaron a la luz los centelleantes mosaicos de Constantino y Justiniano, de Cristo y la Virgen María. Retiraron las alfombras y, debajo de ellas, encontraron una piedra de color púrpura, el Ónfalos, que antaño había sido el ombligo del mundo. Pero como Santa Sofía también había sido Ayasofya, los arqueólogos no quitaron los minaretes, ni las fuentes, ni los bancos, ni el *minbar*, ni el *mihrab*. Todo permanece allí, fragmentos del conjuro pronunciado cuando Mehmet II el Conquistador se subió a la mesa del altar, volvió el rostro hacia La Meca y dijo sus oraciones.

Sigue habiendo muchas peticiones y campañas para restituir el edificio al uso cristiano o al islámico; unas y otras citan la costumbre secular para justificar su causa.

Otros proponen usarlo como monumento conmemorativo de las víctimas del gran choque de civilizaciones que encarna el edificio, desde las cruzadas hasta la guerra contra el terrorismo. Todas las partes coinciden en que el Gobierno turco y la Unesco no financian lo suficiente las obras necesarias para mantener en pie el edificio y todas ven en esta parsimonia motivaciones políticas, ya sean secularistas, islamistas o cristianas.

En 2006, el papa Benedicto XVI fue a Ayasofya. Se detuvo ante el *mihrab* y rezó un avemaría; al mismo tiempo, los manifestantes islamistas se postraron ante los mosaicos de los emperadores romanos e hicieron un llamamiento a Alá. Aquel día no se pronunció ningún conjuro o, si se pronunció, no parece que ni María ni Alá lo oyeran. El eco del murmullo de la muchedumbre se perdió en una cúpula oscura y vacía, mientras la gente iba y venía por las piedras que antaño habían sido el ombligo del mundo.

La Santa Casa de Loreto

La milagrosa traslación de la Santa Casa



La Santa Casa de Loreto transportada por ángeles^[V].

Reproducción

El Partenón fue una iglesia durante un milenio, mucho más tiempo que un templo de Atenea, y su transformación del uno a la otra requirió algo más que un único acto de vandalismo o conversión. Durante mil años, cada obispo de Atenas grabó su nombre en el mármol del antiguo templo para hacerlo suyo, en un rito que siguieron todos sus predecesores y sucesores. Los dignatarios que iban de visita donaban reliquias y tesoros al edificio para mantener lo que esperaban que fuera un infinito ciclo de oración.

Si las transformaciones arquitectónicas de la alta Edad Media se caracterizaron por unas brutales conmociones de robo y apropiación, los de la baja Edad Media se caracterizaron por una interminable repetición. La vida medieval transcurría en los cerrados mundos del monasterio y la aldea, ajustada a la jerarquía social fija de aristócratas, sacerdotes y campesinos. Los repetidos rituales del año eclesiástico y las horas monásticas, la rutina de las estaciones y los inexorables ciclos de nacimiento, herencia, reproducción y muerte regían la vida.

Esta repetitiva estabilidad constituyó un logro asombroso para las sociedades que surgieron de las catástrofes del hundimiento del imperio y la invasión bárbara. Todas aquellas familiares plegarias y maldiciones, toda aquella labor monástica de copia de textos antiguos, todos aquellos cantos y danzas estacionales impregnaron el mundo medieval de la conciencia de un orden decretado por Dios.

La Santa Casa no posee nada de la perfección única del Partenón, ni del robado esplendor de San Marcos, ni de la estratificada complejidad de Santa Sofía. Nunca se le hubiera podido considerar un miembro del grupo de élite de los edificios que pueblan el sueño del arquitecto. No se distingue por su originalidad sino por su ubicuidad: nos la encontramos por todo el mundo, en una infinidad de lugares extravagantes. Y el edificio de la Santa Casa —el proceso mismo de su aparición— fue un ritual repetido una y otra vez, lo mismo que los gozos y los dolores de la Virgen se narran una y otra vez en las

cuentas del rosario. Y es que la historia de la Santa Casa, como la historia de la Virgen misma, es un cuento de reproducción milagrosa.

En la Santa Casa hay una habitación que mide cuatro metros de ancho por diez de largo. En el muro occidental de la Santa Casa hay una ventana cuadrada, así como sendas puertas en los lados contiguos. El interior de la Santa Casa es oscuro y huele a cera de velas. En las paredes hay manchas de humedad grasienta y, con excepción de los fragmentos de un fresco que las adornó en sus tiempos, están desnudas.

La Santa Casa está en todas partes. Hay una Santa Casa que domina una pradera en el pueblo de Walsingham, en Norfolk. Hay una Santa Casa en la colina de Acireale, en Sicilia, donde los hombres piadosos solían refugiarse de los malhechores; en los altos valles de la Valtelina, donde reposa bajo la cúpula de la iglesia de Tresivio, con vistas a empinados viñedos y a colinas nevadas. En San Miguel de Allende, en México, hay una Santa Casa que se remonta a 1735: se conserva en la iglesia de San Felipe Neri, resplandeciente de oro azteca.

Sólo en la República Checa hay unas cincuenta Santas Casas. En Praga reside en el claustro de un convento de monjas cuya ornamentación rococó es tan sensual y alegre como ascética y contemplativa era la vida de sus moradoras. En Slany está escondida en una iglesia contigua a un polvoriento parque municipal, donde somnolientos romaníes dormitan y discuten entre sí en los bancos, bajo los tilos. En Rumburk, una polvorienta parada de camiones entre Praga y Dresde, la guarda una muchacha, mientras que en Ceska Lipa la Santa Casa se encuentra en el museo de la ciudad, al final de unos pasillos llenos de animales disecados, especímenes geológicos, maquinaria agrícola en desuso y objetos curiosos del nazismo. En Kosmonosy se puede preguntar por la Santa Casa en el hospital psiquiátrico, mientras que en un bosque a las afueras de Podebrady existe otra Santa Casa encaramada a un risco. En la mísera aldea de Zetenice, la Santa Casa se encuentra al término de una larga caminata hasta lo alto de una colina boscosa y está tan afectada por el paso del tiempo que sólo unas grietas diminutas en el estuco revelan dónde se abrían sus puertas y ventanas.

Hay también lugares de los que la Santa Casa ya ha desaparecido. La antigua Lorette, actualmente un barrio periférico del aeropuerto de Quebec, es sede de Travelodges y Comfort Inns, almacenes temporales y taxis a la ciudad. Su literatura turística publicita una sola atracción histórica: «La iglesia de la Anunciación — alardea el folleto— se remonta a 1907». Pero la tradición del culto a Nuestra Señora en este lugar es mucho más antigua y esta historia... todavía más.

1674

Érase una vez una tribu que apareció con su hechicero en un claro a la orilla de un gran río. Se trataba de la tribu de los hurones y llamaron al gran río Kaniatarowanenneh, pero el nombre del viejo hechicero era padre Marie-Joseph Chaumonot y se empeñó en dar al río el nombre de San Lorenzo, quienquiera que

hubiese sido el santo. Chaumonot y los hurones llevaban muchos años vagabundeando juntos por lugares desérticos y habían sufrido terribles penalidades. Estaban cansados y enfermos y necesitaban reposo, de modo que dejaron en el suelo todo lo que cargaban y construyeron una aldea en el claro del bosque junto al río.

El hechicero llamó Lorette a la aldea y en su centro construyó una Santa Casa. Había una habitación de cuatro metros de ancho por diez de largo. En el muro occidental de la Santa Casa había una ventana cuadrada y dos puertas en los lados norte y sur. La casa era oscura y las paredes estaban desnudas, con la excepción de los frescos que las adornaban en zonas irregulares. Junto a la pared oriental de la casa, sobre una sencilla mesa, el hechicero colocó una imagen de un bebé y su madre.

Y cuando la Santa Casa estuvo concluida, el padre Chaumonot entró en ella y recitó su fórmula mágica en una lengua que los hurones no comprendían:

Dios te salve, María, llena eres de gracia, el Señor es contigo. Bendita tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús.

Los ancianos hurones aguardaron fuera. Cuando acabó, el padre Chaumonot se reunió con ellos para contarles su historia en su propia lengua.

1631

Érase una vez un niño travieso llamado Joseph, cuyos padres eran muy pobres. Este niño travieso robó cien perras chicas a su tío y se escapó de casa y estuvo muchos años vagabundeando. Se hizo mayor en la calle y vivió de su ingenio. Aprendió los modales zalameros de un criado, la autoridad espuria de un tutor y el ardor de un mujeriego, pero al final le tocó vivir tiempos difíciles. Se encontró mendigando por las calles de Ancona, en Italia, cubierto de llagas, con sucios andrajos por todo vestido, sin afeitarse, sin peinar y sin nadie que lo quisiera.

Había oído hablar de un lugar sagrado cercano que era frecuentado por muchos peregrinos. Naturalmente que no le interesaba la peregrinación, pues había visto suficiente mundo como para mofarse de la superstición, pero pensaba: «Que mantengan los ojos en el cielo y las manos juntas para rezar, mientras yo les birlo sus bienes terrenales». Así pues, Joseph siguió a los peregrinos en su camino al santuario. Y aquel santuario se divisaba kilómetros antes de llegar: una cúpula en lo alto de una colina fortificada en el horizonte.

Los muros del santuario circundaban una magnífica plaza. En el centro cantaba una fuente y colosales columnatas daban sombra a los sedientos, a los enfermos y a los esperanzados. Al fondo de la plaza, las puertas de la iglesia estaban abiertas y Joseph entró en la penumbra sagrada. Una cola de peregrinos conducía al lugar sagrado bajo la gran cúpula que había visto desde la distancia.

Justo debajo de la cúpula, en el centro mismo de la iglesia, había una pequeña

edificación enteramente revestida de mármol. Entre columnas corintias tan esbeltas y hermosas como una joven doncella, los bajorrelieves narraban la historia de Nuestra Señora: María en su nacimiento, con su madre santa Ana en el lecho y su padre san Joaquín asomando la nariz por la puerta; María prometida a José; María recibiendo la visita del arcángel Gabriel y María haciendo mimos al niño Jesús en el establo de Belén; María en la sepultura vacía, llorando a su hijo perdido. También se distinguían, sentados en nichos, los profetas y las sibilas que habían predicho todas estas cosas.

Joseph siguió a los peregrinos hasta el edificio de mármol. El interior se componía de una sola habitación oscura. Las paredes, manchadas de una humedad grasienta, estaban desnudas, con la excepción de retazos de pintura, y pintadas en una lengua que Joseph no entendía. En la pared oriental de la casa, en una mandorla, tenía su residencia un magnífico ídolo: un bebé con su madre, Nuestra Señora. El mendigo olvidó por un momento por qué estaba allí. Se arrodilló con los peregrinos ante el altar y rezó un avemaría.

Y cuando salió a la luz del día se dio cuenta de que algo había cambiado. Sus piojos, sus llagas y su mugre habían desaparecido y estaba limpio. Volvió corriendo a la basílica y abordó al sacerdote que encontró más a mano. Sin aliento, le contó el milagro que había tenido lugar.

El sacerdote no mostró ninguna sorpresa. Condujo de nuevo al joven al interior de la iglesia, hizo que se sentase delante de una lápida fijada a la pared y le señaló las palabras grabadas en ella: «La milagrosa traslación de la iglesia de la Santísima Señora de Laureto».

1294

Érase una vez, dijo el sacerdote, una virtuosa matrona llamada Laureta que vivía en un lauredal. Llevaba muchos años allí recluida, rezando a Nuestra Señora, entre los animales del bosque y del monte.

Una noche, Laureta tuvo una visión. Su lauredal se llenó de luz y bajó del cielo un pequeño edificio. Cuando se posó en el suelo, los laureles del bosquecillo se inclinaron hasta el suelo. Laureta no se movió, pero a la mañana siguiente se encontró con que había aparecido un claro en aquel bosquecillo y, en el centro de ese claro, se erigía un pequeño santuario. Laureta entró en él: en la pared oriental de una oscura habitación de diez metros por cuatro, llena de pintadas en lengua extranjera, vio al bebé y a su madre en el centro de una llameante mandorla dorada.

Laureta se arrodilló y rezó un avemaría. Apreciaba mucho su soledad y durante varios días mantuvo en secreto la Santa Casa entre los laureles, pero pronto dejaría de ser un secreto. Primero llegaron los curiosos que habían oído el alboroto y querían ver qué había ocurrido. Luego llegaron los devotos, que se encaminaron a la casita

para honrar a Nuestra Señora con sus oraciones. Y después llegaron ladrones y bandidos que se escondían entre los oscuros laureles y robaban las ofrendas que llevaban los peregrinos al santuario. Lo que antaño había sido un sosegado retiro se convirtió en un hervidero de gente y Laureta rogaba a Nuestra Señora que la librase de aquello.

Sus plegarias fueron atendidas. La Santa Casa desapareció tan repentinamente como había aparecido e instantes después reapareció fuera del bosquecillo de Laureta, en una pradera que pertenecía a dos hermanos. Allí, los peregrinos podían acudir al sagrado edificio en campo abierto y los ladrones no podían acercarse sin ser vistos. Tanta gente afluyó a la Santa Casa con ofrendas que en el pequeño edificio pronto se amontonaron los regalos. Aquellos dos hermanos, eran los propietarios del terreno donde se levantaba el santuario, contemplaron su reciente riqueza y se miraron el uno al otro, se relamieron, se frotaron las manos y rieron.

Pero no tuvo que pasar mucho tiempo antes de que sus risas escasearan, apenas se frotaran las manos y comenzasen a mirarse de soslayo: muy pronto empezaron a sospechar uno del otro de birlar dones del santuario. Y pronto empezaron a pelearse y, mientras se peleaban por los dones del santuario, la Santa Casa desapareció una vez más.

Reapareció instantes después en una colina cercana. Allí, sólo los más devotos podían acceder a ella, allí podía haber guardas que la guardasen y allí se quedó. Los guardas y los sacerdotes amarraron la Santa Casa al suelo con cuerdas y estacas para que no echara a volar otra vez y levantaron un muro alrededor para que nadie pudiese robar sus tesoros.

Todo el mundo sabía que aquella casa era santa, pero nadie sabía de dónde había venido ni qué era. Luego, un par de años después, un ermitaño se presentó ante las autoridades y les contó un sueño. Se le había aparecido la Santísima Virgen, les dijo, y le había revelado la verdadera naturaleza de la Santa Casa y el lugar del que se había ido. Las autoridades transmitieron la información a sus señores y éstos a los suyos, hasta que al fin llegó a oídos del papa, que, como no era de los que se creen fácilmente semejantes historias, reunió a dieciséis hombres de mérito para verificar el relato.

Les dio las medidas de la Santa Casa tal como se las habían comunicado y los envió de viaje al lugar que supuestamente el edificio había abandonado. Los emisarios del papa cruzaron el mar Adriático y arribaron al puerto croata de Fiume. Les indicaron que fueran a la fortaleza que dominaba la ciudad y allí fueron presentados a un anciano sacerdote, el padre Alejandro Georgevich, quien les contó su historia.

Éranse una vez unos pastores que vivían en los campos y guardaban sus rebaños por la noche. El ángel del Señor acudió a ellos y la gloria del Señor los rodeó con su esplendor y sintieron gran temor. Y el ángel les dijo: «No temáis, pues he aquí que os traigo buenas nuevas que darán gran júbilo a todas las gentes». Pero los pastores seguían sobrecogidos por el temor y echaron a correr hacia la fortaleza, que se llamaba Tersatto.

Al día siguiente, los pastores salieron de nuevo a los campos. En lugar de las huestes celestiales encontraron una casita sobre la hierba, pero los pastores no se atrevieron a entrar y regresaron a la fortaleza.

La tercera vez que salieron a los campos llevaron consigo a la guardia del castillo y al anciano padre Georgevich. Lo ayudaron a bajar la colina, ya que a su edad tenía las piernas rígidas y doloridas, y esta vez se aventuraron a entrar en la casita. Las desnudas paredes estaban manchadas de grasa y hollín y debajo se podían distinguir pintadas en una lengua que ni siquiera el sabio padre Georgevich pudo entender. En la pared oriental de la casa, colocada sobre una mesa alta, estaba la imagen de un bebé en brazos de su madre.

Los pastores, los guardias y el anciano padre Georgevich salieron del santuario. El padre Georgevich se marchó renqueando a casa a implorar a Nuestra Señora que lo guiase, se quedó dormido en su reclinatorio, se le apareció la Virgen María para revelar el misterio de la Santa Casa y luego le dijo: «Para que puedas dar testimonio de todas estas cosas, seas sanado. Tu inesperada y repentina curación confirmará la verdad de lo que te he revelado»^[39]. El padre Georgevich se levantó de su reclinatorio sin sentir el menor dolor e hizo cuanto Nuestra Señora le había ordenado: se dirigió al gobernador de la fortaleza y le contó lo que la Virgen le había comunicado.

El gobernador informó de ello a su señor, el ban de Croacia, quien envió expertos a examinar el edificio. Éstos le dijeron que sus dimensiones eran diez metros de largo por cuatro de ancho, que la piedra dorada con la que estaba hecho era cierto tipo de caliza y que la madera aromática de su tejado era cedro, materiales ambos que no se podían conseguir en Croacia. Entonces el ban envió a los clérigos de su corte a buscar en sus archivos y éstos le dijeron que aquella caliza y aquel cedro sólo se podían obtener en Palestina. Le dijeron también que las dimensiones de la casa solamente coincidían con las de otra que se hallaba en Nazaret, en Palestina: en la basílica de la Anunciación.

Así pues, el ban envió delegados a la lejana ciudad de Nazaret para que vieran esa Santa Casa de María de la que hablaban sus clérigos. Los delegados cruzaron mares y montañas, superando muchos peligros, hasta que llegaron a Nazaret. Los cruzados cristianos acababan de ser expulsados de Tierra Santa, entonces bajo el firme dominio del islam. Las iglesias habían sido demolidas o transformadas en mezquitas y, por doquier, los cristianos se estaban convirtiendo a montones a la religión de sus nuevos soberanos. Los delegados croatas encontraron Nazaret sumida en la desolación y la

basílica de la Anunciación en ruinas. Se abrieron camino por los escombros hasta que hallaron un improvisado santuario en el sitio en el que su guía les había dicho que estaba la Santa Casa. En la puerta no había más que un anciano sacerdote. Entraron y aquel sacerdote les contó su historia.

328

Érase una vez la hija de un posadero que se casó con un soldado. Unos dicen que aconteció en Nicomedia, otros que en York, pero sea como fuere ella se llamaba Elena y a su hijo, que también se hizo soldado, le puso por nombre Constantino. Constantino llegó a ser emperador de Roma, trasladó su capital a Constantinopla, convirtió su imperio al cristianismo y se proclamó el cuarto miembro de la Santísima Trinidad, reuniéndose con el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo en su lecho de muerte. Y, de este modo, Elena, cuyos comienzos habían sido humildes, acabó siendo la madre de un dios.

Elena era una cristiana al menos tan entusiasta como su hijo y, cuando éste hubo pacificado las regiones orientales de su imperio, emprendió una peregrinación a Tierra Santa. 328 años después del nacimiento de Jesús, Elena quería ver los lugares en los que éste, que compartía la divinidad de su hijo, había vivido, muerto y resucitado.

Elena viajó por toda Palestina haciendo buenas obras, creando iglesias y descubriendo reliquias milagrosas. Fundó la iglesia de la Natividad en Belén y la de la Ascensión en Jerusalén. Descubrió la Vera Cruz, en la que Cristo había sido crucificado por nuestros pecados, oculta en un aljibe del Gólgota. En el palacio del gobernador en Jerusalén localizó la escalera por la que había bajado Poncio Pilatos tras condenar a muerte a Jesús. Mandó que sus hombres excavaran las ruinas del monte Moria para sacar columnas del mismísimo Templo de Salomón. Ordenó que todas estas cosas fueran etiquetadas, embaladas y remitidas a su hijo a Roma. Todas se hallan aún en esta ciudad.

Nazaret era un pueblo pequeño y difícil de encontrar, pero Elena lo encontró. Hizo una majestuosa entrada en la aldea con su séquito imperial y se aplicó a la búsqueda de los lugares frecuentados por Nuestro Señor. Encontró el pozo del que María sacaba agua y el taller de carpintero utilizado por José. Encontró también una casita de una sola habitación que medía cuatro metros de ancho por diez de largo, iluminada por una única ventana cuadrada, en lo alto del muro occidental. En una repisa en la roca viva, en el muro oriental, había una estatua de una madre con su hijo.

«¿Qué santuario es éste y de quién es esta imagen? —preguntó Elena—. ¿Se trata de Cibeles o Juno o es algún otro ídolo pagano?».

El guarda del santuario se encogió de hombros y le contó la siguiente historia.

Érase una vez una casita que se hallaba en un pueblecillo perdido. Aquella casa no tenía más que una desnuda habitación de unos diez metros de largo por cuatro de ancho y en aquella habitación vivían una madre y su hija. El pueblo se llamaba Nazaret. La niña se llamaba María.

Un día, estando María en su casa, para gran sorpresa suya, un ángel entró por la ventana del muro occidental y le habló. «Salve, María, llena eres de gracia —le dijo—, el Señor es contigo. Bendita tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús».

«He aquí la sierva del Señor —respondió ella—. Hágase en mí según tu palabra».

Así pues, en la casa el Verbo se hizo carne y moró entre nosotros. Pasaron muchos años y el hijo de María, Nuestro Señor Jesucristo, murió, fue enterrado y resucitó, según las Escrituras. Y así, ahora, cuando pensamos en María, aunque nos cuesta imaginar a aquella jovencita y su sorpresa, decimos:

Ruega por nosotros, santa Madre de Dios, para que seamos dignos de alcanzar las promesas de Nuestro Señor Jesucristo.
Santa María, madre de Dios, ruega por nosotros pecadores ahora y en la hora de nuestra muerte.
Amén.

328

La emperatriz viuda Elena, también madre de un dios, se arrodilló ante la humilde imagen del modesto santuario y rezó varios avemarías. Y para venerar aquel lugar sagrado mandó que la propia casa fuese alojada en una casa: que el vaso sagrado que era la casa (la cual había contenido al vaso sagrado que era María, la cual había contenido a Nuestro Señor) fuese colocado en un vaso sagrado. Se construyó una iglesita alrededor del pequeño edificio y se fundó un convento de monjas para atender el santuario.

1291

Y aquel santuario, dijo el anciano sacerdote a los delegados del ban de Croacia, estaba justo donde ellos se encontraban. Aquél era el emplazamiento de la Santa Casa, el lugar en el que el Verbo se había hecho carne, el hogar de Nuestra Señora y de Nuestro Señor, el lugar bendecido por la presencia de santa Elena.

Allí no había nada. La iglesia de Elena había desaparecido. La imponente basílica erigida en su lugar por los cruzados había desaparecido. No había más que una pequeña cabaña construida en el lugar donde antaño se encontraba la Santa Casa y la

Santa Casa misma había desaparecido.

Y entonces el anciano sacerdote les dijo cuándo había desaparecido. Ellos cayeron en la cuenta de que el día en que la Santa Casa había abandonado Nazaret era el mismo en que había aparecido en Tersatto. Los enviados del ban de Croacia no dijeron nada, pero dejaron Nazaret y prosiguieron su camino, reflexionando sobre lo que habían visto y oído.

1294

Los delegados del ban estaban contentos por hallarse nuevamente en las costas patrias y por poder dar buenas noticias a su señor. Su barco atracó en Fiume y fueron conducidos colina arriba hasta la fortaleza de Tersatto. El ban de Croacia los recibió con rostro adusto. Empezaron a referirle sus noticias, pero los interrumpió bruscamente. Fueron conducidos en silencio al campo donde estaba la Santa Casa, en las afueras de Tersatto. Allí no había nada. La Santa Casa había desaparecido.

El anciano padre Georgevich dijo a los emisarios del papa Bonifacio VIII en qué momento exacto había desaparecido la Santa Casa y ellos cayeron en la cuenta de que la noche en que la Santa Casa había abandonado Tersatto era la misma en la que había aparecido en el lauredal desde el que se veía el mar. Y es más, el padre Georgevich dijo que los pastores que estaban en los campos aquella noche habían visto en el cielo una numerosa hueste celestial. Los ángeles levantaron la casa del suelo y se la llevaron sumiéndose en la oscuridad. Los emisarios del papa Bonifacio VIII no dijeron nada, pero dejaron Tersatto y se marcharon a su ciudad a contar a su señor todas las cosas que habían oído.

1631

El sacerdote tomó a Joseph Chaumonot de la mano y condujo al mendigo a la Santa Casa de Loreto, adornada con incrustaciones de mármol, atestada de peregrinos y coronada por una gigantesca cúpula. Y entraron juntos. Allí estaba la pequeña habitación en la que antaño había estado María. Allí estaba la ventana por la que entró el ángel para traerle la buena nueva. Con la excepción de algunos fragmentos de un fresco antiguo, las paredes estaban desnudas. En sus tiempos hubo una chimenea en la Santa Casa, explicó el sacerdote al mendigo, y las llamas habían dañado las pinturas, salvo —señaló— las zonas que mostraban el rostro de María. Las extrañas pintadas garabateadas en las paredes, prosiguió el sacerdote, eran mensajes escritos por los fieles en griego, arameo y hebreo y otras lenguas de Tierra Santa cuando la Santa Casa estaba en Nazaret.

Después, el sacerdote llevó a Joseph Chaumonot a rodear la Santa Casa. La Santa

Casa estaba revestida por un suntuoso relicario de mármol, hecho, le dijo el sacerdote, a petición del papa Julio II por Donato Bramante, su principal arquitecto. En sus laterales, se narraba en bajorrelieves la vida de Nuestra Señora: su nacimiento, su presentación en el templo, la Anunciación, la Crucifixión y la Asunción. Había allí una escena que Chaumonot no relacionó con la Biblia. En ella tenía lugar una batalla: los ejércitos de Mahoma invadían Tierra Santa. Por encima de la batalla, se veía la Santa Casa, que reposaba en una nube transportada por ángeles. Volaba sobre el mar y la tierra, sobrevolaba las montañas hasta la fortaleza de Tersatto y luego proseguía su viaje hasta aterrizar por fin en un umbrío lauredal. En el tejado de la casita iba Nuestra Señora con su hijo, su velo flotaba al viento. Todo era exactamente como le había contado el sacerdote.

El joven Chaumonot se volvió hacia su acompañante. «La Santa Casa de Nuestra Señora, en la que se unieron Dios y el hombre, que fue transportada por los aires y ante la cual me hallo hoy, me ha salvado —dijo—. Yo era un mendigo, estaba sucio, cubierto de llagas y echado a perder y ahora estoy limpio. ¿Qué puedo hacer para agradecer las mercedes de la Santa Casa?».

El sacerdote le respondió con otra historia, un poema acerca de otra Santa Casa. En voz baja empezó a recitar «La balada de Walsingham».

1061

Contemplad y ved, gentes todas
que a este lugar mostráis devoción
cuando a Nuestra Señora suplicáis socorro
deseando su ayuda en la tribulación:
de ésta su capilla podéis ver la fundación,
si examináis esta mesa y conocéis
cómo en efecto por milagro fue hallada.^[40]

Érase una vez, dijo el sacerdote, cuando el rey Eduardo el Confesor reinaba en Inglaterra, una dama noble que tuvo un sueño. Se llamaba Richeldis de Faverches y era la señora del feudo de Walsingham, en Norfolk. Su esposo había muerto hacía poco, dejándola con un niño pequeño y una extensa heredad. Richeldis estaba muy ocupada y tenía muchas responsabilidades y preocupaciones.

Todas las noches, los campesinos encerraban el ganado, los sirvientes abandonaban la casa solariega y los trabajadores dejaban sus herramientas, pero Richeldis no descansaba. Todas las noches ponía a su bebé en un capazo a su lado en el suelo, se arrodillaba y se dirigía a Nuestra Señora. Rezaba para que le concediera una oportunidad de honrarla con un acto de devoción. Muchas veces se quedaba dormida en su reclinatorio.

Una noche, mientras dormía, se apareció el ángel del Señor y llevó a Richeldis, que estaba soñando, a la lejana Palestina. Le mostró la iglesia que había construido

santa Elena sobre la casita de María y la condujo a su interior. A estas alturas, ya sabréis lo que vio.

Nuestra Señora, que estaba con su hijo junto al muro oriental de la casa, habló a Richeldis, diciéndole:

Oh, hija, presta atención...
toma exactas medidas de este lugar,
funda otro como éste en Walsingham
en mi alabanza y singular honor;
todo el que a mí acuda hallará socorro.
En él habrá un monumento
al gran júbilo de mi salutación,
primero de mis gozos, base y raíz original
de la graciosa redención de la humanidad,
cuando Gabriel me reveló que sería madre merced a la humildad,
y al hijo de Dios concebiría siendo virgen.^[41]

«Hágase en mí según tu palabra», dijo Richeldis, y en su sueño se puso a medir la Santa Casa.

Por la mañana, Richeldis se levantó de su reclinatorio, salió de casa y, atravesando el jardín, fue a la pradera vecina a la aldea. Allí reunió a su gente y eligió artesanos para realizar la obra que Nuestra Señora le había encomendado. Les explicó lo que se proponía hacer: debían construir una réplica de la Santa Casa de Nazaret, en la que Nuestra Señora había recibido la Anunciación y había criado a Nuestro Señor. Cuando los hombres se pusieron a trabajar preparando los materiales, Richeldis inspeccionó la aldea buscando el sitio adecuado para construir su Santa Casa, pero no vio ninguno: el suelo estaba lleno de manantiales y era demasiado cenagoso para edificar en él.

Al finalizar el primer día, los obreros abandonaron sus herramientas, pero Richeldis no descansó. Se arrodilló y se dirigió a Nuestra Señora, rogándole que la guiase en la ubicación de su Santa Casa. De nuevo se quedó dormida mientras rezaba, pero esta vez no tuvo ningún sueño y ninguna señal acudió en su ayuda.

El segundo día, Richeldis se levantó de su reclinatorio, salió de casa y, atravesando el jardín, fue a la pradera vecina a la aldea. La encontró cubierta de un centelleante rocío celestial. Nuestra Señora había enviado una señal para ayudarla, pues en la pradera había dos zonas que el rocío no había tocado, cada una de ellas idéntica en dimensiones a la propia Santa Casa de Nazaret. Richeldis había pedido sólo una respuesta, pero le daban a elegir.

Elegió el primer emplazamiento y puso a los hombres a trabajar de inmediato. Colocaron los necesarios cimientos y sobre ellos empezaron a levantar los muros de la casa, pero, por alguna razón, no había manera de poner una piedra encima de otra, ni de añadir el mortero, ni de alinear los maderos y, por la noche, la Santa Casa no estaba más cerca de su terminación que por la mañana. Al final del segundo día, los obreros abandonaron sus herramientas, pero Richeldis no descansó. Se arrodilló y se

dirigió a Nuestra Señora, suplicándole que le diese una solución para un acto de devoción que parecía haber fracasado rotundamente. Se quedó dormida en su reclinatorio.

El día siguiente era el tercer día. Richeldis se levantó de su reclinatorio, salió de casa y, atravesando el jardín, fue a la pradera vecina a la aldea. Una vez más estaba cubierta de un rocío celestial. En el sitio donde los trabajadores habían dejado un agujero en el suelo con montones de materiales de construcción, no había nada en absoluto. Al parecer, Nuestra Señora no había respondido esta vez a las oraciones de Richeldis de Faverches.

Pero entonces, la sensación de que alguien la estaba mirando hizo volverse a Richeldis. Vio la otra marca que había dejado el día anterior el milagroso rocío. Allí, bañada en la ligera humedad de las primeras horas de la mañana, estaba su Santa Casa, tan perfecta, tan inmaculada y tan hermosa como si la hubiesen hecho las propias manos de Nuestra Señora.

Una plegaria se elevó a los labios de Richeldis de Faverches:

Oh graciosa Señora, gloria de Jerusalén,
ciprés de Sión y alegría de Israel,
rosa de Jericó y estrella de Belén,
oh gloriosa Señora, no desoigas nuestra súplica.
En piedad superaste siempre a todas las mujeres,
así pues, bendita Señora, concede tu inmensa gracia
a cuantos devotamente te visitan en este lugar.^[42]

Y sin duda la concedió, pues muy pronto...

Muchos enfermos curó aquí el poder de Nuestra Señora;
hubo muertos que resucitaron, de esto no hay duda alguna,
hubo cojos que fueron sanados y ciegos que recobraron la vista,
marinos acosados por la tempestad que arribaron a puerto seguro,
sordos, heridos y locos que han acudido a este lugar,
y también hay leprosos que se han restablecido aquí,
por la gracia de Nuestra Señora, de sus padecimientos.

El joven Chaumonot interrumpió la recitación. «Así que hay una Santa Casa en Walsingham, ¿entonces es la copia milagrosa de la misma Santa Casa ante la que nos encontramos, hecha por las manos de los ángeles por mandato de la Virgen María? Si es un santuario tan importante y eficaz, ¿cómo no he tenido yo noticias de él?».

El sacerdote le contestó con otra historia, pero esta vez la poesía se borró de sus labios y volvió a la cruda prosa. Muchos años después de la muerte de Richeldis de Faverches, le dijo, Enrique VIII visitó el santuario de Walsingham. Fue descalzo a la aldea, como tienen que hacer los peregrinos, con su esposa la reina Catalina a su lado. Como todos los peregrinos, se detuvo cerca de la entrada del santuario para besar un hueso gigantesco que procedía, según se dijo, del dedo de san Pedro. Vio la leche del pecho de Nuestra Señora, conservada en una ampolla de cristal. Bebió del pozo

sagrado que, según se aseguraba, curaba las enfermedades de la cabeza. Ya en el santuario, puso un collar de oro alrededor del cuello de Nuestra Señora.

Veinte años después quiso recuperarlo. En 1534 llevaron al priorato de Walsingham una carta en la que se exigía que los canónigos reconocieran al rey Enrique VIII como cabeza de la Iglesia de Inglaterra, en lugar del corrupto y lejano papa de Roma. El prior accedió. Había oído hablar del rey Enrique VIII y, lo que es más importante, había oído hablar de lo que les ocurría a quienes lo contrariaban. Además, Roma estaba muy lejos. Seguro que no era más que un cambio administrativo. No pasaría nada, aseguró a sus canónigos.

Y no pasó nada durante un tiempo, pero luego, un día, llegaron enviados del rey y empezaron a interferir en los asuntos del priorato. Los pocos que se opusieron no duraron mucho: el subprior y su sacristán no tardaron en balancearse en la horca al otro lado de los muros del priorato y el lugar fue clausurado en el plazo de un año. Los enviados del rey se llevaron la imagen de Nuestra Señora que presidía la Santa Casa y echaron mano a la leche de la Santísima Virgen en su ampolla de cristal y al hueso del dedo de san Pedro y se los llevaron a Londres, donde fueron públicamente quemados junto con millares de otras baratijas idólatras.

El priorato fue demolido, sus capillas convertidas en establos y graneros y la Santa Casa destruida. El prior recibió una generosa pensión de cien libras anuales por su colaboración y las ruinas de la abadía fueron vendidas a sir Philip Sidney por noventa libras. Todo lo que queda del sueño de Richeldis de Faverches es una arquería rota en una pradera a las afueras del pueblo que a veces, en la festividad de Nuestra Señora, centellea con un rocío celestial.

1631

«¿Pero qué pueden tener que ver conmigo los actos piadosos de una señora que murió hace siglos? —preguntó Chaumonot—. La Santa Casa de Walsingham ha desaparecido, pero la Santa Casa de Loreto, sin duda la única verdadera, continúa aquí. ¿No es bastante?».

El sacerdote contestó al joven con una última historia. No hace mucho tiempo, dijo, en Praga, una aristócrata bohemia tuvo un sueño. Su nombre era baronesa Beligna Katherina von Lobkowitz. La baronesa había apoyado al emperador Fernando en las guerras de religión que asolaron su país y temía y despreciaba la fe reformada de los enemigos de aquél. Había oído relatos sobre las atrocidades cometidas por los reformadores en Inglaterra, sobre santuarios profanados e iconos destruidos y había visto hacer lo mismo a los protestantes de su propio país. Había rezado mucho y a menudo para que el emperador venciera a los ejércitos herejes; en la batalla de la Montaña Blanca, sus plegarias fueron atendidas: las fuerzas protestantes fueron derrotadas. Ahora, la baronesa rezaba a Nuestra Señora para que

le concediera una oportunidad de honrarla en agradecimiento por la vuelta de Bohemia a la fe católica.

Y he aquí lo que se le pidió que hiciera: se lo ordenó, dijeron algunos, un ángel en sueños. Envió emisarios a Viena, donde la emperatriz Leonor de Mantua acababa de dedicar a Nuestra Señora de Loreto una nueva capilla de la iglesia de San Agustín. Esta capilla había sido construida a imitación exacta de la morada de Nuestra Señora, pues la emperatriz, que era italiana, había mandado a sus arquitectos a Loreto a estudiar la Santa Casa. La capilla que erigieron para ella en Viena era una copia tan detallada que hasta reproducía las grietas e irregularidades del ladrillo del original y estaba decorada con fingidos fragmentos de un fresco dañado por el fuego. Los mismos arquitectos fueron después a Praga y construyeron para la baronesa Von Lobkowitz una copia exacta de la Santa Casa de Viena, que era una copia exacta de la Santa Casa de Loreto, perfecta en todos sus detalles.

La baronesa Von Lobkowitz no está sola, dijo el sacerdote a Chaumonot. Por toda Bohemia y en los demás países sumidos en las guerras de religión, los piadosos y los fieles están construyendo copias de la Santa Casa. Las están construyendo en capillas palaciegas y en abadías remotas, en cimas de colinas y en aldeas, esforzándose por honrar a Nuestra Señora. Las están construyendo para restaurar los santuarios que fueron profanados y las imágenes que fueron destruidas y porque, en sus devociones, los actos de estas gentes significan más que sus palabras, las cosas que hacen más que las cosas que dicen.

1674

Joseph Chaumonot sabía lo que tenía que hacer. Después de haber quedado limpio por la milagrosa intervención de un edificio, hizo votos de pagar la deuda que tenía con la Santa Casa haciendo otra copia de ella y dedicando su vida a su ocupante, Nuestra Señora de Loreto. Se dirigió a Roma, donde se presentó a los padres jesuitas, los caballeros de la Virgen María, y dejó de ser Joseph el mendigo para convertirse en el padre Marie-Joseph Chaumonot, un misionero jesuita enviado a los paganos de Canadá.

Y el pequeño santuario que se encontraba a sus espaldas, muy lejos de Loreto, Palestina o Bohemia —esta casita del claro del bosque, a la orilla del río Kaniatarowanenneh— era su Santa Casa y el cumplimiento de su promesa.

Cuando el padre Chaumonot llegó al final de su relato, los ancianos hurones se sentaron en el suelo alrededor de la Santa Casa que él había hecho y cantaron en su propia lengua la historia de María que les había enseñado su hechicero:

Fue en la luna de invierno,
Cuando todos los pájaros se habían ido;
Que el poderoso Gitchi Manítú

envió en su lugar coros de ángeles;
Ante su luz las estrellas palidieron
Y errantes cazadores oyeron el himno:
«Jesús, vuestro rey, ha nacido, Jesús ha nacido,
In excelsis gloria».

En una tienda hecha de corteza
Hallaron al tierno niño;
Un desgarrado vestido de piel de conejo
Envolvía su hermosura.
Mas al acercarse los bravos cazadores
Cantó el ángel con voz sonora:
«Jesús, vuestro rey, ha nacido, Jesús ha nacido,
In excelsis gloria».

La primera luna de invierno
No es tan redonda y clara
Como el anillo de gloria que circundaba
al indefenso niño.
Jefes venidos de lejos se postraron ante él
Con regalos de pieles de zorro y castor.
«Jesús, vuestro rey, ha nacido, Jesús ha nacido,
In excelsis gloria».

Oh hijos de los bosque libres,
Oh simiente de Manítú,
El Santo Niño de la Tierra y el Cielo
Ha nacido hoy por vosotros.
Venid a arrodillaros ante el radiante niño
Que os trae belleza, paz y alegría.
«Jesús, vuestro rey, ha nacido, Jesús ha nacido,
In excelsis gloria».^[43]

Se dice que la palabra del Señor es como las semillas: unas caen en buena tierra y producen cosechas y otras caen en terreno pedregoso y se marchitan. El padre Chaumonot era viejo cuando contó su historia y ésta cayó en terreno pedregoso. Después de su muerte, los hurones volvieron a cazar en la pradera y a perseguir animales por el bosque y su Santa Casa desapareció. Todo lo que queda del milagroso relato de Joseph el mendigo es el nombre de su asentamiento, Ancienne Lorette, la dedicación de aquella iglesia a la Anunciación y el hecho de que, cerca, grandes edificios llenos de gente son levantados en el aire y vuelan a otros lugares. Al fin y al cabo, Nuestra Señora de Loreto es la santa patrona de los viajes aéreos.

Pero el anciano padre Chaumonot no tiene por qué sentirse decepcionado. Innumerables personas han oído el mensaje de la Santa Casa y seguido el ejemplo de Richeldis de Faverches: en Italia, en México, en Holanda y en Escocia. La Santa Casa parece un simple edificio, pero en realidad es una compleja y sutil oración. Construirla es un acto de devoción y, como todas las devociones, debe repetirse una y otra vez. La Santa Casa es una oración que existe en el tiempo. Se detiene un poco antes de irse volando sobre una nube, sufre profanación iconoclasta, se disuelve en el

bosque o se convierte en una ruina abandonada. Después, hay que volver a hacerla, igual que hay que volver a hacer todas las oraciones.

1931

Y, como todas las respuestas a las oraciones, la Santa Casa aparece cuando menos se espera. Érase una vez en Inglaterra, no hace mucho tiempo, un nuevo vicario, que fue nombrado para la parroquia de Walsingham, en Norfolk. Una mañana, el padre Patten fue andando hasta el pueblo por la pradera, cubierta de centelleante rocío. Recogió un pequeño disco de metal que había en la hierba y, cuando lo tuvo en la mano, se le ocurrió una idea.

Los granjeros, cuando labraban, estaban siempre sacando antiguas medallas con efigies de Nuestra Señora de Walsingham. El padre Patten encargó a un artesano de la zona que sirviéndose de la imagen de la medalla esculpiera una estatua y la instaló en su iglesia parroquial. Pronto la gente empezó a visitar la iglesia para rogar a Nuestra Señora de Walsingham que intercediera por ellos. Al principio sólo se presentaban allí unas pocas personas del pueblo, luego la noticia se extendió, acudió cada vez más gente al modesto santuario y se iniciaron peregrinaciones con todas las de la ley.

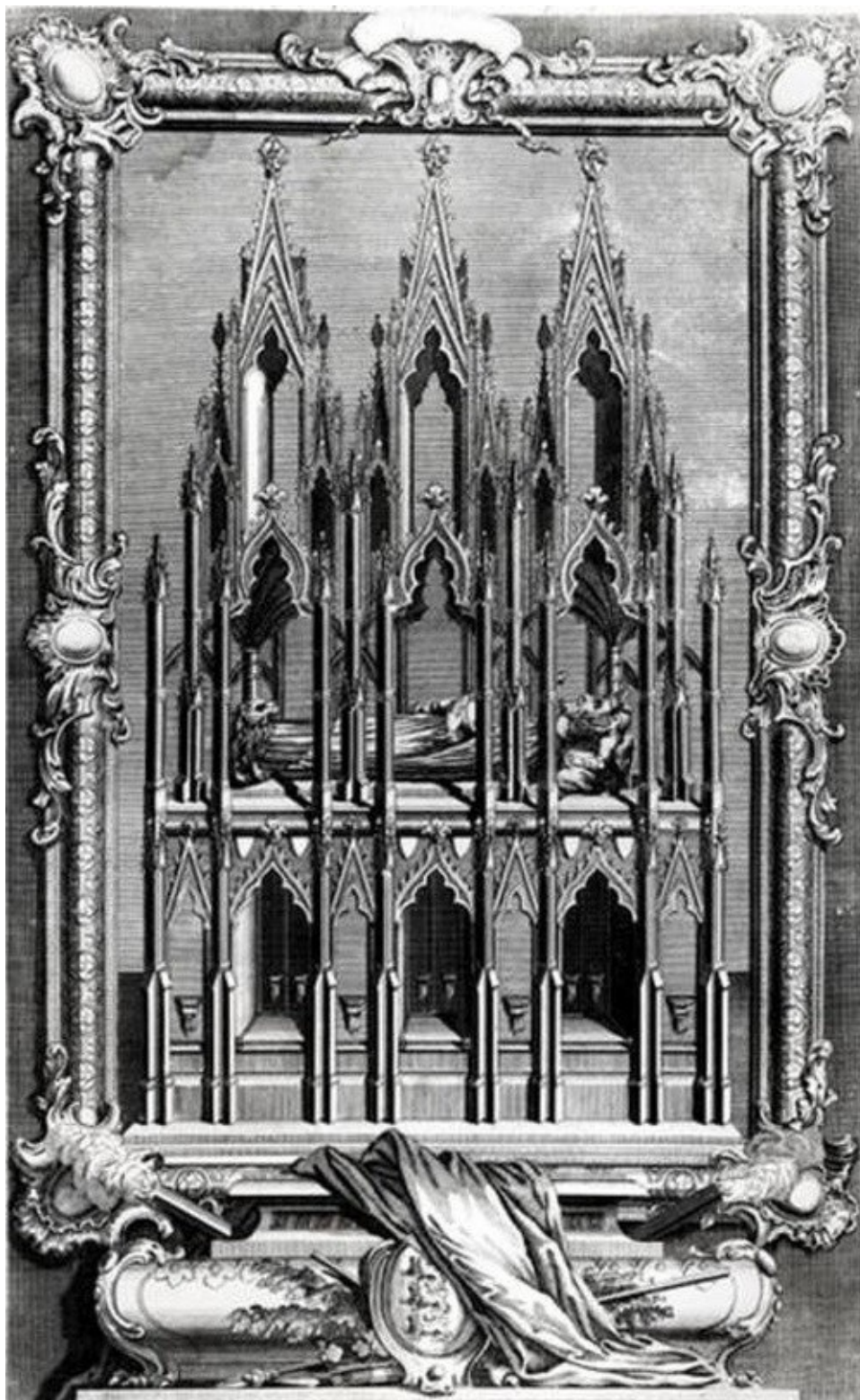
Un decenio después de que el padre Patten hubiera instalado la estatua en su iglesia parroquial, la imagen sacra fue trasladada por las estrechas calles del pueblo a un nuevo hogar. En una loma que domina la pradera donde Richeldis de Faverches había construido su santuario hacía casi mil años se había levantado una nueva iglesia y a ella llevaron a la madre y al hijo, dieron la vuelta por las naves laterales y enfilaron la nave central hasta llegar a una casita de diez metros de largo y cuatro de ancho. Allí los instalaron, de nuevo en casa, como si nada hubiera sucedido.

Todos los años, en mayo, Nuestra Señora de Walsingham es llevada en procesión por el pueblo. Por el suelo sembrado de flores, es precedida por monaguillos, crucíferos, turiferarios, sacerdotes, obispos, monseñores de la Iglesia católica, frailes, penitentes, coros y soldados. Sombrillas, barquitos de flores y un cúmulo de santos de escayola atestan las angostas calles del pueblo y altas cruces doradas se asoman a las ventanas de los dormitorios de las casas bajas. Como no estamos en el siglo xv, a ambos lados de la ruta de la procesión se alinean reformadores y reformados con pancartas que denuncian la superstición y la idolatría, la corrupción de la Iglesia y la simple vulgaridad de la escena y, como estamos en Inglaterra, todo el mundo finge no reparar en ello.

Al término de la procesión, Nuestra Señora es transportada de nuevo a su hogar, con su pequeña habitación y su ventana cuadrada. Allí aguarda a que se reclame su presencia la próxima vez.

La catedral de Gloucester

Donde un cadáver da vida a un edificio



El germen de una catedral^[VI].

Evolución

Cuando las mujeres y los hijos de los miembros de la guarnición turca se escondieron en el Partenón en 1687, se repitieron las historias que se contaban de su refugio para sentirse más tranquilos, pero aquellas historias se habían contado ya tantas veces que se alejaban mucho de su versión original. Las puertas del templo se habían convertido en las puertas de Troya y el ábside cristiano en el trono de Platón. La copia perfecta no existe: en el proceso de la repetición, los cuentos y los edificios se transforman en la misma medida en que se conservan.

Los rituales de la Edad Media sustentaban un mundo aparentemente estable, pero eran también agentes de transformación. La prolongada construcción y reconstrucción de las catedrales góticas fue un proceso de copia: cada generación de aprendices se formaba con el maestro albañil, pasaban ellos mismos a ser maestros albañiles y transmitían su saber a sus propios aprendices, pero este proceso era a la par un proceso de evolución: cada generación, al aprender de sus predecesores, alteraba lo que encontraba y lo transmitía alterado a sus sucesores, que hacían lo mismo. La arquitectura de las primeras catedrales era austera y sencilla, pero con el transcurso de varios siglos llegó a alcanzar una maravillosa sofisticación y complejidad.

Como se tardó tanto tiempo en construir las catedrales, esta evolución se manifestó no sólo en la construcción de nuevos edificios sino en la renovación de los existentes. La catedral de Gloucester, en Inglaterra, nos ofrece uno de los ejemplos más curiosos de este proceso. El edificio original era una severa basílica normanda, pero esta iglesia se halla ahora adornada con la arquitectura más recargada de los siglos posteriores. Cada generación arquitectónica de Gloucester supone un aumento de refinamiento superpuesto a su predecesora y tiene tics y peculiaridades derivados de su propia genealogía.

El origen de las transformaciones de Gloucester se encuentra en una

tumba regia. La evolución arquitectónica de la catedral se asemeja al culto que se rinde al cuerpo que yace en ella: rumores que se repiten y que se hacen más disparatados cada vez que se vuelven a contar.

En 1327, un carro cruzó con gran estruendo las puertas del castillo de Berkeley y sus ruedas de madera enfilaron dando botes el camino hasta la llanura aluvial del río Severn. Cuando el carro llegó a la linde de un bosque, salieron de entre los árboles a recibirlo dos ciervos blancos. Altos, luminosos y tranquilos, dejaron que los carreteros los engancharan al vehículo y luego transportaron su carga hasta Gloucester.

Los monjes de la abadía de Gloucester los estaban esperando. Se mostraban temerosos, y bien podían estarlo, ya que el carro que había salido aquella mañana del castillo de Berkeley transportaba el cuerpo nada menos que del rey Eduardo II. Ya hacía tres meses que el rey había muerto y las historias que se habían extendido sobre su muerte eran pintorescas y espantosas: el rey había sido destronado por su esposa, Isabel, y el amante de ésta, Roger Mortimer; los monjes susurraban un poema supuestamente escrito por el rey:

En invierno caerá la aflicción sobre mí,
por cruel Fortuna amenazado.
Mi vida está ahora arruinada.
Una vez fui temido y respetado,
pero ahora todos me desprecian
y me motejan de rey sin corona,
el hazmerreír de todos.^[44]

Eduardo II había pasado cinco meses prisionero en el castillo de Berkeley, murmuraban los monjes, suspendido sobre un pozo lleno de cadáveres, pero se empeñaba en no morir y, cansados de esperar, sus guardianes lo habían asesinado. Era un sodomita, decía el relato, y sus verdugos le habían metido un hierro al rojo vivo por el ano. Cuentan que los gritos se pudieron oír en kilómetros a la redonda, pero en el cuerpo del rey no había heridas visibles.

Bien podían los monjes de la abadía mostrarse temerosos. Los demás prioratos del condado se habían negado a recibir el cuerpo, tanto miedo tenían a Isabel y a Mortimer, pero el abad John Thokey tranquilizó a quienes estaban bajo su cuidado. Él mismo había sido amigo del rey asesinado y recordó a los monjes la época en que los dos comían juntos. Se narraba en la *Historia* de la abadía: «Sentado a la mesa, en el comedor del abad, y viendo allí pinturas de los reyes, sus predecesores, Eduardo II preguntó en broma al abad si había entre ellos un retrato suyo. El abad respondió, en un acto de profecía y no de adulación, que esperaba tenerlo en un lugar más honorable que aquél»^[45]. Y así fue: el abad Thokey tenía planes para el rey Eduardo II. El monarca había tenido un fin ignominioso, dijo el abad a sus monjes, pero había llegado el momento de rendirle los honores que le fueron negados en vida.

El 20 de diciembre, el cuerpo del rey, que no estaba en condiciones presentables, fue ocultado bajo una efigie de madera y conducido en procesión por las calles de Gloucester en un catafalco tallado con leones dorados. Detrás del féretro iban aquellos que más se habían beneficiado de la muerte de Eduardo II: la reina Isabel; su

amante, Mortimer, y su hijo, el joven rey Eduardo III. A fin de que lo viera la multitud, se sostuvo en alto un recipiente de plata que contenía el corazón del difunto rey y después Eduardo II fue sepultado.

No bien fue instalado en la iglesia abacial, el regio cadáver empezó a generar actividad. Se llamó a los albañiles de la abadía para que hicieran un sarcófago de mármol de Purbeck que cubriera el cuerpo de Eduardo II; sobre el sarcófago colocaron otra imagen del rey, tallada en alabastro: los ojos nostálgicos y el petulante labio inferior de la efigie recordaban a Eduardo II a quienes lo habían conocido; la almohada sobre la que reposaba la cabeza estaba sostenida por ángeles, como si lo estuvieran levantando para que contemplara el reino celestial, y a sus pies había dos leones tendidos, símbolo de su rango real.

Por encima del sarcófago y de la efigie se cernía el mismo cielo que anhelaban los ojos sin vida del rey de piedra. Los albañiles construyeron alrededor de la tumba una catedral en miniatura demasiado delicada para ser habitada por los groseros hombres en esta vida, sólo morada de difuntos y santificados. Los arcos de su nave abovedada parecían parpadear con una santa llama; la nave estaba coronada por tres santuarios en miniatura, a su vez coronados por pináculos calados, rematados por un florón y erizados de crestería.

Se trataba precisamente del tipo de edificio que hacía que uno se preguntara cuántos ángeles podían danzar en la punta de una aguja. Aquel edificio era un pequeño milagro, pero en la época a nadie se le ocurrió anotar en la *Historia* de la abadía los nombres de quienes lo habían obrado.

*

La abadía de Gloucester fue fundada por Osric, príncipe de la tribu hwicca, en 680, pero el edificio en el que fue sepultado Eduardo II data de 1089, época en que, después de un incendio que se extendió por toda la abadía, el abad Serlo mandó edificar una nueva iglesia en forma de cruz. El 15 de julio de 1100 se terminó la cabecera de la cruz y se consagró el coro para la celebración de los oficios. Sobre el altar mayor había un ábside semicircular y la pesada bóveda del coro estaba sostenida por gruesos muros que los albañiles habían perforado con arcos de medio punto, apoyados en achaparradas columnas.

Cuatro años después de la consagración del coro falleció el abad Serlo, a quien le sucedió el abad Pedro y luego el abad Guillermo. Durante el mandato de este Guillermo se terminó la nave —el pie de la cruz— para que la congregación tuviera un sitio donde estar mientras oía cantar a los monjes en el coro. Se extendía hacia occidente y era tan oscura como el santuario del abad Serlo; sus macizas arquerías fueron ornamentadas con cheurones de primitiva sencillez.

Y después falleció el abad Guillermo y le sucedieron el abad De Lacey y el abad

Hameline. En el año del Señor de 1179 murió el abad Hameline y le sucedió el abad Carbonel, luego el abad Blunt y después murió el abad Blunt y le sucedió el abad Foliot.

En tiempos del abad Foliot se erigió una torre sobre el crucero, el lugar donde la nave y el coro, el pie y la cabeza de la iglesia, se encuentran con el transepto, los brazos de la cruz. También fue entonces cuando se dotó a la iglesia de una nueva bóveda, cuyos arcos apuntados, delgadas nervaduras y altos triforios aliviaron parte del peso de la antigua arquitectura.

Y cuando estaba terminada la nueva bóveda de la nave, pero antes de que se pudieran empezar las obras en el resto de la abadía, murió el abad Foliot y le sucedió el abad Juan de Felda y luego el abad De Gamages y, cuando el abad De Gamages murió en 1306, le sucedió el abad Thokey, quien recibió el cuerpo del asesinado Eduardo II y le dio sepultura en la abadía. Poco después, el abad Thokey renunció al priorato y le sucedió el abad Wigmore, de quien se dice en la *Historia* de la abadía que «se deleitaba grandemente en trabajar con sus propias manos, tanto en las artes mecánicas como en el bordado»^[46].

No pasó mucho tiempo antes de que la maravillosa tumba de Eduardo II, erigida en la época del abad Thokey, empezara a obrar milagros, ni pasó mucho tiempo antes de que la gente acudiera a verla con la esperanza de recibir curación y socorro. El mármol de Purbeck del sarcófago e incluso la regia faz de alabastro muestran aún las marcas de las cruces que grabaron los peregrinos. Pronto, hicieron constar los monjes, «las ofrendas de los fieles y la devoción que las gentes mostraron al rey Eduardo, que había sido enterrado en la iglesia, fueron tales que la ciudad de Gloucester apenas podía dar cabida a las multitudes que afluían a ella desde las ciudades, los pueblos y las aldeas de Inglaterra»^[47]. El santuario de Eduardo II rebosaba y zumbaba de oraciones, una minúscula semilla que germinaba en el oscuro coro de la abadía.

Y en la época del abad Wigmore, a quien tanto le gustaba bordar, la delicada tumba de Eduardo II generó el primero de sus vástagos. Pronto, los peregrinos que acudían a contemplar el diminuto santuario de Eduardo II se encontraron dentro de su progenie: una gigantesca reproducción del original. El nuevo edificio era en efecto tan grande que requirió la parcial demolición del transepto sur de la iglesia. Los albañiles tiraron el muro que lo cerraba y lo reemplazaron por un enorme tapiz de piedra y vidrio coloreado a través del cual la luz entraba a raudales en un interior que hasta entonces estaba en tinieblas. Sustituyeron la bóveda que cubría originariamente el crucero por una compleja malla triangular de nervaduras y luego añadieron nuevas ventanas de triforio, cuyos arcos de cuatro centros y rígida rejilla de tracería estaban ornamentados con delicados trifolios. Finalmente bordaron las paredes lisas del transepto con la misma malla de tracería que las ventanas, de manera que desde ciertos ángulos era imposible decir dónde acababan las ventanas y empezaban las paredes.

Aquella fue una tarea compleja y delicada y todavía se pueden percibir las señales del esfuerzo realizado. Al tratar de aligerar la antigua estructura, se había reducido su capacidad para soportar el peso de lo que había encima. En alguna etapa de los trabajos, los albañiles se dieron cuenta de que la torre de la abadía corría peligro de desplomarse sobre el transepto e idearon un enorme contrafuerte para sostenerla. Se trató de una medida de emergencia, pero en vez de ocultarla, los albañiles dejaron que aquel eje diagonal de piedra pasara justo a través de la delicada jaula de tracería que habían hecho a fin de que todo el mundo viera y recordara que su ingenio había evitado un desastre. La construcción medieval era siempre en cierta medida experimental, ya que se basaba en márgenes de seguridad y reglas generales extraídos de la experiencia más que de cálculos de ingeniería. El arbotante que corta el transepto sur de Gloucester demuestra precisamente hasta qué punto era experimental.

Experimental y peligrosa: en el transepto sur se narra otra historia a escala mínima. Fijada a una de las paredes hay una pequeña ménsula de piedra en forma de cartabón. Se piensa que antaño sostuvo una imagen de santa Bárbara, a quien los albañiles invocaban a menudo para que los protegiera del viento y el fuego. La parte superior de la ménsula está coronada de minúsculas almenas, como si fuera el tejado de un gran edificio, y en el lado inferior está tallada una reproducción en miniatura de unas bóvedas de nervios. La diminuta figura de un aprendiz imberbe se aferra con desesperación a esta bóveda, mientras su maestro contempla la escena con horror: parece que el aprendiz está a punto de caer y encontrar una muerte segura en el suelo de la abadía. Si bien era algo que sucedía constantemente a los albañiles, a nadie se le ocurrió registrar los nombres de sus muertos en la *Historia* de la abadía que habían construido.

*

Cuando la tumba de Eduardo II y el transepto sur de la abadía de Gloucester se dieron por terminados, fue enterrado el abad Wigmore y a él le sucedió el abad Staunton. En tiempos del abad Staunton, Eduardo III acudió a presentar sus respetos a la tumba de su padre y llevó consigo a toda su corte. Aquella fue una visita provechosa para la abadía: Eduardo III donó una maqueta de barco hecha de oro, en agradecimiento por un viaje por mar sin novedad; la reina Felipa regaló un corazón y una oreja de oro, en agradecimiento por la curación de alguna enfermedad, y su hijo, el príncipe Eduardo, donó al santuario una cruz del mismo material. Se cree que Eduardo III vio lo que había crecido en la tumba de su padre, en el transepto sur de la iglesia abacial, y expresó su deseo de que los monjes y los albañiles remodelaran de manera similar el coro en el que yacía su padre.

Y de este modo el transepto norte de la iglesia abacial, brotado de la tumba de

Eduardo II, generó su propia descendencia: los albañiles iniciaron las obras bajo la torre central, donde se encuentran todos los brazos de la cruz. De nuevo quitaron el antiguo techo y de nuevo lo reemplazaron por una bóveda, pero habían aprendido algunas lecciones del trabajo que habían realizado en el transepto sur. Esta nueva bóveda era todavía más compleja que la anterior y sus numerosos nervios surgían de claves de bóveda con figuras esculpidas de ángeles, santos y salvajes de los bosques. El nuevo techo parecía menos una estructura de piedra apoyada en gruesos muros que un dosel de enredaderas suspendido en un bosque lleno de luz.

Cuando el crucero estuvo terminado, el abad Staunton se fue con Dios y el abad Horton tomó posesión del cargo en su lugar y, en la época del abad Horton, se prolongó la nueva bóveda hasta el ábside semicircular del coro original, donde se alzaba el altar mayor. Los albañiles demolieron el coro, reemplazándolo por una gran ventana, la más grande del mundo por aquel entonces, tan inmensa que hubo que reforzarla con dos altos contrafuertes para que no la reventara el viento. En el centro de esta ventana, los cristaleros pusieron una imagen de la Virgen María recibiendo la corona celestial de manos de su hijo. En los luminosos paneles, por encima de ella, había ángeles volando y, por debajo, los santos, los prelados de la Iglesia y los reyes de Inglaterra en nutrida formación. Debajo de estos notables se alineaban los escudos de los nobles y caballeros que habían combatido por el rey Eduardo III en la batalla de Crécy.

Y al igual que habían hecho en el transepto, los albañiles revistieron y adornaron las paredes del coro compartimentándolas como la gran ventana. Una pantalla de estrechos fustes y diminutos trifolios de piedra hacía imposible distinguir lo que era ventana, lo que era arquería y lo que era pared, como si la bóveda hubiera extendido sus zarcillos por los gruesos muros del coro, disolviéndolo hasta convertirlo en una jaula hecha de finos nervios de piedra unidos por cristales coloreados y centelleante de luz. El nieto de la tumba de Eduardo II había aprendido de sus predecesores y evolucionado hacia formas y lenguajes de elegancia y complejidad aún mayores.

El remodelado coro de la abadía de Gloucester era el descendiente de la mansión celestial que se cernía sobre el cuerpo de Eduardo II, pero su hábitat era un edificio terrenal de gruesos muros y pesadas arquerías, y las dificultades para adaptar el Cielo a la Tierra son visibles por doquier. Mientras que el cuerpo del coro es un modelo de orden celestial, las naves laterales que discurren a ambos lados de él son un revoltijo de arquitecturas dispares: aberturas obstruidas, demoliciones aparentemente arbitrarias y empalmes improvisados.

La construcción medieval muy raras veces era la simple ejecución práctica de un proyecto preconcebido. No se hacían dibujos ni maquetas de los edificios en su totalidad antes de empezar la obra y, por tanto, se dejaban muchas cosas al azar y al ingenio. Al mismo tiempo, se tardaba tanto en construir los grandes edificios que ninguna generación podía ni siquiera tener esperanzas de verlos terminados. Como consecuencia, la arquitectura medieval es casi siempre el resultado de un lento

proceso colectivo de adaptación y no la invención de un genio individual.

En ninguna parte se ve esto mejor que en el crucero de Gloucester, donde las paredes del coro, con las columnas poco espaciadas que lo sostienen, se encuentran con los transeptos, más anchos. Esto suponía un problema estructural debido a que la armazón existente del edificio y el nuevo proyecto que se estaba desarrollando en su interior no encajaban, dejando las bóvedas del crucero —y la torre que se elevaba sobre él— sin nada en que apoyarse salvo el aire. Tal vez fue un error de cálculo, pero, como habían hecho con anterioridad, los albañiles optaron por no ocultar el problema sino darle realce. Decidieron hacer que la bóveda pareciera efectivamente flotar sobre apenas nada. Tendieron un arco de finura y ligereza casi imposibles sobre la abertura del transepto y luego colocaron en equilibrio un diminuto pedestal en el vértice de este arco. La enorme carga de la torre bajaba por los nervios de la bóveda, a través del diminuto pedestal y el delicado arco, hasta llegar al suelo, pero los nervios no mostraban ninguna tensión y se abrían en abanico desde el pedestal como si estuviesen danzando alrededor de la punta de una aguja. Los albañiles se habían enfrentado con un inextricable problema de ingeniería y construcción y habían producido por arte de magia un ilusorio momento de gracia angélica.

*

Cuando el coro de la abadía de Gloucester ya estaba terminado, el rey Eduardo III murió y el abad Horton cayó enfermo y le sucedió el abad Boyfield. Fue en la época del abad Boyfield cuando el rey Ricardo II se alojó en la abadía. Rezó en el santuario de Eduardo II y lo adornó con su enseña del ciervo blanco, tal vez en memoria de los animales que habían transportado el ataúd del monarca desde el castillo de Berkeley hasta Gloucester. Incluso escribió al papa proponiendo que Eduardo II fuera canonizado.

Cuando el abad Boyfield se fue con Dios, le sucedió el abad Froucester. Y en la época de este abad Froucester, el coro de Gloucester, que era hijo del transepto sur, que era hijo de la tumba de Eduardo II, tuvo un nuevo descendiente: un claustro con cuatro paseos alrededor de un jardín central.

A un lado de los paseos, un luminoso enrejado de ventanas daba al patio; al otro, un muro macizo de piedra ocultaba las funciones seculares de la abadía. Los albañiles cubrieron todas las superficies del nuevo claustro con las mismas tracerías que habían empleado en la transformación del coro, de modo que resultaba imposible distinguir lo que era pared y lo que era ventana. Y tan compleja era esa manera de cubrir que hasta se podía imaginar que la pesada bóveda que cubría los paseos del claustro era un esqueleto de nervios de piedra unidos por vidrios refulgentes.

Pero en el claustro había una complejidad más, un paso más en la evolución de los descendientes de la tumba. Las bóvedas de la tumba de Eduardo II, del nuevo

transepto sur y del coro remodelado no eran, en lo esencial, más que bóvedas de medio cañón a modo de túneles que se cruzaban en ángulo recto con otros túneles, pero los albañiles abovedaron los tramos del claustro de una manera totalmente distinta. Entre cada dos ventanas del claustro colocaron un delgado fuste de piedra y de este fuste surgía un abanico cónico de nervios que se abrían sobre las ventanas. Cada uno de estos abanicos se reunía transversalmente con su vecino, de modo que los tramos del claustro daban la impresión de ser una avenida de palmeras con sus frondas extendidas en vez de un cruce de túneles. Lo cierto es que resultaba casi imposible imaginar que fuera obra de los mismos albañiles que habían hecho los transeptos y el coro.

El claustro era una estructura enteramente nueva, construida en terreno nuevo en el exterior de la iglesia, pero seguía recordando en piedra las peculiaridades e idiosincrasias de sus antepasados, causadas por el desajuste entre éstos y la abadía originaria. Por ejemplo, en el lado oeste del claustro hay una puerta que conducía a la vivienda del abad. Aquí, los nervios de la bóveda se abren no desde un fuste de piedra entre las ventanas sino desde el vértice de un fino arco situado sobre la puerta, repitiendo en miniatura aquel momento angélico del crucero de la iglesia, donde los albañiles hicieron una bóveda que parecía danzar en el aire. Allí, este recurso era una ingeniosa respuesta a una necesidad estructural, pero en el claustro su presencia es al parecer arbitraria: un tic heredado, un rasgo familiar que sobrevive a su originaria razón de existir.

Cuando el claustro estaba terminado falleció el abad Froucester; su sucesor fue el abad Moreton, quien «murió sin haber hecho nada digno de particular mención»^[48]. Y cuando el abad Moreton se fue con Dios, le sucedió el abad Morwent, que empezó a reconstruir la nave central de la iglesia abacial, pero las obras se interrumpieron después de hacer tres arcos.

Al morir el abad Morwent, le sucedió el abad Boulers, que fue nombrado embajador del rey en Roma y encarcelado por el duque de York en el castillo de Ludlow. Apenas tuvo tiempo para construir nada. En 1450, el abad Boulers fue elevado a la sede de Hereford y le sucedió el abad Sebrok; en su época los descendientes de la tumba de Eduardo II alumbraron otro vástago, más grande y conspicuo que todos sus antepasados. La tumba del rey Eduardo II, tras haber rehecho el transepto sur y el coro, perforó el tejado, transformando el campanario que se alzaba sobre el crucero de la iglesia abacial.

La nueva torre anunciaba la presencia de la tumba a los campos alejados y a las llanuras aluviales que rodeaban la ciudad hasta el río Severn. No se eleva al cielo como una aguja sino, antes bien, parece como si un ingrátido santuario de tracerías, arcos lobulados, delgados arbotantes y crestería hubiese descendido de lo alto para flotar sobre el tejado de la abadía. La parte superior de la torre está adornada con almenas y torres de esquina y tan llena de calados que parece hecha de encaje y no de piedra.

Al abad Sebrok le sucedió el abad Hanley y luego el abad Farley y, en tiempos de éstos, la antigua iglesia abacial se abrió de golpe y dio a luz otro descendiente de la tumba de Eduardo II, una nueva capilla que sobresalía del extremo oriental de la iglesia, detrás del altar. Esta capilla de Nuestra Señora no estaba aprisionada en la cueva terrenal del viejo edificio: el sol entraba en ella por todas partes, refractándose en las vidrieras de colores, que titilan sobre la piedra dorada. Liberada de la antigua estructura, la capilla de Nuestra Señora no tenía necesidad de ninguna de aquellas rarezas que, desarrolladas en respuesta a emergencias y errores de cálculo, perturbaban la composición regular de los transeptos, el crucero y el coro, pero los albañiles las incluyeron de todos modos: arbotantes que cortaban en diagonal retículas de tracería, bóvedas que arrancaban de amanerados arcos lanzados por el aire, racimos de arcos de piedra que se abrían en abanico saliendo de altos y delgados fustes. Por superfluos y diminutos que fuesen estos motivos, su presencia no era un capricho arbitrario. La capilla de Nuestra Señora era un documento en piedra de todas las cosas extrañas y maravillosas que habían ideado los albañiles, generación tras generación, en la transformación de la abadía de Gloucester. Aquél era su testamento y su historia. Y cabe imaginar que, como los monjes no dejaban constancia de ella, los albañiles decidieran construir su propia *Historia* de la abadía en piedra.

*

A falta de documentos escritos, de la identidad de los albañiles sólo conocemos rumores y conjeturas. Hay quienes han observado similitudes de concepción y detalle entre el transepto sur de Gloucester y la capilla de San Esteban en el Palacio de Westminster, aunque esta capilla fue destruida por un incendio en 1834. Sobre esta base, los estudiosos sostienen que Eduardo III envió al maestro albañil de San Esteban, un tal Tomás de Canterbury, para que se encargase de dignificar al estilo de la corte la última morada de su padre. Nunca lo sabremos. Tomás de Canterbury desaparece de los documentos en 1336, nueve años después de la muerte de Eduardo II.

Se exhiben en Londres unas cuantas piedras rotas que son todo lo que queda de la sala capitular de la catedral medieval de San Pablo. Las molduras talladas en estas piedras son tan parecidas a las del coro de Gloucester que algunos creen que las hizo la misma persona. Afirman que esa persona fue el maestro albañil William Ramsay, el miembro más importante de una dinastía de albañiles que construyó las catedrales y castillos del este de Inglaterra a mediados del siglo XIV. William había trabajado bajo la tutela de Tomás de Canterbury en San Esteban de Westminster, quizá como su aprendiz.

Pero en la *Historia* de Gloucester no se habla de William Ramsay. No se menciona a ningún trabajador durante todo este período. Sí sabemos que un tal John

de Sponlee supervisó el castillo de Gloucester en 1336 y posteriormente estuvo contratado en la corte. Quizá ejecutó el plan de William Ramsay para el coro de la abadía. Quizá el gran hombre lo descubrió, hizo de él su aprendiz y se lo llevó a la corte de la Mesa Redonda de Eduardo III. Nunca lo sabremos.

Las bóvedas de abanico del claustro plantean otros misterios. Es evidente que en algunos aspectos son vástagos de las bóvedas del interior de la abadía, pero en otros representan una divergencia radical de sus predecesoras y, desde luego, revelan la mano de un nuevo maestro. Tal vez tengamos una clave en un dibujo del siglo XVII que muestra la sala capitular de la catedral de Hereford, cerca de Gloucester, antes de su demolición. El papel es tosco y el trazo inseguro, pero la semejanza es inequívoca: la bóveda de esta desaparecida sala capitular —o al menos su fantasma manuscrito— es tan similar a la bóveda del claustro de Gloucester que es casi imposible imaginar que no guardaran alguna relación.

Y sí sabemos quién proyectó la sala capitular de Hereford: un tal Tomás de Cantebrugge, que se convirtió en ciudadano de esta población en 1365. Ahora bien, Cantebrugge es el antiguo nombre de Cambridge, una aldea en el camino de Gloucester a Bristol. Algunos han argumentado que este Tomás de Cantebrugge debió de comenzar su carrera con William Ramsay o con John de Sponlee trabajando en el coro de Gloucester y se convirtió allí en maestro albañil antes de trasladarse a Hereford. Tal vez. Puede que este Tomás de Cantebrugge fuera el inventor de la bóveda de abanico. Nunca lo sabremos.

Consta en la *Historia* que la transformación del campanario de Gloucester en la época del abad Sebrok fue planificada y ejecutada por un canónigo de la abadía, un tal Robert Tully, que pasó a ser obispo de San David, en el principado de Gales. Sin embargo, hay una antigua tonada campesina que lo contradice:

John Gowere,
que edificó la iglesia de Campden
y la torre de Glo'ster.^[49]

De John Gower no sabemos nada más y de aquellos que idearon y construyeron la capilla de Nuestra Señora no sabemos nada en absoluto.

*

Tal vez no sea una coincidencia que los masones de la actualidad —a los que, desde luego, se les hace jurar silencio sobre todo lo que hacen— hagan remontar sus orígenes a un documento presentado en 1390, fecha en la que los claustros de la abadía de Gloucester estaban en construcción. Este documento, conocido como *Regius Manuscript*, está redactado en un dialecto del inglés que guarda relación con Gloucester y, en él, los albañiles escribieron por primera vez su historia en pergamino

en lugar de construirla en piedra.

El *Regius Manuscript* comienza en un pomposo latín: «*Hic incipient constitutiones artis geometriae secundum Euclidem* [Aquí se inician las constituciones del arte de la geometría según Euclides]»^[50]. Y es que los albañiles de la Edad Media no eran artesanos ignorantes, como algunos han supuesto. Si guardaban silencio no era porque carecieran de medios para comunicarse sino porque elegían no hacerlo. Los albañiles eran hombres cultivados de antiguo linaje y, lo que es más, eran hombres libres, no siervos de ningún señor o abad. Maestros albañiles como Tomás de Canterbury, con John de Sponlee o Tomás de Cantebrugge gozaban de libertad para ir y venir donde quisieran, en pos de los grandes programas de construcción de catedrales y castillos por todo el país.

Estos hombres tenían sus propias opiniones y secretos y, a fin de que todos pudieran compartir y aprovechar sus conocimientos, acordaron una lista de normas. Entre ellas ocuparon un lugar destacado dos artículos: en primer lugar, debían reunirse todos a intervalos regulares y, en segundo lugar, todos debían emplear y formar aprendices en su oficio.

Es la relación entre maestro y aprendiz lo que subyace a la historia de muchos descendientes de la tumba de Eduardo II y su sucesiva superposición sobre la antigua iglesia del abad Serlo. Durante más de un siglo después de que el rey hubiera sido sepultado en la abadía, los aprendices sucedieron a sus maestros en una cadena ininterrumpida: los maestros albañiles que construyeron la capilla de Nuestra Señora en tiempos de los abades Hanley y Farley habían sido los aprendices de los maestros que habían construido la torre en tiempos del abad Sebrok, quienes habían sido los aprendices de los maestros que habían reconstruido el muro occidental de la nave en tiempos del abad Morwent, quienes habían sido los aprendices de los maestros que habían construido el coro en tiempos de los abades Staunton y Horton, quienes habían sido los aprendices de los maestros que habían construido el transepto en tiempos del abad Wigmore... y así sucesivamente hasta el ignoto maestro originario que ideó la tumba del monarca.

Todas las generaciones aprendieron de la generación anterior y así lo hizo al final la propia abadía. La capilla de Nuestra Señora muestra la relación de todas las lecciones aprendidas en el transcurso de un siglo y medio de construcción: el campanario es la aplicación exterior de la arquitectura interior del coro y el crucero; el coro y el crucero son un elegante refinamiento del plan experimental del transepto sur, y el transepto sur es la reconstrucción a gran escala de la tumba de Eduardo II.

Aquel diminuto edificio originario, un bordado de extraños arcos orientales y agujas de encaje de tracería en el que la piedra deviene angélicamente ingrávida, fue el progenitor de toda una raza arquitectónica. Generación tras generación, sus descendientes se adaptaron al entorno, primitivo y en ocasiones hostil, de la abadía de Serlo y lo transformaron. Su primer antepasado, la tumba, apenas es visible ahora en medio de tan clamorosa multitud.

*

En 1498, el abad Farley falleció y su sucesor fue el abad Malvern, quien murió ese mismo año y fue sucedido por el abad Braunche, el abad Newton y el abad Parker. El abad Parker no tuvo sucesor, pues durante su mandato el rey Enrique VIII disolvió el monasterio y echó a los monjes del lugar a cuya construcción se habían dedicado durante novecientos años, pero, en vez de destruir la iglesia abacial de Gloucester, el rey Enrique VIII lo elevó al rango de catedral, pues quería honrar el sitio donde reposaba uno de sus antepasados.

O al menos él creía que era el sitio donde reposaba uno de sus antepasados. En 1337, cuando los albañiles daban principio a la remodelación del coro de Gloucester, el rey Eduardo III recibió una carta de un tal Manuele de Fieschi, un sacerdote de Génova:

En el nombre del Señor, amén. Las cosas que he oído en confesión a vuestro padre las he escrito con mi propia mano y después he cuidado de hacerlas saber a vuestra alteza.^[51]

En primer lugar, ha dicho que, considerando a Inglaterra en subversión contra él tras la amenaza de vuestra madre, se apartó de sus seguidores... y fue capturado por lord Enrique de Lancaster. Y fue conducido al castillo de Kenilworth... y allí, demandándolo mucha gente, perdió su corona. Posteriormente vos fuisteis coronado en la festividad de la Presentación del Señor del año siguiente.

Finalmente, lo enviaron al castillo de Berkeley. Después, el criado que lo custodiaba, pasado algún tiempo, dijo a vuestro padre: «Señor, lord Thomas Gurney y lord Simon Barford, caballeros, han venido con el propósito de mataros. Si os place, os daré mis ropas para que podáis escapar mejor». Luego, llevando las dichas ropas, al oscurecer salió de la prisión. Y cuando hubo llegado a la última puerta sin hallar resistencia, pues no fue reconocido, halló dormido al portero, al cual mató de inmediato. Y habiéndose hecho con las llaves de la puerta, la abrió y salió con su guardián.

Los dichos caballeros que habían venido a matarlo, viendo que había así huido y temiendo la indignación de la reina, temiendo por sus vidas pensaron meter al mencionado portero en un arcón, después de haberle sacado el corazón, y maliciosamente los presentaron a la reina como si fuesen el corazón y el cuerpo de vuestro padre. Y como el cuerpo del rey fue enterrado el dicho portero en Gloucester.

...

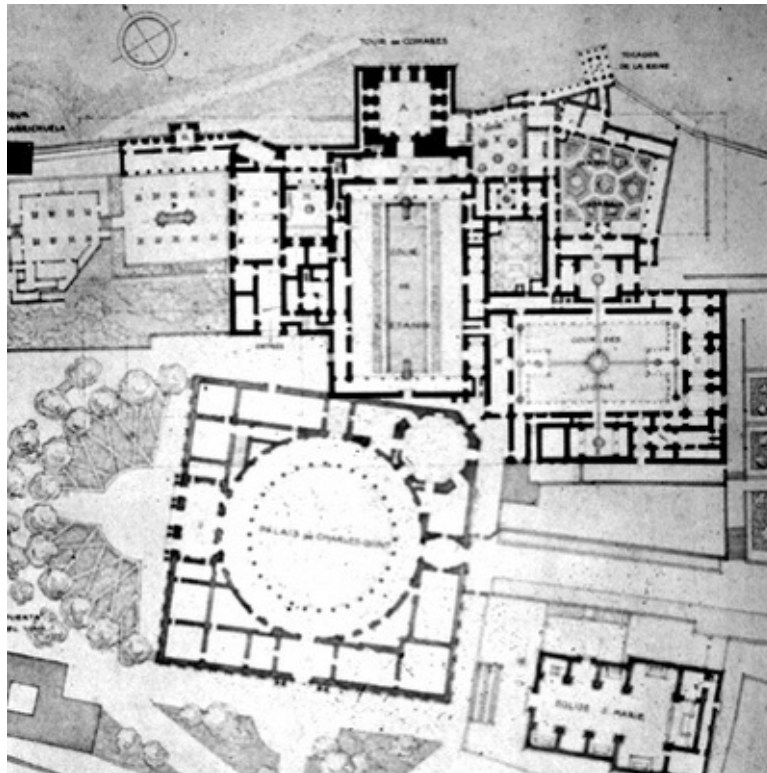
Finalmente, y tras diversas deliberaciones, habiendo considerado todas las cosas, marchó a París, y de París a Brabante, y de Brabante a Colonia para que, por devoción, pudiese ver el santuario de los Reyes Magos. Y, abandonando Colonia, pasó a Alemania y se encaminó hacia Lombardía.

En Milán entró en cierta ermita en el castillo de Milasci y, como la guerra invadió el dicho castillo se trasladó al castillo de Cecima, a otra ermita de la diócesis de Pavía, en Lombardía. Y permaneció en esta última ermita dos años, siempre recluido, haciendo penitencia o rezando a Dios por vos y otros pecadores.

Hay una sencilla tumba en la ermita de montaña de Cecima, un lugar tranquilo donde no ha cambiado nada durante siglos. Y este tosco recoveco en la roca, según se dice, es la verdadera última morada de Eduardo II. Gloucester fue un rumor, una maniobra de encubrimiento, repetida y elaborada tantas veces que todo el mundo se la acabó creyendo.

La Alhambra de Granada

Donde se casan dos primos



Un contrato de matrimonio arquitectónico^[VIII].

Malentendido

La mezquita otomana de la Acrópolis fue destruida en 1687 por una Santa Liga cristiana, pero aun antes de esa explosión ejemplificaba la incómoda relación a tres bandas que había entre el islam, el cristianismo y la Antigüedad. El *mihrab* de la mezquita albergaba el trono de Platón y al mismo tiempo un mosaico milagroso de la Virgen María; las esculturas descabezadas que salpicaban el exterior del edificio eran el asombro del arte pagano y al mismo tiempo testimonio de la iconoclasia monoteísta. Se dice que Mehmet II el Conquistador lloró al ver el Partenón, tanto le conmovieron su belleza y su expolio.

El islam y el cristianismo eran herederos de la cultura clásica: la latinidad de los monjes medievales y el saber griego de los eruditos islámicos se pueden seguir en paralelo a lo largo de la Edad Media, en cuyo transcurso la autoridad clásica fue transmitida, conservada y transformada de generación en generación, pero aunque las tradiciones eran paralelas y en ocasiones complementarias, no eran idénticas. El *Sueño del arquitecto* no se podría haber pintado en el mundo islámico y, en todo caso, habría tenido que representar edificios diferentes siguiendo relación histórica muy diferente entre sí. El saber clásico del cristianismo occidental fue distorsionado por siglos de barbarie y sus restos fueron apropiados por las mismas tribus que habían destruido el imperio romano. El islam, por otra parte, se combinó con la cultura metropolitana de Oriente Próximo con mayor comodidad y continuidad.

En los albores del Renacimiento, en el siglo xv, se estableció un marcado contraste entre estas tradiciones paralelas. Renacimiento significa literalmente «volver a nacer»: a los ojos de los eruditos renacentistas, la Antigüedad era un cadáver que aguardaba la resurrección y no un cuerpo vivo que hubiera seguido creciendo. De hecho, la idea misma de Edad Media es una invención renacentista, una fórmula abreviada para referirse al largo sueño de la civilización entre el pasado antiguo y el presente que ha vuelto a

despertar. En el Mediterráneo islámico no existe una equivalente sensación de discontinuidad.

La reconquista de la Alhambra de Granada representa —como Ayasofya en Estambul, que es el reflejo de su narración— un encuentro de cristianismo e islam en los comienzos del Renacimiento, pero mientras que Ayasofya está sutilmente superpuesta a la estructura de Hagia Sofía, el palacio real de Carlos V se limita a yuxtaponerse a la Alhambra en una especie de matrimonio por coacción. Los dos palacios granadinos eran descendientes de los palacios de la Antigüedad, pero por caminos tan distintos que no pudieron comunicarse entre sí. La Alhambra permaneció estéril: una rareza exótica, incomprensible salvo como objeto de placentero ensueño.

En enero de 1492, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón culminaron la reconquista de España arrebatándosela a los moros. Desde su campamento de Santa Fe, en la llanura, levantaron la vista, vieron ondear el estandarte de la cruz sobre la Alhambra de Granada y se dispusieron a tomar posesión de lo que Dios les había otorgado.

En el camino se encontraron con un grupo de moros que se dirigía colina abajo. Entre ellos se encontraba el depuesto emir de Granada, Abu Abd Allah Muhammad XI, a quien llamaban Boabdil. Los dos grupos se detuvieron brevemente, pero ya estaba todo resuelto. Boabdil había entregado las llaves de su fortaleza. A cambio, los cristianos mostraron a su joven hijo, al que habían tenido como su rehén, y lo devolvieron a los suyos. Y luego los dos grupos prosiguieron sus respectivos caminos.

Isabel y Fernando se encaminaron a la Alhambra. Purificaron la mezquita del castillo con agua bendita y pasaron a la Sala de los Reyes, junto al Patio de los Leones, donde se cantó una misa con el acompañamiento de una fuente cantarina. Después se ataviaron con vestimentas moras e instalaron sus tronos en el Salón de Embajadores, contiguo al Patio de los Arrayanes. Un mes después enviarían a Cristóbal Colón a buscar un paso occidental a las Indias para evitar las rutas marítimas de los moros. Seis meses después regresaría para decirles que había plantado el estandarte de la cruz en un mundo enteramente nuevo.

El séquito de Abu Abd Allah Muhammad XI continuó avanzando penosamente hacia las montañas. Cuentan que se volvió a contemplar la fortaleza que había sido morada de sus antepasados y se echó a llorar. Su madre lo reprendió diciéndole: «Haces bien en llorar como mujer lo que no supiste defender como hombre». Y tras dejar escapar el último suspiro, aquel moro siguió su camino. La colina donde aconteció esto se conoce todavía como El Suspiro del Moro.

Se habían cedido a Muhammad XI tierras en las colinas que dominan Granada, pero él no quiso quedarse a ver cómo lo que antaño había sido la al-Andalus mora se convertía en la Andalucía española. Muhammad XI prefirió cruzar el mar e irse a servir a los reyes y caciques del Magreb. Cuentan que los habitantes de esa región de Ifriqiya conservaron sus llaves y títulos de propiedad esperando el día en que se les reintegrara a sus casas y fincas en al-Andalus. Todavía están esperando.

*

En 1526 contrajeron matrimonio dos de los nietos de Isabel y Fernando: su hijo Karel, para la historia de España Carlos V, era emperador del Sacro Imperio romano germánico, rey de los romanos, emperador de Constantinopla, duque de Borgoña, Barbante, Limburgo, Lotaringia y Luxemburgo; conde de Artois, Flandes, Hainault, Holanda, Namur, Zelandia y Zutphen; rey de Aragón, Mallorca, Valencia, Navarra y Cerdeña; conde de Barcelona, rey de Nápoles y Sicilia, rey de Castilla y León,

archiduque de Austria, duque de Estiria, Carintia y Carniola, y conde del Tirol. Su prometida era su prima carnal Isabel, infanta de Portugal, heredera de la fabulosa riqueza del imperio portugués. Desde que Vasco da Gama navegó hacia el este para seguir a los moros y Colón hacia el oeste para evitarlos, nunca se había puesto el sol en los dominios de Portugal, que se extendían desde Brasil hasta las costas de África, India, Ceilán, Catay y Cipango.

Las uniones ventajosas eran una antigua tradición en la familia de Carlos V, los Habsburgo. Antaño eran senescales de un pequeño castillo levantado en un pequeño valle de la alta Austria, pero eran maestros en el arte del contrato matrimonial y la asombrosa colección de títulos de Karel se había adquirido no por conquista sino por herencia. Su padre era Felipe I el Hermoso, cuyo padre era Maximiliano I, emperador del Sacro Imperio romano germánico, y a través de esa línea heredaba todos los títulos septentrionales: todos los de Borgoña, Austria y los Países Bajos. Su madre era Juana I la Loca, hija de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, cuyo matrimonio y cuya conquista de Granada habían unido toda España —y ahora todo el Nuevo Mundo— bajo una sola familia y una sola fe.

Entre los títulos del emperador Carlos V figuraban también herencias propias, que se remontaban mucho más allá de los orígenes de su familia. El trono imperial de Constantinopla existía, sólo de nombre, desde que los musulmanes saquearon aquella ciudad en 1453 (acontecimiento del cual la conquista de Granada se puede considerar como la contraofensiva occidental), pero era un título cuyos orígenes se remontaban a la antigua Roma. Por su parte, el «sacro emperador romano germánico» era una invención de Carlomagno en 800, fecha en que amplió su dominio a casi todas las regiones del antiguo imperio romano. Carlos V llevaba el laurel en las sienes: en los Países Bajos, sus súbditos lo llamaban *Keiser*; en Alemania, *Kaiser*, en Italia, *Cesará*; en España, *César*, emulando a los césares de la Antigüedad.

Karel había nacido en el castillo de Gante, pero sería imposible calificarlo de flamenco. Con unas posesiones que se extendían a los más alejados límites de la Cristiandad y más allá, no pertenecía a un solo lugar ni a una sola lengua: «Hablo en español a Dios, en italiano a las mujeres, en francés a los hombres y en alemán a mi caballo», dijo una vez, no sabemos en cuál de estas lenguas.

Cuando su abuelo, el rey Fernando II, murió en 1516, Karel viajó hacia el sur para reclamar las coronas de España. Las cortes de Aragón y Castilla recelaban de él y le exigieron que fijase su residencia en el país y aprendiese la lengua castellana. Lo cumplió sólo en parte, ya que por una crisis tras otra en su incontrolable imperio lo llamaron al norte, desde la proclamación de Lutero de sus 99 tesis en Wittenberg en 1516 hasta el asedio otomano de Viena y el Concilio de Trento en 1545.

Pero el emperador Carlos V sí accedió a tomar una esposa ibérica y, con el fin de confirmar su dominio de las regiones recientemente conquistadas a los moros, se decidió que el matrimonio tuviera lugar en Andalucía. De camino a su boda, Karel visitó la antigua mezquita de Córdoba, en cuyo centro se había construido en su

honor una nueva catedral. Siguió viaje hasta Sevilla, donde se casó bajo un campanario que antaño había sido un minarete, y él y su esposa pasaron su noche de bodas en el palacio de Pedro I el Cruel, antepasado de ambos, que había conquistado Sevilla a los moros.

Y Karel e Isabel se sorprendieron al descubrir que no solamente habían hecho un matrimonio ventajoso sino que además se querían. El embajador de Venecia, que acompañaba a la pareja real en la época, escribió que cada uno de ellos dos sólo tenía ojos y palabras para el otro y se comportaban como si no hubiera nadie más en la habitación. La pareja imperial escandalizaba a la corte porque no se levantaba antes de las diez o incluso las once de la mañana. Tan enamorados estaban que, cuando el emperador se marchaba para atender los asuntos imperiales, la emperatriz ni siquiera quería levantarse. Hasta se cuenta que él renunció por ella a sus numerosas amantes.

*

Cuando concluyeron las celebraciones, disfrutaron de la luna de miel, en la que habría de ser concebido un heredero, y Karel e Isabel se fueron a la Alhambra de Granada. En las puertas los recibió una banda de músicos moros ataviados con turbantes y túnicas sueltas que, sentados en el suelo, tocaron para la real pareja una música extraña y hermosa y les cantaron en una lengua que ellos no entendían. El emperador Carlos V se sintió tan impresionado que invitó a los músicos a palacio, a tocar para él en sus aposentos privados. Muchas noches, el emperador se sentaba rígidamente rodeado de su corte con sus jubones y gorgueras, mientras los músicos moros tocaban sus cautivadoras melodías interrumpidas por gritos salvajes.

Luego, Carlos V procedió a explorar la fantástica morada de su luna de miel, y se volvió a enamorar. La Alhambra que descubrió era un castillo en el aire, un desfile de torres y almenas suspendido sobre un precipicio boscoso, muy por encima de la ciudad de Granada, pintada de blanco. Se decía que los niños de la Alhambra se sentaban en aquellas almenas con cañas de pescar para atrapar los pájaros que revoloteaban por debajo de ellos.

Pero la Alhambra era mucho más que un castillo. Oculta detrás de las almenas, Carlos V encontró una intrincada celosía de jardines y columnatas: un mosaico de luz y sombra, de perfumes y sonidos. Por doquier, el agua cantarina brotaba de las fuentes, rebosaba las tazas de mármol y corría silenciosa por acequias esculpidas. Por doquier, las plantas llenaban de intensos perfumes los pequeños patios. Cada patio conducía a un mirador abovedado, un belvedere desde el cual se podía gozar del panorama a través de mamparas caladas. Por doquier, se veían ornamentos: figuras geométricas, motivos vegetales y aquí y allá algo que parecía una escritura incomprensible. Todo aquello cubría las superficies de una manera tan completa y tan densa que daba la sensación de que los muros del palacio habían sido hilados,

bordados y luego tendidos a la intensa luz del sol.

De los numerosos patios de la Alhambra, el más grande era el Patio de los Arrayanes, que contenía un estanque rodeado de arrayanes. En el lado norte se abría una logia a una serie de antesalas hasta llegar a una cámara en penumbra, el Salón de Embajadores. Esta sala y las antecámaras que conducían a ella estaban cubiertas con cúpulas compuestas por centenares de facetas de madera, cada una tallada en forma de estrella.

Contiguo al Patio de los Arrayanes, Karel encontró otro tan ricamente decorado que quienes lo vieron le dieron el nombre de Patio del Cuarto Dorado y aquél fue el lugar que la emperatriz escogió para vivir. Un lado de este patio formaba una columnata ricamente ornamentada; otro daba acceso a un gran salón cuya cubierta se apoyaba en cuatro grandes columnas y vigas de complicada talla; la tercera pared del Patio del Cuarto Dorado estaba enteramente cubierta de ornamentación, tan densa que parecía toda ella una alfombra, una alfombra tan gigantesca que si se le hubiera puesto un tejado, le habrían salido puertas y ventanas y se habría convertido en un edificio.

El emperador Carlos V escogió el último de los patios de la Alhambra para sus propias dependencias. El Patio de los Leones se llamaba así porque en el centro había doce esculturas de animales que sostenían una pila y de cuyas bocas brotaba agua, vertida en canales que distribuían el refrescante líquido por todo el patio y las habitaciones y pabellones contiguos. Al sur de este patio estaba la Sala de los Abencerrajes, manchada, de acuerdo con lo que se rumoreaba, con la sangre de esta poderosísima familia, derramada por orden de Boabdil. Al otro lado, se encontraba la Sala de Dos Hermanas que, según se suponía, fue en tiempos el harén del emir. El emperador Carlos V se apropió de esta sala para hacer de ella su comedor porque contenía un mirador de extraordinaria delicadeza desde el que esperaba inspeccionar sus nuevos dominios.

El Patio de los Leones estaba tan sutilmente trabajado que parecía contradecir las mismas leyes de la gravedad. Las columnas de mármol que sostenían los arcos parecían estar colgadas de ellos como si fueran borlas y las paredes eran como celosías de encaje petrificado a través de las cuales se veía la luz. Las habitaciones que se abrían al patio estaban cubiertas con cúpulas compuestas por millares de diminutas estalactitas que dispersaban el sol en constelaciones de luz, se diría que descendían goteando del cielo en vez de descansar sobre los muros.

Además de estos tres patios, aparecieron más lugares encantadores ante los ojos de los dos enamorados. Había un baño caldeado e iluminado desde lo alto por estrellas de cristal encastradas en las bóvedas. Había un jardín palaciego en cuyo interior, si hacemos caso a la leyenda, habían recluido a un joven príncipe moro para que no llegase a conocer las alegrías (y las penas) del amor, pero al final escapó con la ayuda de una tórtola y encontró la felicidad en tierra extranjera con una princesa cristiana. Había una escalera por cuya balaustrada corría refrescante agua en los

ardores del estío. Y en las almenas había torres que, militares en su aspecto externo, contenían exquisitos interiores, como joyas guardadas en sencillos cofres. El emperador Carlos V oyó contar la historia de las tres princesas que, aun estando encerradas en una de estas torres, se las arreglaron para entablar relaciones amorosas con tres caballeros cristianos cantando para ellos y escuchando sus baladas. Al final, dos de ellas se escaparon con sus enamorados saltando las murallas, mientras que la tercera, que no se atrevió a hacerlo, se pasó el resto de su vida en su lujosa prisión.

*

La Alhambra que exploró el emperador Carlos V era para él un laberinto de placeres tan exóticos e incomprensibles como para su nueva esposa. Karel e Isabel no se conocían antes de casarse ni hablaban la misma lengua. Karel se dirigió a Isabel en todas las lenguas de su imperio: su flamenco gutural hacía ásperas las blandas zetas y jotas del portugués, que era la lengua materna de ella; su gramática alemana se atrancaba con las frases en latín y francés; su italiano naufragaba en las numerosas palabras españolas de origen árabe. Aunque amaba a su esposa, Karel echaba de menos la cómoda informalidad y familiaridad de sus amantes: amigas de la infancia o mujeres a su servicio con las que podía tener encuentros detrás de una cortina o en un jardín. La etiqueta cortesana exigía a los novios imperiales que viviesen en los extremos opuestos de su palacio, rodeados de servidores y cortesanos. El emperador Carlos V, que no quería ser infiel a su mujer, encontró entonces un nuevo tipo de amante en la Alhambra misma, cuyos exóticos encantos e íntima sensualidad lo hechizaban.

Y así, al tiempo que el César nórdico se esforzaba en cortejar a su desposada latina, también se esforzaba en cortejar a su otro nuevo amor. El emperador Carlos V seguía añorando en muchos aspectos las llanas y frías tierras de su juventud. Echaba de menos la cerveza, que sus médicos le aconsejaban no beber bajo aquel calor de Andalucía, y anhelaba sentarse junto a una chimenea una fría velada de invierno. Se moría por los arenques frescos pescados en el mar del Norte y por la leche, la mantequilla y el queso blando, así como por todas las demás exquisiteces que con el calor meridional se estropeaban y hedían.

Se trajo a su refugio privado de la Alhambra todas las comodidades septentrionales que su séquito pudo transportar. No sólo tenía chambelanes, cocineros y pajes de cámara flamencos sino también dos coros de Flandes para oír la música de su patria en la capilla real. Se hizo trasladar sus mapas celestes, sus astrolabios y modelos mecánicos del Sistema Solar y los telescopios con los que observaba los errantes planetas e intentaba adivinar su sino. Se trajo sus mapas terrestres, con los que trataba de entender y gobernar su inmanejable imperio. Su biblioteca estaba bien surtida de las vidas de los césares que le habían precedido y de los santos que le

habían aconsejado. Contenía las crónicas marciales de Francia y los Países Bajos, de las cruzadas y de la reconquista.

El emperador Carlos V llenó las salas y galerías de la Alhambra de pesados muebles nórdicos. Había altas mesas y sillas de alto respaldo, de roble tallado, ablandadas con cuero labrado y tapizadas con gruesa alfombra turca. Había altos armarios, candelabros de bronce y tapices con representaciones de la virgen y el unicornio. Sus habitaciones se convirtieron en atestadas *Wunderkammern*. Aisladas de la luz deslumbradora del exterior y de las brisas perfumadas de los jardines, más parecían las cámaras de una torre situada en medio de un bosque teutónico que el palacio de recreo de los moros de al-Andalus.

El emperador Carlos V había heredado de su familia, los Habsburgo, una prominente mandíbula inferior y un mentón agudo. No podía cerrar la boca al comer y los alimentos le rebosaban y goteaban por la parte inferior de la cara, razón por la que el emperador Carlos V prefería comer solo. En realidad prefería pasar el mayor tiempo posible enclaustrado en sus aposentos privados. Mientras comía solo en su leonera del antiguo harén de la Alhambra, el emperador Carlos V nunca llegó a averiguar del todo cómo consumir su pasión por su nueva amante.

*

Carlos V, el tímido y torpe enamorado de feo mentón que tanto gustaba de pasarse el tiempo con su esposa en su palacio moro era muy diferente del Keiser que dominaba el escenario mundial. Su cariño por la Alhambra tenía como contrapeso su convicción de tener un deber sagrado que lo obligaba a desdeñar sus lujos privados por la pompa de la corte. Durante su luna de miel fue libre para vagar de un mirador a otro y dejar que su mano trazara surcos en las fuentes, pero si el emperador Carlos V regresaba algún día a la Alhambra tendría que presidir torneos, espectáculos musicales, corridas de toros, autos de fe, reuniones de las cortes y los grandes de España y todas las demás pompas propias de su rango. Los íntimos jardines de la Alhambra no podían albergar todos esos acontecimientos que congregaban multitudes de hombres y caballos en imponente despliegue ante su emperador.

Como siempre habían hecho los reyes con sus amantes, el emperador Carlos V decidió hacer respetable a la Alhambra dándole un marido: un palacio digno de un César. Entre los preparativos para la boda, se concibió un plan rector por el que la Alhambra fue tan detenidamente inspeccionada y documentada como toda novia y su dote. Y al lado se escribían y describían las características que debía reunir su esposo, el palacio real. El dibujo, como un detallado contrato de matrimonio, disponía la unión formal de los dos.

Este dibujo era obra de Pedro Machuca, un pintor que había estudiado en Roma con Rafael: el nuevo palacio lo tenía todo de romano y nada de español, y mucho

menos de árabe. El proyectado palacio real era un austero bloque de piedra cuadrangular. Su severa geometría, gruesos muros y absoluta simetría eran de una estirpe muy distinta de la etérea celosía de columnas, cúpulas y estanques de la Alhambra.

Hijo de las últimas modas italianas, el palacio real tenía que ser absolutamente moderno, pero no se pretendía que esas últimas modas constituyesen nada novedoso. La base de mampostería del palacio y las columnatas que adornaban su planta principal se basaban en reconstrucciones eruditas de las residencias de la antigua Roma. El patio circular que se abre en el centro del palacio y las imponentes puertas eran el resultado de disquisiciones sobre las lujosas villas de Plinio y Cicerón. Los frontones, columnas, cornisas y relieves mitológicos que cubrían su fachada estaban asimismo muy inspirados en lo antiguo, a la manera que en los últimos tiempos dominaba en Roma.

En la época, la arquitectura de Italia era descrita por sus profesionales como un renacimiento —un nuevo nacimiento— de las artes de la antigua Roma. Esta arquitectura reconstruida era por tanto perfectamente adecuada para los propósitos del emperador Carlos V, heredero de los cometidos de la Antigüedad. Al igual que los emperadores aparecían en público con el laurel en las sienes, él se proponía recibir a la corte en un palacio que evocara la magnificencia de aquéllos y merecer así el título de *keiser*, César, *Caesar*, pero la corona de laurel era una máscara colocada sobre la agitada mandíbula del emperador y el nuevo palacio era también una máscara, un intento de dar al cacique flamenco y a su banda de guerreros un aire de *gravitas* imperial. Y, como el propio emperador Carlos V, el palacio, aun siendo claramente heredero de la antigua Roma, tenía otros antecedentes mucho menos respetables.

La decoración clásica del palacio real era correcta a más no poder, pero su trazado era muy diferente de las aéreas columnatas y los jardines de los palacios de la antigua Roma. El elegante piso principal se alzaba sobre una base fortificada de ciclópeos bloques de piedra con barrotes en las ventanas. Las puertas eran lo bastante anchas para que pasaran dos hombres de frente a la vez y el patio que había entre ellas no era ningún elegante claustro ajardinado sino un patio para formar a la artillería y pasar revista a la guardia. Y es que, por mucho que las madres del palacio real fueran los palacios de los emperadores romanos, sus padres eran los *palazzi* de las ciudades italianas: lóbregos cubos pétreos donde se encerraban con su dinero los banqueros rivales y sus familias.

Se entraba a estas amedrentadoras fortalezas por sólidas puertas con frecuencia cerradas a las turbas alborotadoras: las bandas de güelfos o de gibelinos o los ejércitos privados de otras familias. Detrás de las puertas y de los guardias había patios empedrados, rodeados de establos, talleres y tiendas. Apenas había ventanas hacia el exterior a nivel de calle y las que había tenían barrotes para evitar a los intrusos. A las mujeres las tenían arriba, lejos de la suciedad y del peligro, en el piso principal, es decir, una planta o dos por encima del suelo; más arriba estaban los

altillos y las buhardillas donde se alojaban los niños, las tías solteronas y los criados apretujados en la penumbra, bajo gigantescas cornisas que oscurecían las estrechas calles. Estos palacios italianos eran fortalezas verticales, herederas de las torres de Bolonia y San Gimignano, de donde salían los clanes rivales para llevar a cabo *vendettas* tan violentas que sus ciudades ya no eran escenarios de civilización sino campos de batalla.

Y sus antepasados eran los castillos de la Edad Media, hechos de pesados sillares de piedra, coronados de almenas, con troneras por ventanas y rastrillos por puertas. Sus torres no eran belvederes para gozar de la refrescante brisa sino posiciones estratégicas para emplazar arqueros, lugares desde donde verter aceite hirviendo y tirar rocas. Y precisamente en uno de estos castillos, en Gante, había nacido *Keiser Karel*. Su palacio real de Granada, a pesar de toda la estudiada latinidad de su decoración, era un bastardo, un vástago de las casas de la burguesía urbana y los castillos bárbaros de la Edad Media.

El palacio real se elevaba a mayor altura que la Alhambra. Sus altos muros proyectaban sombras sobre los íntimos patios y obstruían la visión de las pálidas montañas desde los delicados miradores. Se había hecho más respetable la refinada Alhambra de los moros por un matrimonio concertado en el que uno de los cónyuges era dominante y, como la mayoría de los matrimonios concertados de la época, ambos se comunicaban sólo a través de una grieta en el muro que los separaba: un corredor en tinieblas y un estrecha escalera.

Karel e Isabel permanecieron en la Alhambra unos seis meses. El palacio árabe hizo sus delicias y se entregaron a sueños de esplendor clásico, pero no olvidaron que la verdadera finalidad de su luna de miel era dar un heredero legítimo a los imperios de los romanos y de los católicos, a Oriente y a Occidente. En diciembre de 1526 se anunció que la emperatriz estaba embarazada. Se recalcó a los médicos de la corte que confirmaran que había concebido en la hora de la siesta durante una cacería. Hecho su trabajo, la pareja imperial se reintegró al mundo de las preocupaciones y las intrigas políticas, volviendo a los imperios de los que ellos eran el amo y el ama.

*

El emperador Carlos V sintió tener que dejar la Alhambra, pues lo había seducido con sus encantos exóticos y promesas de placer. Se resistía a abandonar proyectos constructivos todavía nonatos que, concebidos sólo en el papel y en conversaciones, anhelaba verlos culminados. Dejando escapar un último suspiro por la Alhambra, pensó en el moro que había hecho lo mismo antes que él. «Si yo hubiera sido él, o él hubiera sido yo, habría preferido hacer de este lugar mi sepultura»^[52], murmuró, y luego se marchó. Se dijo que estaba llamado a mayores cosas, que todo había sido una fantasía feliz pero que era mejor que se acabara y, de todos modos, nunca habría

resultado, pues aunque el emperador Carlos V amaba la Alhambra nunca había llegado a averiguar cómo vivir en ella.

Había una persona que se lo podría haber dicho, pues en 1526 aún vivía el hombre que debiera haber hecho de la Alhambra su sepultura. Boabdil, Abu Abd Allah Muhammad XI, antaño emir de Granada, se encontraba por aquel entonces en el norte de África como mercenario. El emir podría haber enseñado al emperador cómo leer el palacio, pues el ornamento que cubría la Alhambra, que para Keiser Karel no era más que un espléndido tapiz, se componía en realidad de páginas y páginas de instrucciones. Para Abu Abd Allah Muhammad XI, que sabía leer la escritura árabe, las paredes de la Alhambra eran poesía y proclamación, advertencia y sagrada escritura.

Estas inscripciones daban vida al palacio cuando se leían o recitaban, como si fueran secretos ensalmos capaces de abrir una puerta, de mostrar el camino o de explicar el propósito olvidado de un patio o de una sala. Por ejemplo, casi perdida en la decoración de la pared meridional del Patio del Cuarto Dorado había una inscripción que indicaba el camino para entrar en el palacio: esa pared, decía, era «una puerta donde los caminos se bifurcan y por la cual Oriente envidia a Occidente»^[53]. Más abajo, un versículo del Corán indicaba la ubicación del diván del emir:

Su trono comprende el cielo y la tierra;
su conservación no es una carga para él;
él es el más alto, el más glorioso.^[54]

Pero el emperador Carlos V no sabía leer el palacio y desconocía para qué habían sido en otro tiempo sus patios y sus salas. Se sentaba a su alta mesa del harén y masticaba la comida solo, mientras su esposa convertía en sus dependencias privadas el lugar donde antes estaba el trono del Cielo y la Tierra.

Aquellas inscripciones explicaban cómo se había proyectado y amueblado el palacio y cuál era la manera adecuada de habitarlo. La antecámara del Salón de Embajadores proclamaba: «Soy como una novia con su atavío nupcial, dotada de belleza y perfección»^[55]. Y el poeta de la corte Ibn Zamrak se dirige a aquel que decoró el Patio de los Leones diciéndole: «con cuántas hermosas colgaduras lo has ornado, cuyo bordado lleno de color nos hace olvidar los brocados de Yemen»^[56].

Por la noche, la Alhambra se iluminaba con lámparas bajas. Los versículos coránicos tallados en las paredes del Salón de Embajadores contraponen su cúpula séptuple con la tenue luz de los faroles que colgaban por debajo de ella:

Él es el que todo lo puede, el que todo lo perdona, quien creó los siete cielos uno encima de otro... No verás imperfección alguna en la creación del todopoderoso. Vuelve la mirada: ¿ves alguna fisura? Luego vuelve de nuevo la mirada, y tu mirada regresa a ti deslumbrada y fatigada. Y hemos adornado con lámparas los cielos inferiores.^[57]

Porque los interiores de la Alhambra estaban suavemente iluminados, sombreados

por brocados y mullidos con divanes y alfombras.

En la época de Abu Abd Allah Muhammad XI, las comidas en la Alhambra se hacían en divanes dispuestos en el suelo. Reclinado, en vez de sentado y derecho, el emir podría mirar por las ventanas con celosías a los jardines y al paisaje. Los versos inscritos en el mirador de la Sala de Dos Hermanas animaban al emir a mirar más allá de la ciudad de Granada, que se extendía a sus pies: «En este jardín soy un ojo lleno de deleite y la pupila de este ojo no es otro que Nuestro Señor. En mí, desde su trono califal, él dirige la mirada hacia la capital de su reino entero»^[58]. Pero el emperador Carlos V no podía leer el palacio y comía solo, envuelto en áspera lana, lino y cuero, sin poder gozar de la visión de su reino a través de las bajas ventanas porque estaba sentado en una silla alta, a una mesa alta y sobre un estrado real.

Las inscripciones que cubrían la Alhambra no sólo explicaban su propósito y su forma sino que la sometían a mágicas metamorfosis. El poeta de la corte Ibn Zamrak convierte el agua que brotaba de la fuente de los leones en una sustancia milagrosa: «Una perla que adorna los alrededores esparciendo gemas; plata fundida que fluye entre joyas semejante una a otra en belleza, blanca y pura»^[59]. Unos versos de la Sala de Dos Hermanas transformaban ésta en el cielo:

Las manos de las Pléyades pasarán la noche invocando la protección de Dios en su favor y despertarán al soplo gentil de la brisa.

Hay aquí una cúpula que, por su altura, se pierde de vista; su hermosura se muestra tanto oculta como visible.

La constelación de Géminis extiende una mano dispuesta a ayudarla y la luna llena de los cielos se acerca a susurrarle en secreto.

Y las brillantes estrellas querrían quedarse en ella para siempre en lugar de seguir vagando por la bóveda del cielo.
^[60]

El palacio revelaba su significado a aquellos que querían leerlo, pero el emperador Carlos V no sabía leer el palacio y se sentaba a su alta mesa del harén, ajeno a la magia de la cúpula celestial que había sobre su cabeza y de la fuente que tenía delante.

Finalmente, además de explicar la función, la ornamentación y el significado de la Alhambra, las inscripciones que la cubrían contaban su historia. El palacio mostraba por doquier el lema de la dinastía nazarí, su creadora: «Sólo Alá es victorioso»^[61]. En las paredes del Patio de los Arrayanes estaban grabados los triunfos militares de esta dinastía:

¡A cuántas tierras de infieles llegaste por la mañana sólo para convertirte en árbitro de sus vidas por la tarde!

Les impusiste el yugo de los cautivos, de modo que, sometidos a servidumbre, aparecen ante tu puerta para construir palacios.

Conquistaste Algeciras por la espada y abriste una puerta que había sido negada a nuestra victoria.^[62]

Los emires nazaríes se decían descendientes del aventurero Ibn al-Nasr, que se apoderó de Granada en el siglo XIII, y afirmaban que el origen de su familia se remontaba a los compañeros del profeta Mahoma mismo. Pero el emperador Carlos V

no sabía leer la Alhambra y se sentaba solo en su estrado real del harén, satisfecho con que el palacio fuera patrimonio suyo.

*

Al igual que al emperador Carlos V, a la familia de Abu Abd Allah Muhammad XI le gustaba hacer remontar su linaje y sus títulos a tiempos antiguos. Y también a la propia Alhambra, ya que era la última de una serie de grandes palacios. Su madre era el Alcázar de Sevilla, donde se habían casado Karel e Isabel. El Alcázar había sido construido originariamente por la dinastía que precedió a los nazaríes, la de los almohades: sus patios con cúpulas colgantes, arcos lobulados y fuentes cantarinas estaban entre los ejemplos a los que habían acudido los constructores del palacio en busca de inspiración y modelo.

Tanto los almohades de Sevilla como los nazaríes de Granada hacían remontarse sus propios palacios al Palacio de Medina Azahara de Córdoba, construido por los califas de al-Andalus hacía quinientos años. Como la Alhambra, Medina Azahara era un etéreo conjunto de miradores y jardines, con arcos lobulados sostenidos por columnas de mármol. Ahí podían verse en su forma primitiva los ornamentos geométricos y vegetales cuyos descendientes de encaje cubrían las paredes de la Alhambra. En el Salón del Trono de Medina Azahara había una gran pila de azogue que lanzaba centelleantes reflejos por toda la estancia cuando la mano del califa rozaba su superficie. Quizá Ibn Zamrak estuviera pensando en ella cuando compuso las inscripciones que hablan de las bóvedas estrelladas y las fuentes cristalinas de la Alhambra.

Y la propia Medina Azahara era la espléndida hija de espléndidas madres, pues la dinastía que la construyó era descendiente de los Omeyas, los califas de Damasco que habían instaurado el islam en al-Andalus en el siglo VIII. Cada uno de los príncipes omeyas se construyó un palacio más espléndido que el anterior, con patios, claustros y fuentes, salas abovedadas, celosías y jardines perfumados. En velados salones del trono suspendidos bajo la bóveda del cielo, los príncipes se reclinaban en sus regios divanes, como haría un día Abu Abd Allah Muhammad XI en el Cuarto Dorado.

Estos palacios omeyas engendraron no sólo Medina Azahara y su postrera descendiente, la Alhambra, sino también los palacios fatimíes de El Cairo, los palacios califales de Bagdad y Persia y los Fuertes Rojos de la India mughal. El cuento «El hijo del rey y la diablesa», de *Las mil y una noches*, habla de una residencia real que describe sin duda alguna el Patio de los Leones de la Alhambra:

El palacio estaba ornado con alfombras de seda y colgaduras... En el centro había un espacioso patio rodeado de otros cuatro patios retranqueados, cada uno enfrente de otro. En medio había una fuente con cuatro leones de oro agazapados, arrojando agua por la boca en gotas que semejabán gemas y perlas.^[63]

Pero la línea ascendente va mucho más atrás. En los tiempos del propio profeta Mahoma, los embajadores de los árabes fueron a Constantinopla. Regresaron hablando de un salón del trono guardado por leones y grifos donde había árboles cargados de pájaros totalmente hechos de oro que cobraron vida y gorjearon cuando los embajadores comparecieron ante la imperial presencia. El trono mismo, dijeron, se podía subir y bajar a voluntad, de modo tal que el emperador daba la impresión de aparecer y desaparecer en una nube de humo. Su Palacio Sagrado era un laberinto interminable de patios y cámaras abovedadas, más semejante a una ciudad que a una residencia, y, según dijeron, sólo a los perfumistas se les permitía ejercer su oficio en las proximidades, de modo tal que no llegase a la nariz imperial ningún olor nauseabundo. En un belvedere con columnata que daba a los jardines de palacio había una fuente de la que brotaban zumos de frutas, mientras que de otra el agua salía de las bocas de unos leones de bronce y llenaba de ecos misteriosos un ninfeo. Las paredes estaban recubiertas de seda bordada, mármol tallado y mosaicos dorados que semejaban una exuberante vegetación llena de retoños.

El Palacio Sagrado de Constantinopla, a su vez, era el heredero de la Domus Áurea de Nerón, donde el emperador cenaba con su corte, todos reclinados en divanes bajo una cúpula mientras los esclavos esparcían sobre ellos pétalos de rosa y un aire perfumado se elevaba desde unas rejillas ocultas en el suelo. Era el descendiente de la Villa Adriana en Tívoli, un paisaje fantástico de patios, pórticos y baños cuyas bóvedas estaban perforadas por estrellas de cristal, donde había un amplio edículo donde cenaba Adriano, reclinado junto a un lago adornado por una columnata, mientras los platos y el vino le llegaban flotando por arroyos tallados en mármol. Y sobre todo era el heredero del monte Palatino, una colina natural que, al final de la Antigüedad, fue ampliada y remodelada para convertirla en un laberinto marmóreo de atrios, belvederes, galerías abovedadas, hipódromos y piscinas cuya extensión completa todavía se desconoce.

El primer emperador, Augusto, vivía también en el Palatino, pero, como un simple *primus inter pares*, de una manera mucho más modesta. En la casa de Augusto, al igual que en la Alhambra, se entraba por una sencilla puerta que se abría en un muro liso y conducía a un atrio en el que había un pequeño estanque en cuya agua se reflejaba el cielo. Por la mañana, el emperador se sentaba en el atrio, en su silla baja, y allí recibía a clientes y suplicantes. Aquel atrio estaba encuadrado por las columnas del peristilo que se abría a sus espaldas: un jardín cerrado rodeado por un claustro. Por la tarde, Augusto cenaba vestido con ropa suelta, reclinado, como sus sucesores musulmanes, en lechos y divanes. La casa de Augusto era sólo una de tantas del Palatino que si bien en aquellos tiempos no era más que un barrio aristocrático de Roma, constituyó el germen de sus sucesores imperiales. Del nombre de la colina sobre la que se alzaba vienen tanto el nombre como la idea de «palacio».

En los capiteles de las esbeltas columnas de la Alhambra todavía es posible distinguir ecos de los acantos corintios y de las volutas jónicas de la arquitectura

clásica y las cúpulas de recreo de Nerón y Adriano siguen estando presentes en las bóvedas cristalinas suspendidas sobre todas las habitaciones que rodean el Patio de los Leones. En la ornamentación que cubre todas las superficies perviven los recuerdos de Bizancio y, por encima de todo, los patios y fuentes que filtran una brisa refrescante a través de la arquitectura son los vástagos de milenios de palacios. Así se conservó y transformó el mundo clásico, generación tras generación, conforme un palacio sucedía a otro en torno al Mediterráneo, de Roma a Constantinopla, Damasco y al-Andalus.

Los poetas y cortesanos del mundo musulmán llevaban siglos cultivando las artes y las ciencias de la Antigüedad. Fue en la Siria y en el Egipto musulmanes donde los astrónomos y geómetras continuaron los estudios emprendidos mucho antes en Alejandría por Ptolomeo y Euclides. Mehmet II, el conquistador de Constantinopla, hacía que le leyeran todos los días las hazañas de César y Alejandro con el fin de prepararse para derrotar a sus debilitados descendientes. Fue en al-Andalus donde el famoso Averroes de Córdoba estudió a fondo la filosofía de Aristóteles, mucho antes de que nadie hubiese leído sus obras en Europa Occidental. La mezquita de esta ciudad es un bosque de columnas clásicas tomadas de las ruinas romanas que antaño cubrieron el emplazamiento y, en su *mihrab*, centellean los mosaicos donados por el emperador de Constantinopla.

Y como los artistas y científicos del islam habían continuado la tradición clásica, esa tradición era tan flexible y expresiva en sus manos, tan placentera y útil como se advierte en la Villa Adriana. Seguía viva. Las pretensiones de *gravitas* romana del emperador Carlos V, por otra parte, venían por un camino distinto, del norte y del oeste: de los visigodos, cuyo jefe Alarico I saqueó Roma y llegó a ocupar España; de los francos, cuyo jefe Karel se convirtió en Carlomagno y resucitó el título de emperador; de los príncipes menores y mercaderes italianos de la Edad Media. El palacio clásico de Keiser Karel era un ejercicio teórico, tímido, como un recién llegado burgués en una fiesta aristocrática que lleva siglos celebrándose. La construcción del palacio real granadino se inició en 1533; ese mismo año, Abu Abd Allah Muhammad XI, el último emir de Granada, exhaló su último suspiro y murió.

*

El heredero del emperador Carlos V e Isabel recibió el nombre de Felipe y, cuando su padre abdicó en 1555, heredó sus posesiones en España y en los Países Bajos. Felipe esperó a que Karel hubiese muerto para abandonar la construcción del nuevo palacio de Granada. El palacio real no se había terminado todavía, aquel edificio era una máscara sin rostro y sus amplias ventanas e imponentes puertas no conducían a ninguna parte. La Alhambra mora cayó en un estado de deterioro. El Patio del Cuarto Dorado, antaño descrito en las inscripciones como el trono del cielo,

servía de establo; los miradores y los claustros se tapiaron para alojar soldados; los jardines se convirtieron en morada de ladrones y mendigos. Trescientos años después, las tropas de Napoleón intentaron volar el palacio entero. No fue hasta finales del siglo XIX, época en la que escritores y artistas se sentían atraídos por lo exótico y lo curioso, cuando se devolvió su primitivo esplendor al palacio de los moros, pero el palacio real de Keiser Karel siguió sin cubierta hasta 1967. En la actualidad es un museo.

Felipe II se erigió un nuevo palacio en las montañas del centro de Castilla. El Escorial, un bloque de piedra cuadrado que tiene la forma de la parrilla en la que san Lorenzo había sufrido martirio, está coronado por altas torres y rodeado de lisos muros de granito gris. Desde su pequeño y sencillo despacho, en esta austera fortaleza en medio de ninguna parte, Felipe gobernó el imperio en el que jamás se ponía el sol.

En el centro de este palacio, Felipe II construyó una iglesia coronada por una gran cúpula. Bajo esta cúpula reunió los cuerpos de sus antepasados, de modo que el palacio no era sólo una residencia sino también el mausoleo de su dinastía y la prueba de sus propios títulos. Hoy siguen allí, en una sala tras otra de sarcófagos de mármol: el inframundo de El Escorial es un palacio habitado por infantas, príncipes, reyes y reinas muertos. En el centro mismo de todos ellos colocó a su padre y a su madre, el emperador Carlos V e Isabel, quienes lo habían engendrado en un lugar muy diferente.

El Templo Malatestiano de Rímini

Donde un erudito traduce un templo



El emblema de un gran hombre^[VIII].

Traducción

El Partenón quedó destruido en la explosión de 1687. A partir de entonces ya no fue templo, iglesia ni mezquita sino una antigüedad, una de las obras maestras canónicas que se presentan ante el arquitecto en su sueño. Liberado del uso inmediato, se convirtió en un objeto abstracto de especulación. Los eruditos reconstruyeron el Partenón en aguatinas y lo copiaron en moldes de escayola. Lo transformaron en el modelo platónico de lo que es y debe ser la arquitectura y, al hacerlo, lo destruyeron aún más, pues su adoración convirtió las piedras del Partenón en arte que había de colocar sobre remotos pedestales en museos. El pasado que los sabios trataban de conservar y comprender desapareció ante sus propios ojos.

El Renacimiento, como su nombre indica, propugnaba el renacer de las artes de la Antigüedad, pero una civilización revivida no es lo mismo que una civilización viva que ha seguido creciendo lenta y progresivamente. El acceso al resucitado latín de los eruditos humanistas del Renacimiento era dificultado por una sintaxis y toda una rígida gramática. Su retórica era estudiadamente formal.

Los arquitectos del Renacimiento inventaron una arquitectura asimismo rígidamente clasificada y catalogada, arquitectos y escritores tuvieron que lidiar con el problema de expresar su propia cultura viva utilizando las lenguas muertas que ellos mismos habían exhumado. ¿Cómo se podía, por ejemplo, aludir a conceptos que los griegos y los romanos nunca habían tenido en cuenta? ¿Cómo se podía, por ejemplo, concebir iglesias en una gramática arquitectónica anterior a la existencia del cristianismo? Los arquitectos del Renacimiento se vieron a menudo forzados a recurrir a los edificios del pasado reciente: monasterios, castillos e iglesias que databan de lo que ellos imaginaban había sido el largo sueño de la civilización desde la Antigüedad. Y al igual que los humanistas, intentaron traducir estos edificios recientes al lenguaje clásico que habían revivido e inventado.

El «Famoso Templo de Rímini» es uno de los primeros ejemplos de esta

aproximación académica a la arquitectura de la Antigüedad. Si bien podemos considerarlo como la traducción a una lengua de un edificio hecho en otra, todas las lenguas contienen algunas ideas que no se pueden traducir del todo, y el Famoso Templo de Rímini, ahora, no es ni una iglesia ni un templo sino un curioso híbrido. Representa no una unión de cultura renacentista y antigua, del presente y el pasado, sino el abismo insalvable que separa al arquitecto acomodado sobre la columna de las maravillas que contempla.

En 1461, el papa Pío II convocó en Roma a sus cardenales y a sus príncipes para celebrar una importante reunión. Se reunieron en la Curia, la corte papal, para juzgar el alma de Segismundo Pandolfo Malatesta, el tirano de Rímini. Pío II presentó las acusaciones ante su concilio:

Segismundo Malatesta fue un miembro ilegítimo de la noble familia de los Malatesta y poseía gran temple y un cuerpo robusto. Era un capitán diestro y elocuente. Estudió historia y tenía conocimientos de filosofía superiores a los de un aficionado. Parecía nacido para lograr cuanto se proponía, pero estaba dominado por sus pasiones y se abandonaba a una avaricia de dinero tan incontrolable que se convirtió en saqueador y, por si fuera poco, en ladrón. Era tan disoluto que forzó a sus hijas y a sus yernos. Siendo muchacho desempeñaba a menudo el papel femenino en amores vergonzosos y después obligó a hombres a hacer de mujeres. No tenía respeto alguno por la santidad del matrimonio. Forzó a vírgenes que habían hecho votos sagrados, así como a judías; mató a muchachas e hizo azotar brutalmente a mancebos que se habían rebelado contra su voluntad. Cometió adulterio con muchas mujeres a cuyos hijos había sostenido en la pila bautismal y asesinó a sus esposos. Su crueldad era mayor que la de ningún bárbaro e infligía espantosos tormentos a culpables e inocentes por igual con sus propias manos ensangrentadas. Raras veces decía la verdad, era un maestro en paciencia y disimulo, un traidor y un perjuro que nunca cumplía su palabra. Cuando por fin sus súbditos le imploraron que cultivara una política de paz y que tuviese piedad de un país que estaba constantemente expuesto al pillaje por su causa, replicó: «Marchaos. Sed valerosos, pues jamás tendréis paz mientras yo viva». Éste era Segismundo, un hombre inquieto, sensual e incansablemente belicoso, uno de los peores hombres que han vivido o vivirán jamás, la vergüenza de Italia y la desdicha de nuestra generación.^[64]

El papa abrigaba un odio especial por Malatesta, quien había traicionado a su ciudad natal, Siena, estando a su servicio, pero no le resultó difícil encontrar otros testigos y demandantes, pues el tirano tenía muchos enemigos. El rey Alfonso de Nápoles había empleado a Malatesta como *condottiere*, es decir, como mercenario, sólo para verlo cambiar de bando y combatir contra él. Federico de Montefeltro, el señor de Urbino, tenía una antigua enemistad familiar con él, al igual que Francisco Sforza, él mismo un condotiero rival.

Sforza presentó la primera acusación ante la curia. Había concedido a Malatesta la mano de su hija Polisena en 1442, pero al cabo de sólo tres años Malatesta había tomado una amante: Isotta degli Atti, una niña de doce años. Malatesta, de veintiocho a la sazón, había visto a Isotta por una ventana y ambos se habían enamorado inmediatamente. Malatesta la asedió con sentidos versos:

Ante ti yacen las flores y la hierba,
orgullosas de ser holladas por tu dulce pie
y rozadas por tu vestido de azur.
Vanidoso es el sol por la mañana,
pero al verte, derrotado
y pálido se marcha llorando.^[65]

Los obstáculos a su amor fueron eliminados o desdeñados o bien se encargó de ellos la ciega fortuna: el padre de Isotta murió pronto, dejando a su hija una generosa dote; la esposa de Malatesta, Polisena, tal vez se opuso, pero también murió con oportuna celeridad, tras haber soportado el encaprichamiento de su marido durante tres años, y, por supuesto, todo el mundo —incluido su padre— creyó que había sido

asesinada por su marido.

Pero los príncipes del papa Pío II (y muchos de sus prelados) tenían amantes. Todos habían engendrado bastardos, traicionado a sus superiores y enemistado a sus familiares. Todos sabían que por aquella acusación por sí sola no se podía condenar el alma de Segismundo Malatesta, de manera que el papa expuso ante la curia otra alegación que esperaba sellaría el destino de su enemigo. Fue presentada en la forma de una medalla: un pequeño disco de bronce cuyo anverso mostraba el perfil de Malatesta. En su reverso se veía un edificio con cúpula bajo una inscripción que contenía las palabras PRAECL. ARMINI TEMPLUM, «el Famoso Templo de Rímini».

La acusación más odiosa contra Segismundo Malatesta fue arquitectónica. Se adujo que se había construido a sí mismo un templo blasfemo, «tan repleto de imágenes paganas que semeja un templo para los adoradores del demonio, no para los cristianos»^[66]. Y, lo que es más, el templo era antes una iglesia. Los pobres franciscanos podían atestiguar este extremo.

Érase una vez un antepasado de Malatesta, Verrucchio, que había permitido a los frailes franciscanos construir una capilla en Rímini, cerca del antiguo foro romano. Dicha capilla era, siguiendo la tradición de los franciscanos, poco más que una simple caja de ladrillo para la predicación. En el muro occidental, había una puerta en arco y, en el interior, una sencilla habitación con tejado de madera. Cuando estuvo terminada, Verrucchio encargó a Giotto, el pintor de los franciscanos, una pintura para el altar. Esta pintura, ejecutada en un estilo tan simple y directo como el mensaje de san Francisco, representaba a Cristo en la Cruz. Ante él estaba arrodillado el propio Verrucchio esperando que cayera sobre él una gota de la sangre del Salvador y lavase sus pecados. Cuando murió a la avanzada edad de cien años, el Viejo Mastín, como se le conocía, fue enterrado en la capilla de los franciscanos de Rímini y sus descendientes se aseguraron de ser asimismo sepultados allí, esperando que sus almas también fuesen limpiadas de pecado merced a su vínculo con san Francisco. Y fue este sencillo santuario familiar el que Malatesta convirtió en una arrogante blasfemia.

*

A continuación fueron presentadas ante la curia las declaraciones de dos cortesanos de Malatesta, que hablaron de su saber y de su aguda inteligencia. Malatesta era un bastardo y un soldado de fortuna, lo admitían, pero siempre había soñado con ser un príncipe verdadero y legítimo. En 1433, cuando tenía sólo quince años, el emperador Segismundo atravesó Rímini y Malatesta lo convenció de que lo confirmara como señor de la ciudad, aunque conceder este título no incumbía al emperador sino al papa.

Como los príncipes verdaderos y legítimos de su época, Malatesta se esforzaba por destacar no sólo en las artes de la guerra sino también en las artes de la paz: en la

filosofía y en la literatura, en las matemáticas y en la música, en la astrología y en la historia. En calidad de miembro del séquito papal en la consagración de la catedral de Florencia, sin duda tuvo ocasión de conocer a algunos de los hombres más cultos de su tiempo. Estos eruditos eran ávidos coleccionistas de textos antiguos, pero también componían otros nuevos. Escribían historias a la manera de Livio, cuentos y sátiras subidos de tono como Petronio e invectivas, panegíricos, filípicas, geórgicas y discursos en el más puro latín de Cicerón, reviviendo la lengua tras siglos de letargo eclesiástico.

Al año siguiente, la corte papal se reunió con el emperador de Constantinopla, quien solicitó la ayuda de Occidente cuando se vio rodeado por los ejércitos del islam. Mientras que los hombres cultos de Italia representaban el apogeo del saber latino, los de Constantinopla llevaban consigo la sabiduría de los griegos. Entre ellos Gemistos Pletón, un poeta y filósofo que vivía en las colinas que dominan la antigua Esparta. Pletón era un hombre de ideas radicales. Había sido declarado hereje por su obra *De differentiis*, donde comparaba las concepciones platónica y aristotélica de Dios y, en su *Sumario de las doctrinas de Zoroastro y Platón*, proponía una vuelta al paganismo de sus antepasados. En su regreso del concilio, Pletón se detuvo un tiempo en Rímini para conversar con su joven y curioso soberano. Luego subió a bordo de su barco y zarpó rumbo al imperio bizantino, que se extinguiría quince años después. No volvieron a verse con vida.

Malatesta, inspirado por su encuentro con Pletón y deseoso de ser reconocido como un hombre tan ilustrado como los aristócratas que le pagaban por combatir por ellos, empezó a reunir a su alrededor una corte de humanistas. Llamó a Basinio Basini de Parma para que fuese su astrólogo. Basinio adoptó el nombre latino de Basinius y compuso *Hesperis*, una epopeya que expuso en forma mitológica los logros de su amo como si fuesen las gestas de un Aquiles en valor, las hazañas de un Augusto en majestad y las proezas de un Platón en sabiduría. Basinius convirtió incluso los amores ilegítimos de Malatesta e Isotta en un ciclo de poemas titulado *Liber Issottaeus*. Malatesta robó también a Roberto Valturio de la corte del papa Eugenio IV. Valturio escribió un tratado latino sobre el arte de la guerra para su nuevo amo. Tan orgulloso estaba el condotiero de este tratado que envió copias manuscritas a todo el mundo, desde Lorenzo el Magnífico hasta el rey de Hungría.

*

Una de estas copias de *De Militaria*, según dijeron a la curia papal, acababa de ser encontrada en la colonia veneciana de Candía, en posesión de un tal Matteo De' Pasti. Este hombre —y aquello fue revelado con gran escándalo— había sido encargado por Malatesta de llevarla al sultán de Constantinopla, pero el papel de De' Pasti en los crímenes de su amo era mucho más relevante que el de intermediario con el enemigo

infiel. Y entonces su declaración fue presentada también ante los príncipes y prelados de la Curia.

Una vez, durante una cena en los Jardines de Mecenas en Roma, Malatesta había expresado su admiración por el hábito, de raigambre antigua, que tenía el príncipe de Ferrara de acuñar medallas con su efigie. Aparte de poseer otros talentos, De' Pasti era medallista y en 1446 Malatesta lo atrajo a Rímini para realizarle una serie de encargos similares. De' Pasti fundió una serie de medallas con el perfil de Segismundo Malatesta en un lado y diversos emblemas que loaban las nobles cualidades de aquel príncipe menor en el otro. En una se representaba la Fortaleza — Malatesta, al fin y al cabo, era soldado— portando una columna rota en la mano y sentado en una pareja de elefantes, el emblema de la familia Malatesta; en otra medalla, el elefante estaba solo, pisoteando a los enemigos de Malatesta y pregonando su fama, y, en una tercera, había una armadura caballeresca. De' Pasti también iluminó los manuscritos de *Hesperis* y de *De Militaria*, con efigies del tirano e imágenes de sus obras, presentadas como si fueran inscripciones y relieves sacados de la Antigüedad. Por sus trabajos fue nombrado primer artífice de la corte de Rímini y honrado con el epíteto de «noble».

Pero Malatesta no se conformaba con jugar con tratados, medallas y emblemas. Con lo recaudado en sus éxitos militares empezó a transformar la Rímini que había heredado en la Rímini que él deseaba. Se construyó una magnífica fortaleza, el Castel Sismondo, donde podía vivir como el príncipe de verdad que aspiraba a ser y, después, al centrarse su atención en la iglesia de San Francisco, donde estaban depositados los huesos de sus antepasados, empezó a considerar qué hacer para que se le recordase cuando se hubiera reunido con ellos. En 1447, Segismundo Malatesta puso la primera piedra de una nueva capilla en el lado sur de esta iglesia, dedicada a san Segismundo, santo cuyo nombre llevaba Malatesta. Cuando estuvo concluida, Malatesta encargó al pintor Piero della Francesca la decoración de los muros interiores del nuevo añadido.

Se trataba de un encargo modesto, sólo pintar una pared, y Piero ejecutó algo que, a primera vista, era un género convencional de pintura. Mostraba al Segismundo de carne y hueso arrodillado ante su santo tocayo, igual que su antepasado Verrucchio se arrodillaba ante el Cristo crucificado en la pintura del altar de Giotto, pero la similitud entre ambas obras terminaba ahí. Si bien los santos siempre se situaban en el centro de estas escenas y el donante a un lado, como para destacar que el santo estaba más cerca del centro de la Creación que el simple mortal que lo adoraba, en la escena de Piero es el ojo de Malatesta el que ocupa el centro exacto. Retratado de perfil, como un emperador en una moneda, Malatesta está arrodillado con una pared como fondo y flanqueado por una pareja de pilastras corintias en las que se presta la máxima atención al vocabulario, la gramática y la sintaxis de la arquitectura clásica.

Delante de él, san Segismundo sentado en un trono. Este santo tiene un llamativo parecido con el emperador Segismundo, que había confirmado al joven Malatesta

como señor de Rímini. Bien mirado, san Segismundo era el mejor patrono para el emperador alemán y para el propio Malatesta. Aquel príncipe bárbaro cuyos accesos de cólera eran tan terribles que en uno de ellos había mandado estrangular a su propio hijo buscó después el perdón y huyó a una ermita en el bosque, pero era tan poco probable ser perdonado por los bárbaros como por los condotieros de Italia y lo ahogaron en el fondo de un pozo.

La interpretación de aquellos frescos se encuentra en los emblemas visibles detrás de Malatesta, dispuestos como si estuvieran en el reverso de una medalla. Un medallón contiene un relieve del Castel Sismondo, la garantía de la seguridad del condotiero. Debajo del medallón, hay dos mastines echados en el suelo, aparentemente tranquilos. Uno, todo blanco, mira al santo (al emperador) y representa la lealtad que todos los perros deben mostrar a sus amos. El otro, negro, está vuelto del otro lado y representa la vigilancia, el necesario recelo que todos los príncipes deben tener para mantener su poder. La imagen de Piero no es la efigie de un simple suplicante en presencia de su divino patrono sino la de un príncipe que se halla en el centro de las cosas, leal pero desconfiado, fuerte y bárbaro. Cuando vio la pintura acabada, Malatesta supo que siempre sería un condotiero renegado y decidió que la humilde iglesia de San Francisco se convirtiera en un templo dedicado a su fama, al estilo de los templos de los emperadores antiguos.

Mientras se trabajaba en la capilla de san Segismundo se acometió también la construcción de otras nuevas bajo la dirección de Matteo De' Pasti y el escultor Agostino di Duccio. En apariencia, estas capillas, con sus arcos apuntados y estrechas ventanas ojivales, se limitaban a extender la arquitectura de la iglesia original. Consideradas en detalle, sin embargo, no se puede imaginar nada más diferente de las mixturas angélicas de una capilla gótica, pues en ellas se aplica en mármol a la estructura del edificio la arquitectura clásica pintada por Piero della Francesca. Cada uno de los arcos se apoyaba en un par de pilastras corintias y era realzado por una moldura tallada a la manera de un arco triunfal romano con altos capiteles romanos cuyos epígrafes ensalzaban a Segismundo Malatesta.

Estas nuevas capillas estaban nominalmente dedicadas a los santos, pero el mensaje de las decoraciones que las cubrían era cualquier cosa menos cristiano. Antes bien, estos ornamentos constituían una enciclopedia de saber pagano. La sacristía, precisamente el lugar donde se guardaban los objetos rituales de la misa, estaba dominada por el subversivo fresco de los dos Segismundos. La capilla más próxima al altar estaba dedicada a las musas, con sus cabelleras flotantes, sus túnicas diáfanas, sus cuerpos escandalosamente revelados. Al otro lado del altar había un santuario dedicado a los planetas, que llevan los nombres de los dioses de la Antigüedad: Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno, que representaban etapas en el viaje de los mortales a la sabiduría platónica. Los huesos de los antepasados de Malatesta estaban apilados en el «Arca de los antepasados» y por su capilla velaban los profetas y las sibilas de los tiempos antiguos que habían vaticinado la venida de

Cristo con tanta certeza como habían prefigurado los ancestros de Malatesta el gobierno de éste.

El sepulcro de Isotta dominaba otra capilla. Malatesta encomendó a De' Pasti y a Di Duccio crear para ella una tumba todavía más imponente que la construida para él mismo. Se halla a considerable altura en el muro, sostenida por elefantes y con un manto bordado de caballero, coronado por un yelmo como fondo. En la tumba misma está esculpido el escudo de los Malatesta y dos angelotes levantan una placa de bronce con el nombre de la amante del condotiero. La capilla, y en realidad toda la iglesia, está salpicada por doquier de un monograma formado por una *S* y una *I* entrelazadas, según algunos un canto a los escandalosos amores del tirano, mientras que su esposa legítima yace en otra parte de la iglesia, sepultada en el olvido.

Conforme progresaban las obras, el interior de la iglesia gótica se iba revistiendo con una decoración clásica. Columnas corintias, ricas cornisas y balaustradas cubrieron los fragmentos de la arquitectura antigua. El acanto y el laurel extendieron su follaje por las lisas paredes; las viejas capillas y los altares de los santos se poblaron de exóticos elefantes, angelotes montados en delfines y venerados cortesanos.

La propia tumba de Segismundo culminaba aquel ampuloso, egocéntrico y pagano conjunto. Sobre ella hay un montón de armaduras y la adornan estandartes que exhiben el lema: «Tengo el cuerno que todos pueden ver, tan grande como no podéis creer»^[67]. (Se cuenta que, cuando se exhumó el cuerpo en el siglo XVIII, el cráneo de Malatesta estaba desfigurado por un demoníaco cuerno). Para completar la blasfemia, Malatesta mandó poner sobre la puerta de su templo una grandilocuente inscripción propia de algún emperador romano deificado:

Segismundo Pandolfo Malatesta, hijo de Pandolfo, habiendo sobrevivido a muchas penosas aventuras en la guerra itálica, el que trajo la victoria, en agradecimiento por las proezas que realizó con valor y fortaleza, a Dios eterno y a la ciudad ha dedicado este templo, que en su magnanimidad construyó a sus expensas, dejando un noble y sagrado monumento.^[68]

*

Si bien no ha quedado constancia de su presencia en el juicio del alma de Segismundo Malatesta, si estuvo, seguro que uno de los secretarios de la curia papal no sabía dónde meterse. Como Segismundo Malatesta, Leone Battista Alberti era un bastardo, nacido en una familia de bastardos. Alberti era hijo ilegítimo y formaba parte de una dinastía que había sido expulsada de Florencia cuyos miembros tenían puesto precio a sus cabezas. Su padre murió cuando él era joven, su familia no le entregó su herencia y se vio obligado a salir al mundo a ganarse la vida. Alberti optó por ser un erudito: estudió Derecho canónico en Bolonia y se ordenó sacerdote en 1428. Se distinguió en toda clase de cosas. De acuerdo con su autobiográfica *Vita*

anonyma, tenía tanta fuerza que era capaz de lanzar una moneda al aire hasta hacerla chocar contra la alta bóveda de la catedral y de saltar con los pies juntos por encima de la cabeza de un hombre.

Alberti leía y escribía a la manera de los humanistas: estudiaba la literatura de los antiguos para poder comprenderlos mejor y crear obras en su estilo. En 1424 compuso *Philodoxeus*, una narración amorosa alegórica compuesta en un latín tan perfecto que, una década después, tuvo que añadir un comentario en el que explicaba que no era una obra escrita en la Antigüedad. Codificó una gramática de la lengua toscana y compuso tratados sobre la familia, meditaciones sobre *De commodis litterarum atque incommodis* e invectivas contra el clero, todo en el latín de Cicerón o de César. También es autor de *Intercoenales*, *Theogenius* y *Momus*, sombrías fábulas al estilo, más fantástico, de Lucano.

Era con estas fábulas como Alberti gustaba de explicar, si es ésa la palabra, el propósito de sus estudios. En *Intercoenales* cuenta una de estas historias. Había tenido un sueño: se encontraba en la cima de una montaña cuyo pie estaba circundado por el río de la vida. Este río estaba lleno de gente: unos se agarraban a vejigas de animales infladas para mantenerse a flote, otros se apiñaban en embarcaciones a punto de hundirse, otros trataban de desafiar las olas en solitario y sin ayuda. La mayoría se aferraba a balsas hechas de tablas de madera, de las cuales unas iban solas a la deriva y otras estaban atadas con cuerdas de cualquier manera.

Alberti vio un grupo de seres que revoloteaban por el aire sobre las aguas y la gente y se preguntó quiénes eran. Una sombra apareció junto a él y le dijo:

Rinde el mayor honor a aquellos que ves allí apartados de la multitud... Justamente... son tenidos por divinos, no sólo por sus divinas dotes sino también porque fueron los primeros en construir las tablas que ves flotar en el río. Esas tablas, en las que han grabado el nombre de cada una de las artes liberales, son de gran ayuda para los que se mantienen a flote.^[69]

Y luego la sombra señaló otro grupo de seres, por debajo de los dioses pero por encima de los desesperados náufragos que estaban en el agua:

Esos otros son semejantes a los dioses, pero no salen del todo del agua porque sus sandalias aladas son imperfectas: son semidioses y en extremo dignos de que los honremos y veneremos... Mérito suyo es haber agrandado las tablas añadiendo desechos flotantes. Además, participan en la admirable empresa de recoger las tablas de los acantilados y playas para construir otras nuevas y ofrecer esas obras a quienes aún flotan en medio de la corriente.

Ríndeles honor, oh mortal, dales las gracias que les son debidas por haber brindado excelente ayuda con estas tablas a aquellos que están cruzando el trabajoso río de la vida.

«Esto es lo que vi y oí en mi sueño —consigna Alberti— y me pareció que, de alguna manera prodigiosa, había conseguido contarme entre los dioses alados». En su sueño, él era uno de los personajes divinos: no se dedicaba a arreglarlas sino a inventar las tablas que ayudaban a aquellos que atravesaban el río de la vida. Tales eran al menos sus aspiraciones.

Alberti entró a la curia papal en 1432 como *abbreviator*. Como latinista era de

gran utilidad para redactar los innumerables dictámenes, levantar acta de las innumerables reuniones y escribir las innumerables cartas que expedía la corte papal. Fue en el séquito de la corte papal como Alberti regresó por primera vez a Florencia, la ciudad de la que su familia había sido exiliada, y fue en Florencia donde tuvo lugar su encuentro con el Renacimiento no sólo de las letras sino también de las cosas. En el interior de la catedral, Alberti tendría ocasión de admirar la gran cúpula de Brunelleschi, cuya terminación llegó a tiempo de celebrar. Esta cúpula era tan enorme que podía contener el propio Panteón de Roma. De hecho, Brunelleschi había pasado una temporada en la Ciudad Eterna contemplando, midiendo y analizando los edificios romanos para entender cómo se habían construido y poder planificar su obra maestra. La mayoría de la gente daba por sentado que las ruinas romanas habían sido construidas por gigantes o demonios o de forma milagrosa, pero Brunelleschi se mofaba de semejantes cuentos de viejas y se aplicó a medir los edificios. De vuelta en Florencia, se valió de las cosas que había aprendido para superar los edificios de los que las había aprendido.

Tanto asombraron a Alberti las innovaciones de Filippo Brunelleschi y los otros arquitectos de Florencia que escribió varios tratados latinos en su honor. *De pictura* y *De statua* dieron expresión literaria a los oficios de la pintura y la escultura y los elevaron a la esfera de la especulación intelectual. En el decenio de 1440, Alberti inició el largo proceso de hacer lo mismo con la arquitectura, tomando como modelo de su *De re aedificatoria* el único tratado arquitectónico conservado de la Antigüedad: *De architectura*, de Vitruvio. Como la obra de Vitruvio, *De re aedificatoria* está dividido en diez libros que tratan de los edificios públicos y privados, la ingeniería y los órdenes clásicos, generosamente salpicado de escritos de otras autoridades, pero Alberti consideraba al mismo Vitruvio como una fuente poco de fiar:

Sea como fuere, lo que nos ha transmitido no se pulió y su lenguaje es tal que los latinos podrían pensar que quería parecer griego, mientras que los griegos podían pensar que farfullaba el latín. Sin embargo, su texto mismo prueba que no escribía ni griego ni latín, de modo que, por lo que a nosotros respecta, mejor no hubiera escrito nunca nada que haber escrito algo que no podemos entender.

Alberti se esforzó por volver a exponer en un latín puro, no contaminado por el griego, lo escrito por Vitruvio. Ya su título, *De re aedificatoria*, es una latinización de *De architectura*, palabra que en su raíz es griega. «Lo que hemos escrito está, a menos que me equivoque, en correcto latín y en forma comprensible»^[70], observó. Pero no era sólo a un texto corrupto a lo que Alberti tenía que hacer frente sino también a una arquitectura corrupta. Continuaba:

Se han conservado ejemplos de templos y teatros antiguos que pueden enseñarnos tanto como cualquier profesor, pero veo —no sin tristeza— estos mismos edificios cada día más despojados. Y todo aquel que construye hoy en día saca su inspiración de torpes necedades modernas y no de probados y muy elogiados métodos. Nadie negaría que, como consecuencia de todo esto, una parte entera de nuestra vida y de nuestro saber podría desaparecer por completo.^[71]

La tarea de Alberti era clara y urgente: «Consideré deber de todo caballero o de toda persona instruida salvar de la total extinción una disciplina que nuestros prudentes antepasados tanto valoraban».

En *De re aedificatoria* había un intento de revivir y conservar la sabiduría arquitectónica de los antiguos; en el mundo arquitectónico que Alberti describía en su texto se habían suprimido cuidadosamente las «torpes necedades modernas», lo que se refería no solamente a la obra de sus contemporáneos sino incluso al legado arquitectónico entero de la Edad Media. Alberti describe ciudades llenas de magníficos foros, pórticos y teatros, edificios que, en su propia época, eran guarida de ladrones, si es que seguían en pie. Describe las iglesias como templos, como morada de muchos dioses y no del único Dios de los cristianos, y escribe sobre la sabiduría de Plinio y Heródoto como si hablasen en la misma época que él y no desde un pasado remoto y destruido.

De re aedificatoria era la obra de un teórico más que de un profesional práctico pero, cuando la composición del libro se acercaba a su fin, se brindó a Alberti la oportunidad de poner en práctica sus palabras. No se sabe con exactitud cómo ni dónde conoció el erudito humanista a Segismundo Malatesta, el tirano de Rímini, pero uno de los primeros frutos de su encuentro fue una medalla hecha por Matteo De' Pasti con la fecha de 1450, año en el que ya estaba en construcción la capilla de San Segismundo. El anverso de la medalla nuestra, como siempre, el perfil de Segismundo Malatesta, pero en el reverso se ve un edificio identificado como el «Famoso Templo de Rímini». Aunque la medalla es pequeña, sí es posible distinguir los rasgos de este famoso templo lo bastante bien como para observar que no era uno de los restos de la Antigüedad esparcidos por la ciudad sino un edificio nuevo, dominado por una enorme cúpula.

El Famoso Templo de Rímini, por supuesto, no era otro que la iglesia de San Francisco, cuyo interior estaba siendo decorado por el medallista y sus ayudantes, pero mientras que el interior de Matteo De' Pasti era una burda operación de *collage* clásico, tan corrupto como una copia de Vitruvio hecha por un escriba medieval, el trazado de Alberti para el exterior de la iglesia era una declaración de sabiduría clásica tan pura como se podía esperar del autor de *De re aedificatoria*. La fachada de Alberti envolvía la vieja iglesia de ladrillo en un velo de piedra blanca de Istria. La puerta en arco originaria seguía estando allí, pero la concepción del erudito la traducía como un arco triunfal dedicado a Segismundo Malatesta. Alberti sabía todo de la antigua relación de los arcos con la gloria militar:

El mayor ornamento del foro o la encrucijada era un arco en la entrada de cada calle, pues el arco es una puerta que está siempre abierta... El botín y los estandartes de la victoria capturados al enemigo eran depositados junto a las puertas, que se alzaban en lugares muy transitados. De aquí la costumbre de decorar los arcos con inscripciones, estatuas e historias.^[72]

El arco triunfal que Alberti concibió para Malatesta está enmarcado por una pareja de columnas que tanto en tamaño como en la mayoría de los detalles están

directamente copiadas de la ruinoso puerta construida por el emperador Augusto sobre la entrada a la antigua Vía Flaminia, que unía Rímini y Roma. A ambos lados del arco había unos nichos en los que, según algunos, Alberti tenía previsto colocar los sarcófagos de Malatesta e Isotta. Más arriba, las ventanas del triforio del edificio viejo estaban enmarcadas por otras pilastras y coronadas por un dosel del tipo de los que se extienden sobre los sagrados restos de quienes han sido deificados.

Los laterales de la iglesia se traducen igualmente de un ingenuo gótico provinciano a unas fachadas de la más estricta probidad clásica. Se dota a cada lado de siete arcos de medio punto, destinados a contener cada uno los restos de uno de los humanistas de la corte de Segismundo Malatesta. Para el extremo este de la iglesia, Alberti proyectó una gran cúpula, redondeada a la manera del Panteón de Roma, y situó todo el edificio sobre un alto zócalo, como un templo romano elevado sobre el foro.

El Famoso Templo de Rímini de Alberti era clásico en sus elementos, pero era también, a diferencia del interior, clásico en su totalidad. Todas y cada una de sus partes estaba cuidadosamente proporcionada con todas y cada una de las demás, de modo que todas cantaban en armonía, en concordancia con las leyes matemáticas establecidas por los griegos. Alberti escribió: «Lo afirmo de nuevo con Pitágoras: es absolutamente cierto que la naturaleza es plenamente coherente. Así es como son las cosas. Los mismísimos números que hacen que los sonidos posean esa *concinnitas* [armonía], agradable al oído, pueden también llenar los ojos de maravilla y deleite»^[73].

Como todas y cada una de las partes del Famoso Templo de Rímini guardaban correspondencia con todas y cada una de las demás, aquel edificio era bello y, como era bello, era perfecto. «La belleza es la razonada armonía de todas las partes de un cuerpo —proclamó Alberti—, de modo tal que no se le puede añadir, quitar ni cambiar nada sin empeorarlo»^[74]. Y si el Famoso Templo de Rímini era perfecto, ¿no era entonces divino su creador y debía contarse entre los dioses alados?

Mientras Alberti trabajaba con su proyecto en Rímini, Matteo De' Pasti hizo otra medalla, sólo para él. El anverso de esta medalla muestra el orgulloso perfil del erudito humanista y el reverso representa un emblema típicamente aforístico: el ojo del conocimiento relampagueante de luz creadora y transportado hacia lo alto por alas divinas. Lo corona la inscripción «*Quid tum?*», que se podría traducir como «¿Y ahora, qué?».

*

Alberti era todavía secretario de la corte papal y, justo cuando se había terminado una gran maqueta de madera de su proyecto, fue reclamado a Roma, de manera que la construcción del exterior del Famoso Templo de Rímini se confió a Matteo De' Pasti.

La correspondencia que ambos mantuvieron a finales de 1454 ilustra perfectamente lo que sucede cuando la teoría se traslada a la práctica. Está claro que De' Pasti y sus obreros provincianos no entendieron el lenguaje clásico del proyecto de Alberti y pusieron irreflexivamente en tela de juicio sus sistemas pitagóricos de proporción. Alberti no les hizo ningún caso:

Saludos. Vuestras cartas son muy gratas en muchos aspectos, y gratas porque mi señor ha hecho lo que yo quería aceptando el mejor consejo de cada cual. Pero cuando me decís que Manetto afirma que la cúpula debe tener dos diámetros de altura, prefiero creer, antes que a él, a aquellos que construyeron los Baños y el Panteón y todas esas otras grandes cosas, y razonar más que nadie. Y si se basa en su opinión, no me sorprenderá si se equivoca a menudo.^[75]

Pero junto con los problemas estéticos, había también problemas prácticos, obstáculos físicos que impedían la ejecución de su perfecta creación. Surgieron dificultades porque Alberti no estaba construyendo un edificio nuevo sino remodelando uno antiguo, un edificio que, a su juicio, era un claro ejemplo de las «torpes necesidades modernas». Alberti escribió a De' Pasti:

En cuanto a la cuestión del pilar de mi maqueta, recordad lo que os dije: que la fachada debe ser una estructura independiente porque encuentro perturbadoras la anchura y la altura de esas capillas [del edificio existente] [...] Si los modificáis [los nuevos pilares del proyecto de Alberti], introduciréis una discordancia en toda esa música. Y consideremos cómo cubrir la iglesia con algo ligero. No confiéis en que los pilares soporten ningún peso. Y por esa razón nos pareció que una bóveda de medio cañón sería más útil.^[76]

Alberti había decidido hacer su nueva fachada totalmente independiente del viejo edificio por dos razones. En primer lugar, consideraba éste tan falto de elegancia que no quería que el suyo lo tocara siquiera. En segundo lugar, creía que la ampliación de la iglesia —las nuevas capillas de las musas y los planetas, de san Segismundo e Isotta— habían debilitado gravemente su estructura, razón por la cual propuso que el techo de la nave se hiciera de madera y no de mampostería. Como consecuencia, la nueva fachada de Alberti tiene poco que ver con la iglesia gótica que está detrás. En sus nuevos arcos aparecen desordenadamente muros de ladrillo, contrafuertes medievales y ventanas ojivales: lo nuevo y lo viejo delimitan sus propios ritmos diferentes.

La iglesia de San Francisco tenía, además, algunas características que no se descubrieron hasta el momento de la ejecución de la obra de Alberti, como si la propia iglesia estuviera resuelta a obstaculizar su grandioso proyecto. Por ejemplo, había unos contrafuertes que sobresalían de la fachada occidental y afectaban a los dos nichos destinados a los cuerpos de Malatesta e Isotta. El originario trazado rectangular de estos nichos dejaría a la vista esos antiguos contrafuertes y Alberti aconsejó a De' Pasti que situara los nichos en arcos de medio punto para que los contrafuertes quedasen ocultos, pero pronto De' Pasti se dio cuenta de que esta solución planteaba otros problemas. Los sarcófagos no encajarían en nichos en arcos de medio punto y sobresaldrían de la fachada del edificio. Al final se decidió renunciar a la idea de ubicar los nichos en la fachada occidental para situar las tumbas

de Malatesta e Isotta en el interior de la iglesia. El arrogante condotiero yace ahora en un oscuro rincón, justo a la derecha de la puerta principal.

En todo su desarrollo, el proyecto se vio perjudicado por la ausencia de Alberti. Siempre temeroso de perder la confianza de Malatesta, escribió:

Si alguien viene aquí [a Roma] haré cuanto pueda para satisfacer a mi señor. En cuanto a vos, os ruego consideréis [todo esto] y escuchéis a muchos y me lo hagáis saber. Tal vez alguien diga algo que merezca la pena. Presentad mis respetos, si lo veis o le escribís, a mi señor, a quien quisiera mostrar mi gratitud. Presentad mis respetos al eminente Roberto y a monseñor el protonotario y a todos aquellos que pensáis que me aman.^[77]

Todas estas dificultades son la materia misma de la que está hecha la arquitectura, lo mismo hoy que en el siglo XV, pero la construcción del Famoso Templo de Rímini se topó además con problemas totalmente ajenos al margen del proyecto de Alberti. Sencillamente, Malatesta no tenía bastante dinero para llevar a término el proyecto. De' Pasti trató de ahorrar buena piedra de revestimiento para economizar, pero aun así no se pudo conseguir suficiente material. En vez de mandar a Istria o a Carrara a extraer del suelo caliza o mármol, Malatesta empezó a sacar piedras del puerto romano de Rímini, que no sólo era una ruina venerada sino también el primer activo económico de la ciudad. Un escandalizado ciudadano escribió que «dondequiera que hubiese una noble piedra que pudiera usarse para ornamentos o inscripciones»^[78], Malatesta se apoderaba de ella, «con gran detrimento de los monumentos antiguos de la ciudad». Indujo al abad de San Apolinar in Classe de Ravena, construida por el mismo Justiniano que había hecho Santa Sofía, a que le vendiera pedazos de su abadía y el abad le envió carros cargados de pórfido y serpentina que ahora adornan el arco de la puerta occidental del Templo Malatestiano. El pueblo de Ravena estaba tan indignado que canceló todos los contratos con el condotiero y apeló a Venecia a que defendiera su honor.

Los semidioses del sueño de Alberti habían construido balsas de saber con los desechos flotantes que encontraron en el río de la vida y el Famoso Templo de Rímini terminó construyéndose con vestigios de antiguos edificios. El humanista no había imaginado que la construcción de su obra maestra clásica resultara ser tan destructiva con los restos de la Antigüedad que él mismo había soñado conservar.

*

Malatesta era un hombre cada vez más desesperado y sus enemigos se multiplicaban día a día. En 1458, el nuevo papa Pío II fraguó una alianza contra él: las tropas marcharon hacia el interior de Rímini, conquistaron cincuenta y siete pueblos y ejecutaron a todos aquellos que no se rendían. Al año siguiente, Malatesta empeñó todas sus joyas para reunir un ejército y se lanzó a la rebelión, sitiando varias ciudades papales. Uno de sus humanistas a sueldo, Valturius, lo comparó, en tono

desafiante, con el «divino Vespasiano que construyó y culminó el templo de la Concordia y la Paz»^[79], pero en 1461 Malatesta fue encerrado en Rímini, mientras en Roma el papa convocaba el juicio a su alma.

El veredicto era de prever. La curia depuso a Malatesta de su principado, lo excomulgó de la Iglesia y lo condenó al infierno. La efigie de Malatesta ardió ante las puertas de las catedrales de innumerables ciudades italianas. Los venecianos, que pensaban que podría serles útil, negociaron al final un perdón para él, pero se le exigió ayunar tres días y arrodillarse después delante del legado del papa, en el foro de Rímini, para suplicar el perdón.

La última campaña de Malatesta tuvo lugar lejos de su efímero principado. Tres años después de la condena y el perdón de su alma, los venecianos lo enviaron a Grecia a combatir contra los turcos. En las colinas que dominan la antigua Esparta se encontró con alguien a quien no esperaba volver a ver: Gemistos Pletón, el erudito griego cuyo paganismo tanto le había inspirado en su juventud. Pletón estaba muerto. Malatesta mandó a sus hombres que recogieran los huesos del filósofo y los embarcó para Rímini, donde se les dio sepultura en uno de los arcos laterales del Famoso Templo que Alberti había reservado para los restos de hombres famosos.

El templo quedó inacabado. Todo lo más que se construyó de la cúpula fueron unos pocos cimientos. En el extremo occidental, el alto arco de la tribuna destinado quizá a ser el monumento del propio Malatesta no llegó a concluirse. La fachada de ladrillo de la vieja iglesia de San Francisco aún asoma por el hueco en que estaba previsto situar la tumba. Los sarcófagos que se alinean a los lados del edificio siguen medio vacíos, pues Malatesta no logró reunir el número requerido de hombres famosos para ocuparlos. Los arcos de piedra que los albergan se debilitan hacia el extremo oriental, dejando ver el ladrillo de la estructura medieval que debían ocultar.

Malatesta murió en 1468 de malaria, enfermedad que había contraído en Grecia. Siete años después, el bastardo que le sucedió, Roberto, celebró sus bodas. El centro de mesa era un gigantesco pastel cubierto de azúcar glaseado que representaba el Famoso Templo de Rímini tal como su padre y Alberti lo habían imaginado. No sobrevivió al banquete.

*

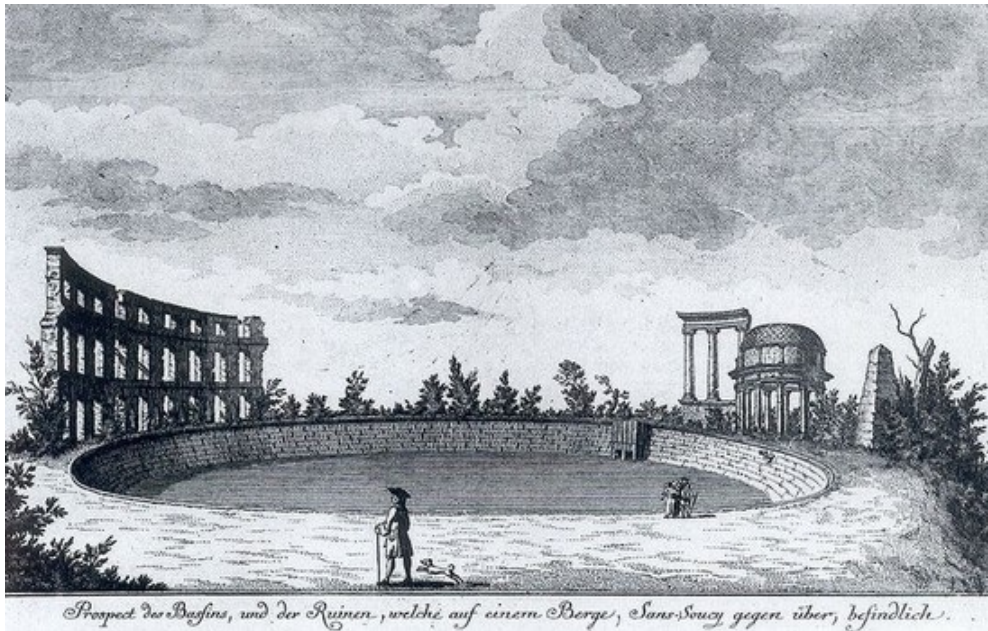
Alberti, a salvo en la camarilla papal, escapó a la deposición de su patrono. Pronto pasó a hacer otros proyectos en Florencia, Mantua y Roma, pero ninguno de sus edificios llegó a terminarse. Se encuentran hoy tan inacabados como cuando los constructores se desentendieron de ellos, tan ruinosos como los restos de la Antigüedad que Alberti pretendía emular.

Alberti esperaba que sus edificios alcanzasen una belleza absoluta. Cuando, en su sueño, se halló en lo alto de la montaña y vio a los dioses revoloteando sobre el río de

la vida, soñó ser uno de ellos. Y por su blasfemia fue castigado. El Famoso Templo de Rímini, su declaración de perfección clásica, no es nada más que una frase inacabada, un *non sequitur*, un balbuceo.

Sans-Souci, Potsdam

Donde no sucede nada en absoluto



Ruinas clásicas^[IX].

Simulación

Una de las primeras tareas a las que tuvo que hacer frente la nueva nación griega en 1833 fue la de inventar su propia historia. Los griegos se hicieron con un rey y hablaron de convertir el Partenón en su residencia. El proyecto de Karl Friedrich Schinkel para este palacio era un *collage* de edificios clásicos apiñados alrededor de su prototipo, el Partenón. Éste se dejó en ruinas a modo de *memento mori*, para recordar a la joven nación que todas las civilizaciones quedarían un día reducidas a ruinas. El proyecto de Schinkel simulaba una Grecia que nunca había existido. Su palacio era, como *El sueño del arquitecto*, una lección de historia, ofrecida a una nación que no poseía historia propia alguna.

El Famoso Templo de Rímini y la Alhambra fueron campos de batalla entre el pasado y el presente, entre lo familiar y lo diferente. Para Alberti y para Carlos I no cabía ninguna duda en cuanto a de qué lado había que estar o a quién iba a ganar. El curso de la historia los derrotó a ambos y el Templo de Rímini y la Alhambra no son más perfectos que todos los demás santuarios y templos a la sabiduría vírgenes cuyos restos pueblan la historia de la arquitectura. Toda arquitectura que aspire a la perfección acabará quedando reducida a algo que, desde el punto de vista de sus creadores, es lamentable deterioro y destrucción.

Toda arquitectura, salvo la de jardines. Aquí, en el seno de *Natura naturans*, siempre cabe gozar del paso del tiempo en lugar de desafiarlo. En ningún período fue más cierto esto que durante la Ilustración; Edward Gibbon halló inspiración para escribir *Decadencia y caída del Imperio romano* contemplando las ruinas del Foro romano y escuchando a los frailes franciscanos cantar las vísperas en el emplazamiento del templo de Júpiter Óptimo y Máximo. Sus lectores, hombres de gusto y erudición, combatían el aburrimiento de su ocio veraniego construyendo caprichos y estos imaginativos belvederes y ruinas exhibían precisamente alteraciones que la arquitectura, tradicionalmente, había tratado de desafiar. Como *El sueño del*

arquitecto, todos ellos eran objeto de especulación, simulaciones en miniatura del proceso de la historia, que se debían contemplar desde lo alto de una columna colosal, de lejos y sin preocupación.

Érase una vez, cuando en el mundo aún no existían las preocupaciones, un lago en el bosque. Aquél era un lago tranquilo y oscuro protegido por altos álamos y, al lado de este lago, la población de aquel país había levantado un santuario para la ninfa que allí moraba. Todavía sigue allí: un pequeño nicho en un muro bajo el agua.

Un día llegó un príncipe errante a este lago y a este ninfeo e hizo un jardín y en el jardín construyó dos santuarios, uno para su padre, el rey, y el otro para su madre, la reina. Con el tiempo, los griegos añadieron un templo a este santuario ajardinado; con el tiempo, una columnata dórica rodeó el santuario.

Con el tiempo, el santuario debió de hacerse rico, pues los romanos construyeron en él un conjunto de baños donde quienes peregrinaban al lugar sagrado podían refrescarse. En el atrio había un baño de jaspe ruso, presidido por Apolo y Baco. En la siguiente estancia, la luz y el agua de lluvia fluían del cielo a un *impluvium* enmarcado por cuatro columnas dóricas; en la tercera, estaban dispuestas todas las cosas necesarias para el baño sobre unas consolas de bronce fundidas en forma de dragones.

Las puertas doradas del *caldarium* se abrían a la acuosa penumbra y el peregrino descendía entre cariátides de mármol blanco hasta sumergirse en el resplandeciente vapor.

Debieron de ser también los romanos los que añadieron al santuario la entrada en arco, quizá en la turbulenta época de su decadencia y caída, pues se trata de una estructura tosca, claramente construida con fines defensivos. En la alta Edad Media se amplió con una torre normanda fortificada. Con el tiempo, el santuario sufrió un gran deterioro y se instaló una granja bajo la égida defensiva de la torre. Esta granja es uno de esos edificios intemporales típicos de la *campagna*: poco más que un granero enlucido en ocre, perforado por ventanas en arco de medio punto al estilo del Quattrocento toscano. En lo alto de la casa propiamente dicha hay una galería cubierta con tejas de cimacio, en la cual se puede tomar el aire fresco y poner a secar las cosechas. A un lado, una edificación anexa del mismo estilo indica por dónde, en épocas de prosperidad, amplió su vivienda la familia del granjero.

Aquellos campesinos desconocían, sin duda, los rasgos arquitectónicos, más refinados, del santuario cuyas ruinas habitaban. Con maravillosa despreocupación amarraban sus cerdos y su ganado a un muro antiguo y, para disponer de un lugar sombreado para descansar del calor del día, construyeron una galería en su otro lado. Echaron mano de las columnas dóricas que antaño habían rodeado el santuario y las colocaron encima del muro. Prescindiendo de los capiteles y del friso, ya desaparecido, utilizaron su nueva columnata como sostén de un espaldar de parras y, allí donde este dosel requería apoyo adicional, lo apuntalaban con dos hermas de madera que habían encontrado por allí.

Y luego los campesinos que vivían en aquel lugar recogieron los restantes fragmentos del santuario y los utilizaron para decorar su galería. Cogieron un capitel corintio y lo usaron como mesa; encontraron un sarcófago antiguo y, aunque estaba

roto, lo convirtieron en una fuente, en cuyo interior un pez de bronce todavía deja caer un chorrito de agua refrescante; empotraron un bajorrelieve en la pared y colocaron una hilera de fragmentos arquitectónicos en el asiento que habían dispuesto alrededor de su mesa. Y luego, en el calor del día, descansaron.

Se trata de una escena plácida e intemporal, pero, para quienes los buscan, este conjunto de lago, templo, baño, torre y granja es también una enciclopedia de todos los estilos de la arquitectura. Y, como la historia del arte de construir es nada más y nada menos que la evolución del estilo de una generación a otra, este humilde hogar es nada menos que una historia de la arquitectura, escrita en ladrillo medio deshecho y mortero agrietado. Aquí, en un mismo sitio, había un jardín, la primera de las moradas humanas; unos sencillos santuarios que con el tiempo se transformaron en los opulentos templos de un gran imperio, y los refinados monumentos de la Antigüedad, que cayeron en la barbarie y fueron reemplazados por las toscas viviendas de los campesinos. La crónica de la civilización es siempre una historia semejante, una historia de origen, establecimiento, construcción, elaboración y deterioro, y no hay exposición de los ciclos de la historia que sea más convincente que una colección de edificios de muchas fechas distintas, con grados de excelencia artística diferentes y en diversos estados de destrucción.

Entre el príncipe errante, en su inocente estado de naturaleza, y los campesinos, en el suyo, pasaron siglos. Se podría observar que tanto el príncipe como los campesinos vivieron en épocas en que el devenir de la civilización atravesaba su punto más bajo. Pero los campesinos poseían algo de lo que el príncipe carecía: tenían un recuerdo, por imperfecto que fuese, y, lo que es más, algo que recordar. Nada se olvida nunca. Cada ciclo de la historia empieza unos pasos por delante de su predecesor: se aprenden lecciones, ya sean históricas, tecnológicas, filosóficas o artísticas, que no se pueden desaprender ni perder. Por eso podemos hablar de progreso en la civilización.

*

Karl Friedrich Schinkel se reclinó en el respaldo de su soleado banco, bajo las parras, y tomó su vaso de vino, que estaba sobre un capitel corintio antiguo. Aquella fue, como siempre, una narración encantadora, contada por un narrador encantador. Uno de sus amigos recordaba después: «Había nobleza y armonía en sus movimientos, sonrisa en sus labios, claridad en su frente, profundidad y fuego en sus ojos... pero aún era mayor el poder de su palabra cuando algo que le conmovía acudía espontáneamente y sin preparación a sus labios. Entonces se abrían las puertas de la belleza»^[80].

Pero Schinkel no había tenido que decir una palabra. Todo lo que necesitó hacer fue un gesto, pues el relato se extendía a su alrededor. En realidad, el propio Schinkel,

sentado en la misma galería, delante del antiguo bajo relieve y otros fragmentos mencionados en su historia, pertenecía al mismo relato: se trataba de un cuento contado en ladrillo medio deshecho y ocre manchado, compuesto de mármoles destrozados y adornado con parras.

Y lo que era aún más maravilloso era que Schinkel lo había inventado todo. El lago no era más natural que las fuentes y el antiguo santuario del jardín no más primitivo que los parterres de los jardines del palacio. El templo no era más griego ni los baños más romanos, la torre no era más normanda ni la casa más toscana que el cuartel de Potsdam. Aquel lugar se llamó Siam y sus ruinosos fragmentos y muros medio desmoronados tenían catorce años como máximo.

Karl Friedrich Schinkel tenía costumbre de evocar fantasías. Todavía hoy se siguen utilizando los decorados que había diseñado para *La flauta mágica*, en los que la Reina de la Noche cruza una galaxia de estrellas montada en una media luna. Su *Panorama de Palermo* evocaba una vista de esta ciudad desde una terraza por la tarde, mientras que sus espectáculos del incendio de Moscú y la Batalla de las Naciones infundían terror y sobrecogimiento a quienes los presenciaban. La fama de estos espectáculos llegó rápidamente a oídos del rey y la reina de Prusia, quienes gentilmente lo invitaron a trabajar para su familia.

El dormitorio que ideó para la reina Luisa, pintado del más delicado matiz de rosa y adornado con traslúcida muselina, evocaba la deliciosa sensación de despertarse al alba en una tienda de campaña de gasa. Para su esposo hizo una réplica de la Villa Chiamonte, que el rey deseaba como recuerdo de un dichoso viaje a Italia. Sin haber visto nunca la villa, Schinkel la recreó de una manera tan convincente que el rey se declaró transportado a la soleada bahía de Nápoles. Para Karl y Wilhelm, los príncipes más jóvenes de la familia, Schinkel construyó otra villa italiana, el castillo Glienicke, y, enfrente, en la otra orilla del río Havel, el castillo gótico de Babelsberg, en lo alto de una empinada colina boscosa. Pero fue en Siam donde Schinkel realizó el vuelo más sutil de su fantasía, tan sólidamente basado en la historia y en la filosofía que resultaba totalmente creíble.

A Alexander von Humboldt, también sentado a la misma sombra moteada, le encantó el relato de Schinkel, pues coincidía perfectamente con sus propias ideas sobre la historia de la naturaleza. Y así lo expresó:

La descripción de la naturaleza está íntimamente relacionada con su historia, y el geólogo, que se guía por la relación existente entre los hechos observados, no puede formarse un concepto del presente sin seguir a través de innumerables épocas la historia del pasado. Al trazar la descripción física del globo, contemplamos el presente y el pasado recíprocamente integrados, por así decirlo, el uno al otro, pues la esfera de la naturaleza es como la de las lenguas, en la cual la indagación etimológica revela una evolución progresiva, al mostrarnos el estado primitivo de un uso lingüístico tal como se refleja en las formas de habla utilizadas en la época actual.^[81]

El tapiz de Schinkel, tejido de luz y sombra, de jardín e interior, de tierra y agua, expresaba a la perfección la creencia del filósofo natural de que naturaleza y cultura no estaban en oposición sino que, por el contrario, eran emblema la una de la otra y

había concordancia entre ambas.

A Alexander von Humboldt le gustaba todavía más que le hubieran invitado a vivir en la granja de Siam siempre que quisiera y a utilizarla como si fuera suya. Humboldt nunca se sentía en casa cuando estaba en casa. Sus expediciones científicas a América Latina y Rusia y sus visitas diplomáticas y profesionales a las capitales europeas deberían haber satisfecho su avidez de viajar, pero no hicieron sino aumentarla. Estar en la exquisitez creada por Schinkel era experimentar en parte los goces del viaje sin ninguno de sus inconvenientes: reclinarsse bajo exuberantes pérgolas ante un panorama de granjas toscanas... sin tener que salir al extranjero. Y allí, liberado de las preocupaciones de la vida en la ciudad, podía pensar, escribir y conversar con hombres sabios y civilizados.

El príncipe de Siam completaba aquel pequeño grupo sentado en el banco aquella soleada tarde de mayo de 1840. Estaba tan ufano como sus eruditos y augustos amigos, pues aquellas largas divagaciones de sobremesa, con relatos y conversaciones de altura, eran tanto creación suya como de ellos.

El príncipe de Siam soñaba con Italia desde su juventud. En 1828 había ido a Roma por primera vez, pasando por Venecia, Florencia, Nápoles y todas las demás joyas de la corona de la civilización europea. Regresó a las planicies arenosas de su patria decidido a evocar los exuberantes jardines y las opulentas villas de Tívoli. Por orden suya, el jardinero Peter Joseph Lenné trazó sinuosos senderos entre el elegante bosque, mientras costosos céspedes y altos álamos traían a la memoria los llanos y cipresales de la *campagna*.

Y, con Schinkel a su lado, el príncipe de Siam creó para sí una villa. Aquélla no era la primera vez que el arquitecto era llamado a construir un edificio de gratas reminiscencias. La villa estaba concebida para recordar el *Gran Tour* del príncipe, así como sus lecturas de Plinio, quien a su vez, en la Antigüedad, rememoraba con tanto deleite su propia villa. Sus estancias, pintadas en los atrevidos colores rojo sangre de toro y verde oliva de las casas de Pompeya, estaban decoradas con exquisitos grotescos y pinturas que representaban escenas de la bahía de Nápoles. Los muebles estaban concebidos para que pareciera que se podían plegar y transportar cuando el príncipe reemprendiera sus viajes. Incluso había un dormitorio decorado como una gran tienda de cutí azul y blanco ocupada por catres de campaña, con toldos sostenidos por lanzas cruzadas. Aquél era el lugar perfecto para unas vacaciones de verano.

Siam era un lugar de alegría y libertad. Las gentes de Siam se dirigían a sus casas a paso ligero atravesando campos soleados en vez de avanzar fatigosamente por las oscuras calles adoquinadas de las grandes ciudades. Los lugareños vestían ropas sueltas y no vivían encorsetados por las costumbres y los modales europeos. Con esa vida sencilla, no se sentían agobiados por hileras de medallas, desfiles militares y bailes cortesanos que ahogaban el espíritu. Las gentes de Siam eran libres: libres de pesadas tareas, libres de convenciones, libres de políticos y de la historia. Y así eran

felices.

Y el príncipe esperaba poder serlo también... en Siam. Aquella tarde de primavera de 1840, su señorío había alcanzado casi la perfección. La finca de Schinkel completaba la vista desde la terraza de la villa, con una grata mezcla de arquitecturas que suscitaba justo el tipo de especulación ociosa a la que el príncipe gustaba de entregarse en sus ratos libres. Y Humboldt había perfeccionado la imagen accediendo a pasar unos meses en ella: el filósofo natural en perfecta armonía con su vivienda y con la naturaleza misma. Aquél iba a ser un verano maravilloso.

*

El otrora príncipe de Siam, ya un anciano, se apoyó en el respaldo de su asiento y suspiró al recordar todo aquello. Los veranos maravillosos siempre se interrumpen de repente, reflexionó. Un mes después de aquella soleada tarde de mayo, el príncipe heredó el trono de Prusia. Schinkel murió aquel mismo otoño y Siam se convirtió en un recuerdo. De todos modos, en realidad todo aquello no había sucedido en el lejano Siam sino al fondo de los reales jardines de Potsdam. En un momento de humor caprichoso, el príncipe había bautizado Siam a su retiro, pues esperaba que se pareciera a lo que suponía era una tierra de libertad y placer.

La creación de Siam había sido un ensayo, nada más, pues no era más que una pequeña parte del mágico dominio que sería su hogar: un palacio que se había construido —el nuevo rey lo sabía— para que él pudiera ser libre: libre de pesadas tareas, libre de convenciones, libre de políticos y de la historia. Y por esta razón, su nueva residencia se llamó Sans-Souci.

Sans-Souci había sido creado hacía un siglo por el tío bisabuelo del rey, a quien le gustaba que lo llamasen Féderic. Aquel hombre era un personaje voluble y, como su sobrino bisnieto, anhelaba estar en cualquier sitio menos en casa. Sin embargo, a diferencia de su descendiente, prefería Francia a Italia y soñaba con los modales elegantes y la conversación ingeniosa de los salones de París y de la corte de Versalles: tan diferentes, imaginaba él, de su monótona vida en los bosques y las llanuras de Prusia. «Si Dios hizo el mundo para mí —escribió—, puso a Francia para mi distracción»^[82] y, cuando subió al trono, decidió distraerse. Por supuesto, no podía ausentarse de sus regios deberes, pero si él no podía ir a Versalles, sí podía hacer que el Trianón acudiese a él. Se retiró a los saludables aires de sus jardines, donde podía escapar a los cuidados de su real cargo, diciendo: «*Quand je serai là, je serai sans-souci*»^[83] («Cuando esté allí, no tendré preocupaciones»).

En 1744, Federico II el Grande encomendó a un viejo amigo de sus tiempos como militar, Georg van Knobbelsdorf, la construcción de un palacio donde pudiera vivir *sans-souci*. Como cualquier pareja feliz, discutían constantemente y Féderic se ponía a menudo él mismo al tablero de dibujo para corregir el proyecto de su amigo. La

ladera de la colina en la que había de levantarse la residencia formaba una sucesión de terrazas y el monarca decidió cubrirlas con invernaderos que procurasen higos dulces, uvas y melocotones a la mesa real. Sans-Souci se terminó en 1747 y Federico II se instaló allí inmediatamente.

Si bien el palacio era de dimensiones modestas, sus interiores eran de una exquisitez extraordinaria, tan delicados que parecían hilados con azúcar, nubes rosadas y puestas de sol en vez de contruidos con prosaicos ladrillos y escayola. En la sala de música está todavía el clave bien temperado que una vez tocó Johann Sebastian Bach. En 1747, el irascible anciano fue invitado por Federico II a enseñarle los principios y el arte de la música. Se cuenta que al compositor no le impresionó en absoluto aquel joven príncipe tan amanerado y que se mostró más que dispuesto a criticar sus esfuerzos musicales. Al lado del piano está el atril ante el que Federico II tocaba la flauta para sus invitados después de cenar. La arquitectura de esta estancia se disuelve en un dibujo caleidoscópico: los espejos están enmarcados en retorcida rocalla y adornados con velas, y la centelleante araña de cristal cuelga de un techo decorado con emparrados dorados y vides entre las cuales ruedan querubines risueños y borrachos.

Federico II era un ávido lector y siempre había adorado el ingenio de Voltaire. En 1750 convenció a esta luminaria de que fuese a vivir con él a Sans-Souci. (La aventura no duró mucho: el escritor, que era como un terrier, no pudo resistirse a morder la mano que le daba de comer y, al cabo de tres años, huyó y volvió a París con su sobrina o, según otra versión, con su amante). El dormitorio de Voltaire en Sans-Souci era tan ingenioso y perverso como el propio escritor. El techo era un delirio de delicados zarcillos de rosas de escayola, mientras que las paredes estaban pobladas por un exótico y arbitrario zoológico de monos, loros e ibis, con guirnaldas de flores y frutas. El filósofo podía despertarse una mañana de verano, con el sol entrando por los altos ventanales inundando la habitación, e imaginarse que estaba en Catay o en Cipango hasta que oía fuera, en la terraza, la barca de Federico II y sus perros.

En el centro de Sans-Souci había un comedor, pues nada agradaba tanto a Federico II como la conversación de sobremesa. Su deslumbrante plática pasaba del arte a las matemáticas, de la ingeniería a la libertad, mientras cortaba pulcramente en rodajas las frutas de su huerto. Los almuerzos y las cenas, preparados por sus dos cocineros franceses, eran legendariamente largos, y el rey bebía incontables copas de champán y tazas de café. Su comedor era un auténtico templo a los placeres de la mesa, una columnata ovalada compuesta por columnas corintias en blanco y dorado y una cúpula poblada de querubines y musas que personificaban los temas de conversación de los invitados.

Los jardines de Sans-Souci estaban repletos de maravillosas ilusiones de otros tiempos y lugares. Había un pabellón chino para tomar el té, cuyo tejado, en forma de tienda de campaña gigantesca, estaba sostenido por palmeras doradas y cuyas

verandas estaban habitadas por mandarines y concubinas inmovilizados en doradas actitudes de placer. Había el Templo de la Amistad, al que se retiraba Federico II para recordar a su queridísima hermana Federica Sofía Guillermina. Se trataba de un molino de viento en pleno funcionamiento, en el cual los niños de la familia real podían jugar a los campesinos, y un interminable bosque de *allées* y *rondpoints* plantados para los placeres de la caza.

Pero el rey reservaba la mejor sorpresa para la partida de sus invitados. Al alejarse de los azucarados deleites del palacio, se encontraban ante una ruina imponente y sombría. Había allí un resto del muro de algún gran anfiteatro, que sin duda recordaba al Coliseo de Roma; una rotonda medio en ruinas, antaño tal vez residencia de un filósofo, y una hilera de tres columnas jónicas que habían formado parte de la columnata de algún templo dedicado a Diana... Como si los antiguos hubieran construido una ciudad sobre aquella colina, en épocas remotas, y Federico II hubiera levantado su residencia a su sombra.

Todo aquello era una encantadora *plaisanterie*, por supuesto, un *memento mori* de sobremesa, que el rey esperaba provocaría una sonrisa nostálgica en sus filosóficos invitados. La ruina había sido concebida por Innocente Bellavite, un pintor de decorados teatrales italiano. Bellavite, como después Schinkel, era un mago que hacía aparecer las llanuras y rocas solitarias de la *campagna* romana, donde los pastores llevaban a sus rebaños al aprisco a la sombra de poderosos acueductos y los campesinos hacían de santuarios ruinosos sus míseras viviendas.

En aquella propiedad mágica suya, Federico II no hacía nada en absoluto: escribía, tocaba la flauta y celebraba deslumbrantes cenas, comía la fruta que crecía en sus luminosos invernaderos y contemplaba el neblinoso espejismo de ruinas que cerraban el panorama que podía contemplar desde el vestíbulo. Vivía sin preocupación: *sans-souci*, como él deseaba vivir. Y uno sentía que al traspasar las puertas del parque el tiempo se detenía y la historia era un espejismo seductor.

Sans-Souci era una fantasía. No era un palacio de verdad, un palacio con todas las de la ley destinado a recibir embajadores y acometer todas las tediosas obligaciones que conllevaba ser rey. Federico II había hecho levantar un palacio en el fondo del jardín para poder cumplir con esos deberes sin tener que interrumpir su ocio. El Neues Palais era una mole barroca, coronada por una arrogante cúpula; se accedía al palacio por un colosal hemiciclo de columnas corintias. Contenía innumerables dormitorios, ricos salones de baile, un teatro de ópera, una gruta de conchas y un museo de arte, pero Federico II no quería pasar tiempo allí. «No es más que una *fanfaronnade*», dijo.

Cuando sus obligaciones lo reclamaban y tenía que dejar Sans-Souci, Federico II soñaba con abrir los ventanales del dormitorio que ocupaba allí y salir bajo el sol matinal con su galgo favorito, que se llamaba *Madame de Pompadour*, como la amante del rey de Francia. Para aplacar su anhelo, leía y escribía cartas a Voltaire, poesía e historias de sus propias *res gestae*. Se ha dicho que, de no haber sido rey,

habría logrado fama como uno de los mejores escritores del siglo XVIII en lengua francesa.

Había un libro que siempre llevaba consigo: decía que era la única novela que uno podía leer una y otra vez. Voltaire había escrito *Cándido, o el optimismo* tras reñir con Federico II y abandonar Sans-Souci, pero la novela, en la que un joven ingenuo abandona su castillo provinciano y sale al mundo, le tocó la fibra sensible a un rey que por herencia se había visto forzado a hacer lo mismo. Tal vez Voltaire estuviera pensando en Federico II cuando la escribió. En cualquier caso, seguro que el monarca sonrió y estuvo de acuerdo con Cándido cuando éste, al final de la novela y tras haber sido testigo de todos los horrores del «mejor de los mundos posibles», se retira pronunciando la máxima «*Il faut cultiver notre jardin*».

El descendiente de Federico II, antaño príncipe de Siam y ahora rey de Prusia, estaba más que dispuesto a cultivar el jardín de su antepasado y a vivir en el palacio que había permanecido medio siglo aletargado. Pasados sólo unos meses de la muerte de su padre, los postigos de Sans-Souci se abrieron de par en par y el sol veraniego penetró a raudales por las ventanas, sorprendiendo a los querubines y monos que llevaban décadas durmiendo. Se retiraron sábanas llenas de polvo para dejar ver dorados arrecifes de rocalla y pronto la mesa del gran salón oval gimió de nuevo bajo las frutas recogidas en el huerto. (Quizá gimiera también al oír las ocurrencias del nuevo rey, que carecía de la ligereza dieciochesca de Federico II).

El rey contrató a Ludwig Persius, ayudante de Schinkel al final de su vida, para realizar un programa constructivo que parecía empequeñecer todo lo imaginado por Federico II. En lo alto de una loma, dentro del bosque, Persius y el rey hicieron aparecer por arte de magia la Villa Médicis de Roma. Innumerables tramos de escalones, grutas, rosaledas y ninfeos conducían a la villa misma, coronada por altos belvederes. A ambos lados se levantaban enormes invernaderos de los que salía el aroma embriagador de los naranjos y los limoneros, con lo que se podía gozar no sólo de las vistas sino también de los perfumes de Italia; en verano, el rey podía imaginarse que era un humanista italiano que oía las campanas de la Ciudad Eterna tocando a vísperas. El cobertizo de la bomba encargada de hacer funcionar las fuentes del parque estaba disfrazado de mezquita egipcia y se reflejaba en el embalse como si se hallase a la orilla de un remoto oasis. En sus inmediaciones, el rey hizo construir una iglesia a modo de monasterio románico, con sus silenciosos claustros y todo; un poco más lejos, en la cima de una colina conocida como Pfingstberg, levantó una gigantesca terraza desde cuyas aéreas arquerías y torres se divisaba a lo lejos el horizonte.

En su juventud se había esforzado por recrear Italia en las galerías de Siam, pero el Sans-Souci sobre el que ahora reinaba el monarca se había convertido en un panorama, en una inagotable alucinación, en una apariencia insustancial de torres y palacios en la cual todas las épocas y todos los lugares se hacían presentes a través de la arquitectura. En el centro mismo de aquella propiedad mágica, el rey de Prusia era

un Próspero evocando visiones de una historia universal en la que, como dijo Schinkel en cierta ocasión, la arquitectura «ennoblece todas las relaciones humanas»^[84]. Sans-Souci estaba hecha de la misma materia que los sueños.

*

En agosto de 1945, tres hombres estaban sentados en la terraza del Cecilienhof, una casa de campo con entramado de madera y cubierta de parras que el último miembro de la casa real de Federico II había construido para su nuera Cécile.

Ya llevaban un mes allí y había sido un mes muy agradable. Sus residencias estaban cerca, en los jardines de la fortaleza gótica de Babelsberg, obra de Schinkel. Uno de sus ayudantes las describió en su diario:

Se componen de una serie de villas, todas las cuales dan al lago y son encantadoras. Tenemos una casa para los tres jefes del Estado Mayor y Jumbo está con nosotros. En un lado, están Attlee en la casa siguiente, Bridges en la otra y PM a continuación. En el otro lado, está Pug. He pasado las primeras horas de la tarde instalándome y luego he intentado pescar un lucio en el lago.^[85]

Pero aquellos tres hombres estaban allí para trabajar, no para ir de pesca ni para contemplar el paisaje. Las villas no les pertenecían. Como apuntó otro de sus secretarios:

Por supuesto, han echado a todos los alemanes. Adónde se han ido, nadie lo sabe. ¿Te imaginas cómo nos sentiríamos nosotros si los alemanes y los japoneses estuvieran haciendo esto en Inglaterra y si nos hubieran hecho ahuecar el ala a todos para dejar el sitio a Hitler y compañía?^[86]

Y sus deliberaciones no eran de carácter filosófico. Los «Tres Grandes» —los dirigentes de Gran Bretaña, la Unión Soviética y Estados Unidos de América— habían acudido a Potsdam a resolver la cuestión alemana de una vez y para siempre con el objetivo de poner fin a un período histórico especialmente horroroso. Si bien sus pareceres no coincidían en muchos asuntos, sí estaban de acuerdo en una cosa: los reyes de Prusia habían sido unos despreocupados. Los caprichos que habían construido en sus vacaciones de verano estaban hechos de la misma materia que las pesadillas: fuera de Sans-Souci, el tiempo no se había detenido, la historia era cualquier cosa menos un espejismo y el mundo estaba lleno de preocupaciones.

Y es que, fuera de su parque, aquel que quería que lo llamasen Féderic, no fue un renuente actor en el escenario histórico, ni mucho menos: fuera de Sans-Souci era Federico II el Grande, uno de los príncipes más beligerantes del siglo XVIII. Al año de subir al trono envió sus tropas a anexionar la vecina Silesia y se pasó casi todo el resto de su vida tratando de impedir que su rival, la emperatriz María Teresa, la recuperara. Sus tropas cruzaron el Oder hasta Breslau, bajaron a Sajonia, continuaron hasta Praga y llegaron casi a las puertas de la misma Viena. Federico II hizo y deshizo condes y reyes e incluso emperadores y, al final de su vida, en una muestra

de extraordinaria *Realpolitik*, fue cómplice en la partición de Polonia entre él y sus antiguos enemigos, la emperatriz de Austria y el zar de Rusia. Las consecuencias todavía se dejaban sentir en 1945. Y aún hoy en día.

Federico II pasó buena parte de su vida fuera de aquellos muros de Sans-Souci, no sólo viviendo en un mundo de preocupaciones y contemplando ruinas sino también creando tanto unas como otras aun siendo bien consciente de que aquello no tenía ningún sentido. Cuando sus ejércitos ocuparon Sajonia en 1760, el rey escribió: «Le he evitado a ese hermoso país todo lo malo posible, pero ahora está totalmente devastado. Somos unos miserables dementes [...] divirtiéndonos con la destrucción de obras maestras del ingenio y del tiempo, dejamos un odioso recuerdo de nuestros estragos y de las calamidades que causan»^[87]. Y no es que ello lo detuviera. Así escribió a su amigo Catt: «Admite que la guerra es una crueldad: vaya vida para los desdichados soldados, que reciben más golpes que pan y que, en su mayoría, se retiran con cicatrices o mutilaciones. El campesino está aún peor, pues a menudo se muere de hambre; tienes que admitir que la obstinación de la reina de Hungría y la mía propia hacen desgraciada a mucha gente»^[88]. Obstinado sí que era: la reina de Hungría, la emperatriz María Teresa, sólo podía rezar para que «al final Dios tenga piedad de nosotros y aplaste a ese monstruo»^[89]. Tan aterradora era la reputación de Federico II el Grande que cuando Napoleón, después de invadir Prusia, visitó su tumba, se sintió impulsado a decir a sus oficiales: «¡Descúbranse, caballeros! Si él viviera aún, nosotros no estaríamos aquí»^[90].

Los descendientes de Federico II el Grande lo imitaron tanto en su militarismo despótico como en su ilustrada vida privada en Sans-Souci. En 1848, el rey Federico Guillermo IV, el mismo príncipe que había disfrutado de las libertades de Siam, se vio enfrentado en Berlín a sus propios súbditos, decididos a exigirle las mismas libertades para sí mismos. Se congregaron en las calles, clamando por la promulgación de una constitución y un Gobierno liberal, así como por la unificación de todos los Estados alemanes en un solo Estado-nación. La historia ofreció al monarca la oportunidad de convertir su reino entero en un dichoso Siam.

El 18 de marzo, aquel rey ilustrado y amante de la libertad mandó a sus tropas a dispersar a los manifestantes. Cientos de ellos perdieron la vida aquel día en las calles de la ciudad, pero el pueblo creía que la historia estaba de su parte y no regresaron a sus casas, como deseaba el rey. Tres días después lo obligaron a dejar Sans-Souci y volver a la ciudad. Lo cubrieron con la tricolor revolucionaria y le hicieron ir a los cementerios a honrar a aquéllos a quienes él mismo había mandado matar tan recientemente. Tal vez en ese momento el rey también creía que la historia estaba de parte del pueblo, tal vez no tuviera elección. Sea como fuere, se puso ante la gente y accedió a sus demandas de libertad y progreso. Y luego regresó a Sans-Souci.

La nueva Prusia no duró mucho. El rey deambulaba por su parque y se sentaba a cavilar en las galerías de sus caprichos italianos; al llegar el otoño, disolvió la asamblea del pueblo, democráticamente elegida, derogó la constitución y restableció

su propia autoridad por la fuerza de las armas. Al año siguiente, cuando, en Frankfurt, la asamblea general de todos los alemanes le ofreció la corona imperial de toda Alemania, la rechazó con indignación porque estaba «deshonrada por el hedor de la revolución, sucia de barro e inmundicia»^[91]. Se retiró a Sans-Souci y contempló su postrer capricho. Sin ironía alguna, lo llamó Friedenskirche, la iglesia de la Paz.

Federico II el Grande soñaba con atender al rey francés en su *toilette*. Federico Guillermo IV prefirió sus sueños de Italia y Siam a la corona imperial. Pero en 1871, tras una gran victoria sobre Francia, su sucesor, Guillermo I, fue coronado emperador de toda Alemania en la Galería de los Espejos de Versalles.

A su nieto, el emperador Guillermo II, le picó el gusanillo imperial en aquella fastuosa ocasión y tenía pocas ganas de estar *sans-souci*. Cuando se encontraba en Potsdam, residía en el Neues Palais, aquella *fanfaronnade* según su antepasado Federico II el Grande o Frédéric... Introdujo la iluminación eléctrica y todos los artefactos de fontanería más modernos. Incluso hizo excavar un túnel entre las cocinas y el comedor del palacio a fin de salvar la distancia que los separaba.

Para Guillermo II, la *fanfaronnade* era un modo de vida. Al vivir en medio de un ampuloso esplendor, empezó a creerse su propia propaganda. Como una inscripción faraónica, dijo de sí mismo: «En lo hondo de las más remotas junglas de otras partes del mundo, todos deben conocer la voz del emperador de Alemania. No debe ocurrir nada en la Tierra sin que antes él haya tenido conocimiento de ello. Su palabra debe tener su peso en todas las balanzas. También en el país la palabra del emperador debe serlo todo»^[92]. Sólo para asegurarse de que así fuera llevó a su imperio a la guerra contra sus propios primos, el rey de Inglaterra y el zar de Rusia, y, por supuesto, con la vieja enemiga, Francia. El resto es barro y obuses y gas venenoso y ruinas nada románticas. Todavía hoy, un siglo después, continúan sacando cuerpos de los campos.

La *fanfaronnade* de Guillermo II resultó ser sólo eso, nada más. Ante la completa derrota, se negó a anunciar su abdicación e hizo que su canciller, el príncipe Max de Baden, lo hiciera en su lugar. El emperador se aseguró de ponerse a salvo en Holanda antes de que se anunciara dicha abdicación, pero envió a la estación real del Neues Palais un tren que regresó con 56 vagones cargados de tesoros. Entre ellos, su extensa colección de cajas de rapé, cientos de uniformes militares, muebles concebidos para sus antepasados por Schinkel y Persius y, por supuesto, retratos de Federico II el Grande. Obligado a acogerse a un pacífico retiro campestre en el modesto Huis van Doorn, el antiguo emperador de Alemania estaba lejos de estar *sans-souci*. Seguía estando convencido de que se produciría un llamamiento que lo repondría en su legítima posición, pero no fue así y el anciano se pasó el tiempo desahogando sus frustraciones en el jardín boscoso que rodeaba su casa. En su exilio cortó unos seiscientos árboles, dejando un paisaje tan devastado como habían quedado los campos de Flandes.

El 9 de noviembre de 1919, en Berlín, se proclamó la república socialista desde el balcón del palacio que había abandonado y se desencadenó la terrible historia de la

Alemania moderna. Stalin, Churchill y Truman estaban de acuerdo: la *Gotterdammerung*, el crepúsculo de los dioses, de Hitler era descendiente directa de la aristocrática vanidad de Federico II el Grande, el conservadurismo represor de Federico Guillermo IV y la extrema megalomanía de Guillermo II. Y al considerar que había algo en el espíritu prusiano que los había hecho así, ¿verdad?, algo burdo, agresivo y peligroso, debían curar a los alemanes de su obsesión por crear ruinas y caprichos demenciales, pues de lo contrario volverían a hacer otra vez lo mismo.

Aquel razonamiento sonaba convincente y ofrecía un pretexto también muy convincente. Los Tres Grandes habían convertido Alemania en un paisaje de ruinas. Ciudades y pueblos enteros habían desaparecido en una tarde de tormenta ígnea; los palacios de los antiguos soberanos de Dresde, Stuttgart, Munich y Berlín habían sido reducidos a sus cimientos, mientras los Tres Grandes estaban de charla en la terraza del Cecilienhof y sus subalternos estaban acarreando cuadros, esculturas, muebles y todos los demás tesoros con que se iban encontrando.

Fue en el camino al Cecilienhof donde Harry Truman, el presidente de Estados Unidos, tomó la decisión de lanzar la bomba atómica sobre Japón, y fue en la terraza de aquella preciosa casita donde convenció a sus aliados de dar un ultimátum a los japoneses: rendíos o sufrid las consecuencias. Y sufrieron las consecuencias. Los relojes se pararon en el momento de la explosión en Hiroshima y la manera de crear ruinas ya nunca volvió a ser la misma.

Si los Tres Grandes hubieran tenido tiempo para pasear por el exterior de la granja con entramado de madera del Cecilienhof, pronto habrían llegado a Potsdam y al parque real de Sans-Souci. El ministro británico de Exteriores, Anthony Eden, anotó: «Terrible devastación de Potsdam y todo, me dicen, en una incursión de cincuenta minutos. Qué hora tan infernal debe de haber sido»^[93]. El elaborado Stadtschloss barroco de Federico II el Grande, la noble Nikolaikirche de Schinkel y las calles de la ciudad recordaban las destrozadas ruinas de Roma. Aquí y allá sobresalía una columna o una estatua gesticulante de un montón de escombros humeantes, mientras mujeres vestidas con harapos escarbaban en los restos de su bella ciudad buscando algo que comer. Incluso Winston Churchill, el artífice de la humillación de aquellas personas, se sintió conmovido: «Mi odio había muerto cuando se rindieron. Me conmovieron mucho sus manifestaciones y también su aspecto demacrado y su ropa raída»^[94].

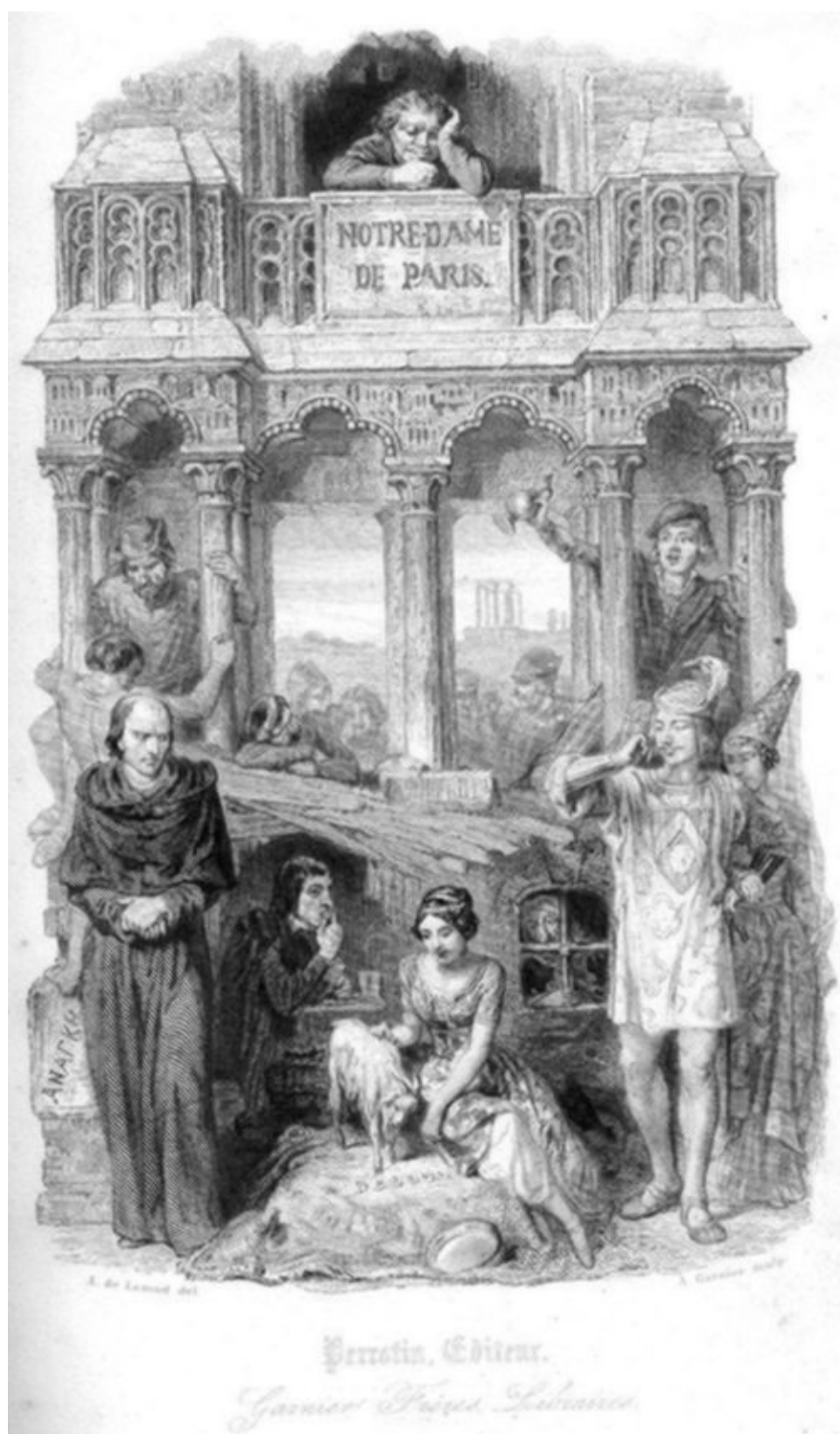
Sin embargo, en Sans-Souci parecía que el reino mágico no había hecho sino volverse más semejante a sí mismo. Los jardines, que habían quedado desatendidos durante los últimos años de la guerra, gratamente cubiertos de maleza, componían el perfecto escenario para la celebración de una melancólica *fête champêtre*. Los palacios, cuyos cuadros y muebles habían sido trasladados a diferentes búnkeres para protegerlos, tenían el aire desolado de los retiros veraniegos cerrados durante el invierno. Las ruinas que había construido Federico II el Grande para entretener a sus invitados apenas estaban un poco más destrozadas: la torre normanda había resultado

dañada por un proyectil perdido; un belvedere, también bombardeado, ofrecía una deliciosa imagen al extremo de una larga *allée* de árboles... Sólo la puerta oeste del Neues Palais añadía una nota triste, aunque pintoresca: el gran arco triunfal estaba marcado de agujeros de bala y las columnas corintias del gran hemiciclo que la rodeaba habían sido derribadas y sus fragmentos yacían escondidos entre la alta hierba. Todavía están allí.

Y en Siam las parras trepaban por la pérgola hecha con columnas antiguas y el agua seguía cayendo en un sarcófago desde la boca de un pez de bronce. Las ventanas de la granja estaban cerradas y los baños romanos estaban secos y polvorientos. El templo griego era tan elegante como siempre. Aquel santuario que el príncipe de Siam había hecho levantar en el jardín estaba un poco invadido por la maleza, nada más, y los altos álamos se reflejaban silenciosamente en las oscuras aguas del lago. Allí no había sucedido nada en absoluto.

Notre Dame de París

Donde se reinstaura el Templo de la Razón



Una ficción del siglo XIX^[X].

Restauración

Los grandes edificios que se muestran en *El sueño del arquitecto* proceden de muchas épocas y lugares, pero en el embeleso pictórico de Thomas Cole cada uno de ellos aparece nuevo y perfecto, como lo concibieron sus creadores. En 1834, Leo von Klenze se halló ante el Partenón rodeado de hombres y mujeres vestidos como atenienses de la Antigüedad e hizo voto de deshacer siglos de historia con el fin de devolver al templo a su originaria virginidad. En el transcurso del siglo siguiente se eliminaron intervenciones y se repusieron cosas eliminadas, proceso en el que fueron destruidos para siempre muchos restos bizantinos y romanos. La restauración de Von Klenze fue selectiva: el Templo de Atenea gozó de precedencia sobre todas las demás encarnaciones del Partenón.

La restauración fue, en palabras de su máximo representante, el arquitecto francés Viollet-le-Duc, una idea y una práctica modernas. Mientras que los arquitectos del Renacimiento estudiaban los edificios antiguos como modelos y los historiadores de la Ilustración meditaban qué lecciones debían sacarse de ellos, los arquitectos del siglo XIX anhelaban devolverles su estado originario.

Este anhelo se puede explicar tal vez por el tiempo en que les tocó vivir, que fue una época de cambio sin precedentes. La revolución francesa de 1789 puso fin al *Ancien Régime* y estableció un mundo totalmente nuevo desde el Año Cero. La revolución industrial dio forma a ese nuevo mundo y modificó para siempre la relación entre las personas y las cosas. En aquel período, los edificios erigidos en épocas anteriores parecían sin duda valiosas reliquias de un modo de vida que estaba desapareciendo rápidamente.

La restauración del Partenón se limitó a devolverlo a un estado de ruina, pero Notre Dame de París, otro santuario dedicado a la Virgen —y también, aunque por poco tiempo, un Templo de la Razón y la Sabiduría— es el ejemplo por excelencia de la restauración decimonónica llevada a término. En tanto que Von Klenze despojaba al Partenón de excrecencias bárbaras, Viollet-le-

Duc intentaba devolver a Notre Dame el esplendor que le habían arrebatado bárbaros más recientes.

Pero Notre Dame no era un Partenón. Construida durante siglos y siendo su concepción un objetivo móvil, para empezar, la catedral nunca había sido una perfecta virgen. La Notre Dame restaurada era una ficción arbitraria, una combinación de poesía y ciencia que habría dejado perplejos a los albañiles que la erigieron. Como *El sueño del arquitecto*, lo que retrata no es tanto el extenso curso de la historia como el momento en el que se creó.

En 1962, el escritor Guy Debord, aspirante a revolucionario, recordaba una pequeña pero reveladora nota a pie de página de la historia. En un opúsculo sobre la Comuna de 1871 titulado «En los cubos de la basura de la Historia» comentaba:

El episodio de los incendiarios que, en los postreros días de la Comuna, fueron a destruir Notre Dame y la encontraron defendida por un batallón armado de artistas de la misma Comuna es un ejemplo de democracia directa que incita a la reflexión... ¿Hicieron bien esos artistas al defender una catedral en nombre de unos valores estéticos eternos —y, en última instancia, en nombre de una cultura de museo —, mientras otras personas querían expresar con aquel acto que esa destrucción simbolizara su absoluto desafío de una sociedad que, en su momento de triunfo, estaba a punto de relegar sus vidas al silencio y al olvido?^[95]

Aquello no fue más que un retazo de un episodio y nadie sabe con absoluta certeza qué sucedió. Hay rumores de que los comuneros irrumpieron en la catedral, amontonaron todas las sillas en la nave y les prendieron fuego, pero el edificio sigue en pie y la Comuna desapareció hace mucho tiempo... No obstante, no cuesta comprender por qué los comuneros pudieron haber atacado Notre Dame: si necesitaban un símbolo de todas las cosas que constituían un obstáculo para la libertad, la igualdad y la fraternidad —un obstáculo para la razón, el progreso y todo lo demás—, no tenían más que mirar a su alrededor.

*

Notre Dame descendía sobre el París de la Comuna, como había hecho durante muchos siglos. La fachada occidental de la catedral era una tambaleante ciudad de un edificio sobre otro, un laberinto vertical poblado de todas las criaturas propias de la imaginación medieval. Cada una de las tres puertas de esta fachada estaba atestada de ángeles —coros y coros—, santos, mártires y personificaciones de las virtudes y de los siete pecados capitales. Sobre las puertas, santa Ana y su hija, Nuestra Señora, con Cristo presidiendo el Juicio Final en el centro. Sobre estos portales, se distribuían todos los reyes de Israel y, sobre la Galería de los Reyes, se hallaba la reina de los cielos, flanqueada por dos ángeles custodios. Detrás de ella, a modo de nimbo, había un rosetón. Más arriba aún, sobre el rosetón, cruzaba la fachada occidental otra galería: un delicado bosque de columnitas y arcos apuntados que sostenían nidos de cavilosas gárgolas, feas, deformes y de una inquietante tristeza. Por encima de este zoológico pétreo, se elevaban dos torres, perforadas por altas ventanas ojivales para que las campanas alojadas en su interior resonaran por todo París, y, como en respuesta a la música, parecían brotar de la arquitectura zarcillos, hojas y extraños animales. Coronando todo, una aguja se disolvía en el cielo de París, tan gris como la piedra y el plomo.

La característica principal del interior de Notre Dame era la penumbra. Resaltando de una arquitectura que por el contraste oscurecía hasta ennegrecer, altas ventanas con vidrieras bordeaban la nave central de la iglesia como vistosas banderas

colocadas para una procesión. Por debajo de ellas, se abrían a cada lado dos naves laterales e innumerables capillas ricamente pintadas, dedicadas al culto de multitud de santos. A mitad de camino hacia el altar, el recorrido procesional de la nave estaba interrumpido por un crucero. El transepto sur terminaba en un gran rosetón, un caleidoscopio de vidrio coloreado, y piedra. Los refulgentes colores de esta pared milagrosa narraban las historias del Nuevo Testamento, que salían en forma radial, en capítulos y versículos, de la figura de Cristo situada en el centro. El transepto norte estaba asimismo iluminado por un rosetón en cuyo centro estaba la Virgen en majestad con el Niño Jesús en el regazo. En círculos concéntricos alrededor de la imagen de la nueva ordenación, los representantes de la antigua: los profetas, reyes y sumos sacerdotes de Israel.

Después de los transeptos, la nave terminaba en un ábside semicircular y allí estaba situado el altar mayor, dedicado a Nuestra Señora de París. Detrás del altar, se abrían altas ventanas que resplandecían cuando la luz de la mañana entraba por ellas. El ábside era la cabeza de la iglesia y el edificio entero tomaba la forma del cuerpo de Nuestro Señor con los brazos estirados en la cruz: los nervios de piedra de la bóveda componían su esqueleto, las paredes pintadas y las vidrieras de colores que se extendían entre ellas eran su cuerpo vivo.

Este cuerpo divino contenía en su interior imágenes de todas las cosas que se podían saber en el cristianismo. Al este, el sol naciente proyectaba sus rayos sobre el altar de la Resurrección. Al oeste, el sol poniente lanzaba su moribundo fulgor sobre las visiones del Juicio Final. Los profetas y patriarcas del Antiguo Testamento se hallaban relegados al umbrío norte, mientras que los apóstoles y santos del Nuevo estaban bañados en la luz meridional. Las instructivas lecciones de las Escrituras estaban representadas cerca del suelo, donde los peregrinos pudieran estudiarlas con detenimiento, mientras que en el exterior se encaramaban a los riscos y las quebradas del edificio todos aquellos monstruos de antigua tradición, con sus cuernos y barbas de macho cabrío, sus alas de murciélago y una cara en el trasero. No es de extrañar que los comuneros quisieran destruirlo.

*

Por mucho que la catedral pareciera medieval, lo cierto es que esta encarnación de Notre Dame de París se había terminado hacía sólo siete años, en 1864. Los arquitectos Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc y Jean-Baptiste Lassus habían sido nombrados en 1843 por el Ministerio de Justicia y Religión para restaurar la catedral existente y habían trabajado con mucho empeño para que su obra tuviese un aspecto tan auténticamente medieval como fuese posible. En su informe al ministerio acerca de su proyecto, Viollet-le-Duc explicaba: «El artista debe borrarse por entero, olvidar sus gustos, sus instintos, para estudiar su objetivo, para recuperar y seguir el

pensamiento que presidió la ejecución de la obra que desea restaurar»^[96]. Su planteamiento no estaba basado en la imaginación sino en el análisis de los testimonios históricos. Y así proseguía:

Era necesario que este análisis minucioso viniera a explicar, completar e incluso muchas veces rectificar las opiniones resultantes del examen de los textos solos, pues con harta frecuencia un texto puede prestarse a interpretaciones diversas o parecer ininteligible, mientras que los testimonios arqueológicos están allí como otros tantos datos indiscutibles, grabados en todo el conjunto y hasta en los menores detalles del monumento.^[97]

La restauración de Viollet-le-Duc consistía, de raíz, en dos operaciones: la eliminación de las incrustaciones adventicias de siglos y la reposición de cosas que habían sido eliminadas del edificio con el paso del tiempo. La primera constituía un desafío arqueológico ya de por sí, pero reponer científicamente las cosas que ya no estaban era aún más difícil. Todas las esculturas de la fachada occidental eran obra de manos que se habían convertido en polvo hacía siglos, todas ellas habían sido hechas de piedra extraída de canteras agotadas hacía mucho tiempo o enterradas bajo los nuevos barrios residenciales. Todas las vidrieras que antaño habían cubierto la nave contenían imágenes de las que ya no se tenía constancia alguna. Se habían perdido no sólo el contenido de esta biblioteca enciclopédica de la mente medieval sino también los materiales mismos con los que se había hecho y los mismos oficios a los que había debido su creación.

Viollet-le-Duc condenaba a quienes trataban de reemplazar lo desaparecido por ornamentos de su invención, hechos en materiales modernos que no se correspondían con el original. «Pues, cambiando la materia, es imposible conservar la forma — escribió—. Así, la fundición no puede reproducir el aspecto de la piedra, como tampoco el hierro puede prestarse a mostrar el aspecto de la madera»^[98]. En consecuencia, su Notre Dame restaurada se construyó utilizando materiales y técnicas que se ajustaban todo lo posible a los que él suponía auténticos. En cuanto a la forma de las esculturas y otros elementos desaparecidos, escribió:

Pensamos, por tanto, que la reposición de todas las estatuas que adornaban los portales, la Galería de los Reyes y los contrafuertes no puede ser realizada sino con la ayuda de copias de estatuas existentes en otros monumentos análogos y de la misma época. No faltan los modelos en Chartres, en Reims, en Amiens y en tantas otras iglesias que cubren la Ile de France. Estas mismas catedrales nos ofrecerán además los modelos de las vidrieras que será preciso reemplazar en Notre Dame, modelos que sería imposible imitar y que es mucho más sabio copiar.^[99]

La Notre Dame que se concluyó en 1864 era un trabajo de concienzuda investigación; para los comuneros que fueron a destruirla siete años después se parecía punto por punto a la catedral medieval cuyo fantasma era.

*

La Notre Dame restaurada era una obra maestra de ciencia histórica, pero el

impulso que llevó a esta actuación fue otra cosa: una novela. La acción de *Nuestra Señora de París*, de Victor Hugo —que empezó a escribirla en 1830—, transcurre en 1482 y su protagonista vivía en la catedral desde que, siendo un bebé, lo habían encontrado abandonado en las escaleras. Para Quasimodo, Notre Dame era el mundo entero y casi nunca salía de la catedral:

Las únicas pérgolas que podía imaginar eran las vidrieras, que estaban siempre en flor, la única sombra, la del follaje de piedra que daba brotes formando macizos, llenos de pájaros, en los capiteles sajones; las únicas montañas, las colosales torres de la iglesia, el único océano, el París que se agitaba a los pies de aquéllas.^[100]

Y hasta él mismo se parecía a la Notre Dame de la época de Victor Hugo, pues «semejaba un gigante roto y mal recompuesto». Si bien la protagonista de la novela era una joven danzarina gitana llamada Esmeralda y ella también se parecía a Notre Dame o, al menos, a la Notre Dame que Hugo imaginaba para ese año 1482, pues poseía una extraña y exótica belleza que cautivaba a cuantos la veían, la verdadera protagonista de la novela era la Notre Dame de París y Hugo sabía cómo acabaría su novela: en la destrucción de las esperanzas del jorobado, la gitana y la catedral.

Esmeralda, llevada por argumentos engañosos, termina tomando el mal camino y violada por los mismos hombres sin escrúpulos que afirman adorarla. Tras ser deshonrada, juzgada y condenada a muerte como prostituta, bruja y asesina, se halla delante de la catedral, vestida con una túnica blanca, aguardando a hacer su última confesión. Entonces, de improviso, Quasimodo baja agarrado a una cuerda y se la lleva por los aires. Ella se remonta hacia lo alto, dejando abajo los portales, la Galería de los Reyes y el gran rosetón occidental, hasta los nidos de las gárgolas, en cuya horrible compañía está Quasimodo a sus anchas. Ahí Esmeralda halla refugio y Quasimodo cuida de ella.

Pero ése no habría sido un final feliz. Las turbas parisienses, convencidas de que Quasimodo ha raptado a la hermosa muchacha, deciden rescatarla de sus garras. Se lanzan contra la fachada occidental de Notre Dame, pero la catedral resiste sus esfuerzos y se mantiene firme, como las puertas de una gran ciudad que cierra el paso a sus sitiadores. En realidad, Notre Dame hace más que resistir: la catedral responde. Sus gárgolas escupen una endemoniada bilis de plomo fundido y las llamas lamen el cielo entre las dos torres. Las mismas piedras de la catedral se suman a la defensa cuando empiezan a llover trozos de pizarra y dinteles sobre los sitiadores. El populacho se ve rechazado.

Pero un joven trepa a la Galería de los Reyes. Ríe, en la euforia del triunfo, pero sin advertirlo apenas, uno de los reyes de piedra se arroja sobre él, lo agarra por los pies, lo empuja sobre el antepecho de la galería y esparce sus sesos por la pared de abajo. Aparece Quasimodo en la galería, con el cuerpo inerte de su víctima en la mano, pues no había sido Nuestra Señora de París la que se había defendido sino su espíritu tutelar, el jorobado. Éste vuelve la espalda a la aterrada multitud y corre de nuevo al interior. Se apresura por corredores, barreras y cornisas hasta llegar al

santuario de Esmeralda, pero descubre que su propia señora gitana de París se ha marchado.

Los soldados dispersan a la muchedumbre y se restablece el orden. A la mañana siguiente, los burgueses de París abren las puertas y ventanas de sus casas. En la plaza, delante de la catedral,

... algunas mujeres, con el jarro de la leche en la mano, señalaban atónitas la extraña devastación del pórtico principal de Notre Dame y los dos arroyos de plomo solidificado entre las grietas de la piedra arenisca. Aquello era cuanto quedaba del alboroto de la noche anterior. La pira encendida por Quasimodo entre las torres se había extinguido.^[101]

Desde la galería de las quimeras, en lo alto de Notre Dame, Quasimodo inspecciona la ciudad y el cielo: «Levantó la mirada y vio a lo lejos el cuerpo de la gitana, colgado de la horca y estremeciéndose bajo su túnica blanca en las ansias de la muerte... y dijo, con un sollozo que le hizo hinchar el pecho: “¡Era todo lo que yo amaba!”»^[102].

Hugo compuso una elegía a una Notre Dame que ya había dejado de existir, pero su catedral ficticia era también una prodigiosa invención moderna. Dio por terminada la novela en enero de 1831 y ya en marzo estaba en los quioscos. Obtuvo un éxito enorme y miles de personas no sólo leyeron la tragedia de las Señoras de París sino que fueron a visitar el lugar en el que había sucedido todo. No podían dejar de imaginar aquello que Hugo había descrito con palabras, haciendo caso omiso de las intervenciones de períodos posteriores e imaginando esplendores ya destruidos. En 1837, la duquesa de Orleans dijo al autor: «He visitado *su* Notre Dame».

Hugo transformó el edificio en *Notre Dame de Paris* y no pasó mucho tiempo antes de que sus lectores exigieran que se hiciese corresponder las piedras del edificio con las palabras del libro. En 1845, Viollet-le-Duc y Jean-Baptiste Lassu dieron comienzo a esa tarea.

*

Y había mucho que hacer, pues la Notre Dame de París de la novela de Hugo estaba oculta debajo de varios siglos de lo que el escritor denominaba «la ceguera del tiempo y la estupidez del hombre». Un espectacular lienzo pintado por Jacques-Louis David en 1804 nos ofrece un testimonio de cómo era la iglesia antes de que Viollet-le-Duc empezara a trabajar. En este cuadro, las tallas y tracerías medievales que se convertirían en el imaginario refugio de Quasimodo y Esmeralda quedan invisibles bajo una capa de mármol barroco, verde, rojo y blanco, y el ábside se parece más a un dorado salón de Versalles o a un decorado de ópera que a cualquier otra cosa.

En el centro del cuadro de David, un hombre diminuto gesticula delante de un trono dorado. Napoleón Bonaparte, imitando deliberadamente a Carlomagno, levanta en la mano derecha una corona de laurel que va a colocar en la cabeza de su esposa,

Josefina, para coronarla emperatriz. Ante el altar mayor se ve al propio papa; en las naves laterales de la iglesia, se hallan los grandes personajes de Francia.

El cuadro de David elimina sus expresiones de horror y fascinación al ver a Napoleón apropiarse desvergonzadamente de la escenografía y el *atrezzo* del *Ancien Régime*. Se cuenta que se oyó murmurar a uno de ellos, un antiguo general de la revolución francesa: «¡Qué lástima que los trescientos mil franceses que murieron para derribar un trono no puedan gozar del magnífico fruto de su sacrificio!»^[103]. No se sabe qué fue de él después de la ceremonia.

Al cabo de diez años, Luis XVIII, un rey de verdad, recorrió la nave de Notre Dame para dar gracias por su propia coronación y por la restauración de la monarquía tras un cuarto de siglo de fracasada república e imperio de imitación. La catedral lucía para entonces el aspecto agotado y el mal gusto de un decorado pintado cuando se han apagado las luces y ha terminado la función teatral. En 1830, la historia casi se repitió en miniatura: el rey fue destronado en «tres días gloriosos» de revolución y por un momento pareció posible restablecer la república. No fue así. El rey fue reemplazado por su primo Luis Felipe, de la casa de Orleans.

Aquel verano, el joven Victor Hugo, alarmado por la aparente fragilidad de la restaurada monarquía, decidió que, si la historia no se ocupaba de la conservación de Notre Dame, lo haría su novela. Se encerró en su casa y empezó a escribir.

*

La fantasía de jorobados y gitanas de Hugo era un ejercicio de ficción romántica, pero, como los lectores contemporáneos suyos sabrían perfectamente, su novela estaba basada en la historia y, además, en la historia reciente.

El 23 de octubre de 1793, en el momento culminante de la revolución, la Comuna de París envió al pueblo a Notre Dame. El arzobispo de París apareció ante el gentío, se rasgó las vestiduras y declaró que no habría otra religión que la libertad; entonces, como los tontos de la novela de Victor Hugo, las turbas treparon a la galería de la fachada occidental y derribaron las 28 estatuas de reyes. Los despedazados monarcas, decapitados y mutilados, fueron arrojados al Sena o incrustados en el empedrado de la Rue de la Santé para usarlos como bolardos.

La catedral estaba ya hecha una ruina. Dos años antes, en febrero de 1790, el altar mayor de Notre Dame había sido sustituido por otro dedicado a la patria. El pueblo se congregó ante él para tomar juramento a la nación y hasta Luis XVI, el rey cristianísimo, se vio obligado a asistir. En noviembre de ese mismo año el clero de la catedral recibió una orden de expulsión. Poco después de que se hubieran marchado, los representantes del pueblo fueron a Notre Dame a confiscar toda la parafernalia propia de la superstición cristiana. Bajaron las imágenes de Cristo y la Virgen, también las de los santos, aristócratas y príncipes de la Iglesia que les habían rendido

culto, y mandaron todas ellas al Museo de Antigüedades que habían montado en un viejo monasterio, pues era allí donde a su juicio tenían que estar aquellas estupideces. Los representantes del pueblo arrebataron candeleros, incensarios, relicarios y lámparas y los llevaron al Tesoro Nacional, donde fundieron el oro, la plata y el bronce para provecho de la república. Al cabo de un año, la aguja que coronaba el crucero del edificio fue asimismo desmontada y fundieron el plomo para hacer balas. Pero no fue hasta noviembre de 1793 cuando se culminó la total conversión de Notre Dame.

Una diva de la Comédie Française estaba acurrucada detrás de un decorado de cartón, aguardando su entrada. Estaba oscuro y hacía calor, el gorro frigio aplastaba sus bonitos bucles y la túnica griega le resbalaba una y otra vez de los hombros, pero *mademoiselle* Maillard estaba acostumbrada a aquellas molestias. Total, aquello era por la revolución. Al hacer su entrada, *mademoiselle* Maillard se encontró en la puerta de un belvedere apañado a toda prisa en el que se leía la inscripción «A la Philosophie», flanqueada por bustos de escayola de Rousseau y Voltaire. Aquel templo se alzaba en la cima de una montaña rocosa y *mademoiselle* Maillard ascendió con cautela hasta un trono y tomó el escudo y la lanza de Atenea. Se sentó en el trono y permaneció inmóvil como una estatua mientras las coristas de la Comédie y los representantes del pueblo le hacían ofrendas entonando su nombre: «¡Razón! ¡Razón!». El sol de noviembre, que entraba a raudales por los triforios, bañaba a la diosa y su blanco templo en una luz desapasionada y racional.

Cuando terminaron de adorarla, los representantes del pueblo levantaron en alto a la diosa de la Razón y la condujeron en dirección oeste por la nave de su templo, dejando su altar a sus espaldas. *Mademoiselle* Maillard balanceaba, al pasar de un hombro a otro, con la luz reflejándose de vez en cuando, su blanca vestidura griega. Luego, las puertas de madera se abrieron de par en par y la diosa de la Razón salió al fresco aire otoñal, transportada por las alturas sobre el hediondo barro de la calle y la maloliente muchedumbre, que seguía clamando su nombre.

Detrás de la diosa se elevaba la fachada de su templo, como una gran ciudad de edificios amontonados sobre edificios ruinosos a los que se adherían los restos mutilados de los derrotados enemigos de la Razón. A ambos lados de las puertas había figuras esculpidas a las que habían quitado las alas, cortado la cabeza y arrancado de las manos sus anacrónicos cetros. Sobre el portal central, el relieve de Cristo administrando la arbitraria justicia religiosa del Juicio Final había sido desfigurado. La galería superior estaba despojada de todas sus figuras y el pedestal del centro del rosetón estaba vacío. Las torres estaban salpicadas de muñones de piedra: aquí y allá sobresalían de los contrafuertes una garra o un ala de murciélago recordando al pueblo congregado abajo que el sueño de la razón engendra monstruos.

Un año más tarde, Jacques-Louis David, el árbitro del gusto para la revolución — y que pasaría a convertirse en el árbitro del gusto para el imperio de Napoleón —, propuso levantar un monumento a la conversión de la catedral en templo republicano.

Hércules, el símbolo del poder revolucionario, se erguiría en la proa de la Ile de la Cité, en lo alto de una montaña, y esa montaña se haría con todos los despedazados santos y ángeles de Notre Dame que se habían echado abajo. La victoria de la razón sobre las fuerzas reaccionarias de la religión sería así completa.

*

Aquella victoria tardó casi cien años en llegar. El cardenal de Noailles, arzobispo de París a comienzos del siglo XVIII, tenía encanto, fácil ingenio y muchísimo dinero. El cardenal era partidario de la doctrina jansenista, que censuraba la teatrería de la religión tradicional y propugnaba un cristianismo que ilustrara a sus adeptos con la razón en vez de aturdirlos con el misterio y los rituales. Cuando Noailles subió al trono episcopal, Notre Dame estaba cargada de todo tipo de objetos propios del misterio y el ritual. Sucesivos reyes, aristócratas, clérigos y gremios habían llenado la nave de ofrendas votivas: pinturas, estatuas, lápidas sepulcrales y trabajos de metalistería. Luis XIV había llegado a revestir el presbiterio entero con arquerías barrocas de mármol que posteriormente harían de telón de fondo para los operísticos momentos de gloria de Napoleón y *mademoiselle* Maillard. La catedral estaba oscura y abarrotada y, en opinión de Noailles, con una necesidad urgente de ilustración.

En la década de 1720, Noailles ordenó que el suelo de Notre Dame, desigual a causa de los innumerables enterramientos y desgastado por los pies que se habían arrastrado por él durante siglos, se enlosara con mármol liso y blanco para que la luz que entraba en la nave se reflejara en él. Mandó a sus hombres encalar las paredes de la catedral, ennegrecidas por siglos de cera de velas, humo e incienso, para que los rayos del sol incidieran en superficies resplandecientes e iluminaran a la congregación mientras rezaba. Los sucesores de Noailles siguieron su ejemplo. En 1741, las autoridades de la catedral dispusieron que se desmontaran las vidrieras de las ventanas del triforio y se rehicieran con vidrio transparente. La mayor parte del vidrio originario —que, al fin y al cabo, describía pueriles relatos para los iletrados— se la llevaron para romperlo y nunca más se supo. Quitaron también las gárgolas que afeaban el exterior de la catedral, pues en el decenio de 1770 no era raro que alguno de aquellos horribles animales se estrellara contra el suelo para horror de las damas. Ahora, cuando caían sobre París la llovizna de primavera y las tormentas de verano, el agua ya no brotaba de las bocas de los monstruos sino que era discretamente desviada por canalones de plomo del diseño más moderno.

En la época de la revolución de 1789, la mayoría de los rasgos bárbaros de la catedral de Notre Dame habían sido ya disimulados y eliminados: los revolucionarios sólo tuvieron que dar los últimos toques a su Templo de la Razón.

*

La tarea de Viollet-le-Duc era restituir Notre Dame al estado en que estaba antes de que el tiempo y el hombre la hubieran llevado a su destrucción. Érase una vez, suponía él, una Notre Dame que era el edificio que sus creadores originarios deseaban que fuese. Y ése era el estado al que Viollet-le-Duc y Lassus esperaban restituirla. El problema radicaba en determinar quiénes eran esos creadores originarios y cuáles habían sido sus deseos. Y es que este Templo de la Santa Virgen, a diferencia del que se alzaba sobre la Acrópolis, no había sido construido con un trazado único.

Notre Dame tuvo su comienzo en 1163, cuando Mauricio de Sully, obispo de París, trazó sus contornos en el suelo de la Ile de la Cité con su báculo. Sin embargo, la catedral de Sully se diferenciaba en importantes aspectos de la Notre Dame que Victor Hugo y Viollet-le-Duc conocían y amaban. Allí donde éstos, al levantar la mirada, veían unos altos triforios e imaginaban los destellos del vidrio coloreado, Sully había dispuesto una superficie de muro macizo con ventanas mucho más pequeñas. Allí donde Victor Hugo y Viollet-le-Duc se maravillaban de la compleja armadura exterior de arbotantes de la catedral, los trabajadores de Sully habían hecho que una simple mole de pesada mampostería estabilizara el empuje de las bóvedas del interior. La Notre Dame originaria no era el vaso de luz, el esqueleto de nervios de piedra y vidrio centelleantes que el siglo XIX admiraba, ni su creador, Mauricio, la había imaginado así.

Sully murió en 1196, treinta y tres años después de trazar el perfil de la iglesia en el suelo con su báculo, y las obras se interrumpieron brevemente cuando sólo estaban terminados el presbiterio y tres tramos de la nave. La construcción se reanudó en 1200 y una nueva generación de albañiles se aplicó a terminar la nave. Cuando se cerró el gran agujero del extremo occidental de la catedral, el interior quedó sumido en la oscuridad. Pronto se hizo patente que las ventanas del triforio, en los muros laterales, eran demasiado pequeñas para que entrase suficiente luz en la nave, de modo que los albañiles decidieron agrandarlas.

Esta modificación en el trazado del edificio conllevó sus propios problemas. Cuando las altas ventanas de la nave eran pequeñas, la estructura de la catedral era fuerte, ya que había una gran extensión de pared debajo de las altas bóvedas, pero cuando los albañiles procedieron a agrandar las ventanas del triforio, advirtieron enseguida que estaban convirtiendo dicha extensión de pared en una frágil extensión de cristal incapaz de soportar grandes cargas. Si querían que no se cayeran las bóvedas, tenían que inventar otra manera de sostenerlas.

Idearon unos medios puentes —*arcs boutants* los llamaron— que contrarrestaban el peso de la bóveda desviándolo de los muros y trasladándolo a los contrafuertes exteriores. Estos contrafuertes, torres de sólida mampostería, trasladaban después la

carga verticalmente al suelo. Combinados, los contrafuertes, los *arcs boutants* y los nervios de las bóvedas formaban una jaula de piedra tan fuerte que no necesitaba muros para tener estabilidad. Y así los albañiles podían convertir lo que antaño eran pesadas moles de piedra en luminosos estandartes de cristal que refulgían en lo alto dominando la nave.

Y así fue como el trazado de Notre Dame de París se alejó de los propósitos de Mauricio de Sully: aplicando la razón y la experiencia, los albañiles fueron capaces de mejorar el original. Los últimos tramos de la nave de la catedral se llenaron de luz en su interior, mientras que en el exterior formaron un fantástico esqueleto de arcos de piedra y contrafuertes que apuntaban hacia arriba, al cielo. Y a los albañiles de Notre Dame les impresionó tanto lo que habían hecho que aun antes de terminar el edificio empezaron a reconstruirlo o, al menos, a modificar lo ya construido para que conjuntara con su nuevo trazado. Volvieron sobre sus pasos por la nave hasta el primitivo altar de Mauricio de Sully y agrandaron todas las altas ventanas del triforio para que la luz inundara un espacio que antes estaba en tinieblas. Volvieron sobre sus pasos siguiendo los muros laterales de la catedral añadiendo sus *arcs boutants* y contrafuertes y, donde antes sólo había pesada mampostería, el edificio mismo pareció disolverse y hacerse tan ligero como el aire.

Pasó una década tras otra y los albañiles prosiguieron con su labor de alterar aquella inacabada catedral. Como escribió Victor Hugo sobre su trabajo:

Los grandes edificios, como las grandes montañas, son la obra de siglos. A menudo la arquitectura es transformada mientras aquéllos se hallan todavía en construcción: *pendent opera interrupta*, avanzan rápidamente en armonía con la transformación. La nueva arquitectura toma el monumento tal como lo encuentra, se incrusta en él, lo asimila, lo desarrolla como quiere [...] El hombre, el individuo y el artista son borrados de estas grandes moles, que no llevan el nombre de autor alguno, pues son el sumario y la suma de la inteligencia humana. El tiempo es el arquitecto, la nación el constructor.^[104]

El tiempo nunca dejó de ser el arquitecto de Notre Dame: en los centenares de años transcurridos desde la muerte de Mauricio de Sully, se volvió a imaginar y a rehacer la catedral una y otra vez. Si Viollet-le-Duc quería encontrar un estado original al que la catedral pudiera ser restituida, tendría que inventarlo.

*

Viollet-le-Duc hizo un dibujo del presbiterio de la catedral tal como se imaginaba que era cuando la habitaban Quasimodo y Esmeralda. En él se habían hecho desaparecer el trono de Napoleón y el Templo de la Filosofía. Se había eliminado la pintura al temple, ya amarillenta, con que el cardenal de Noailles había recubierto la piedra. En el centro del presbiterio dibujó un altar gótico recubierto de cobre batido y con incrustaciones de piedras preciosas, como si no hubieran transcurrido cuatro siglos.

Y acto seguido aquel dibujo se llevó a la práctica. Se desmontó el decorado del presbiterio barroco de Luis XIV y detrás de él quedó al descubierto un círculo de arcos góticos pintados similares a los de la nave. Viollet-le-Duc ordenó a sus albañiles que quitaran todo el encalado del siglo XVIII; pronto, unas paredes que parecían hechas de algo que no tenía más solidez que el cartón pintado adquirieron el peso y la integridad de la piedra.

Viollet-le-Duc hizo otro dibujo en el que se mostraba la fachada occidental de Notre Dame tal como se imaginaba que era antes de que los revolucionarios destruyeran su estatuaria. Luego puso a sus albañiles a trabajar para reponer en sus moradas originarias a todos los desaparecidos habitantes de aquella gran Ciudad de Dios, desde los ángeles y los santos hasta la más horrenda de las gárgolas. La fachada occidental devino una vez más imagen del universo medieval, «la creación divina — como escribió Hugo—, cuyas características gemelas de variedad y eternidad parece haber sustraído»^[105].

El problema más arduo de Viollet-le-Duc, sin embargo, era qué hacer con los contrafuertes y con las altas ventanas del triforio. Como ni unos ni otras formaban parte de la concepción originaria del obispo de Sully, enfrentaban a Viollet-le-Duc ante un dilema: podía eliminar todas las huellas de todo trazado posterior y más ligero, devolviendo así a la catedral al estado pretendido por Sully, o dejar intactos los arbotantes y restaurar el edificio tal como era en su forma modificada.

Viollet-le-Duc no eligió ninguna de estas posibilidades. Por el contrario, adoptó un trazado que combinaba, por sus ventajas prácticas y arqueológicas, los distintos estados que la catedral había tenido a lo largo de todo su proceso constructivo. Conservó las mejoras del siglo XIII —los *arcs boutants* y los altos triforios— alrededor de la nave y el ábside en su totalidad salvo en las zonas en torno al crucero. En los tramos contiguos al crucero restableció el esquema original de Sully, con las grandes extensiones de muro continuo perforado por pequeñas ventanas. Los tramos reconstruidos según el trazado de Sully se dispusieron simétricamente en torno al centro de la catedral, confiriéndole fuerza tanto real como visual y concentrando el edificio hacia su centro. Sobre el crucero, Viollet-le-Duc restableció la aguja demolida en la revolución, reforzando así la simetría de la composición y haciendo pensar por añadidura que el edificio estaba completo e íntegro, una virgen.

*

Notre Dame jamás había estado íntegra. Jamás había existido un estado original y completo que poder recuperar. La Notre Dame que Viollet-le-Duc terminó en 1864 era un intento de fijar un blanco móvil en el tiempo: los arqueólogos e historiadores aún lamentan la restauración cuando intentan desenmarañar la historia de la catedral. A pesar de todos sus esfuerzos, la obra de Viollet-le-Duc fue menos una actuación

histórico-científica que una ficción romántica, una alegoría, un manifiesto que destruyó tanto como conservó.

El propio Viollet-le-Duc era plenamente consciente de ello. «El término *restauración y la cosa misma* son modernas —escribió—. Restaurar un edificio no es conservarlo, repararlo o reconstruirlo sino restablecerlo a un estado de integridad que tal vez nunca existió en ninguna época determinada»^[106].

John Ruskin, el célebre crítico de arte inglés, expresó toda su consternación definiendo la restauración como «una destrucción acompañada de una falsa descripción de la cosa destruida»^[107]. Si Notre Dame era la obra de siglos, no había ninguna razón científica para eliminar las aportaciones realizadas durante el siglo XVIII, por ejemplo, ni ninguna otra. Quitar esos estratos que épocas anteriores habían juzgado necesario añadir a un edificio constituía una violación de su confianza en la posteridad. Y restablecer las cosas que habían sido retiradas era asimismo un crimen, pues falsamente simulaba resucitar las sociedades obsoletas que las habían hecho originariamente. William Morris, discípulo de John Ruskin, comentó: «Desde luego es curioso que estemos dispuestos a reírnos de la idea de que un albañil griego pudiera hacer un edificio gótico o que un albañil gótico pudiera hacer un edificio griego, pero no vemos nada ridículo en que el albañil victoriano construya un edificio gótico»^[108].

Ruskin proponía una estrategia mucho más radical. No hagáis nada —aconsejaba— o, mejor dicho, haced lo menos posible: «Vigilad un edificio antiguo con preocupada atención, protegedlo lo mejor que podáis y a toda costa de cualquier influencia que lo deteriore [...] reforzadlo con hierro donde se debilite, sostenedlo con madera donde decaiga. No os preocupéis por la fealdad del auxilio»^[109]. Morris era todavía más radical: «Si ha devenido inconveniente para el uso actual [...] levantad otro edificio en vez de modificar o agrandar el antiguo»^[110].

«Comprendemos el rigor de estos principios —contestó Viollet-le-Duc— y los aceptamos completamente, pero solamente cuando se trate de una ruina curiosa, sin destino ni utilidad actual»^[111]. Notre Dame de París no era una ruina curiosa sino el principal templo de la nación más avanzada de la Tierra. Había sido profanada en medio de los desastres de la revolución, aquellos años tumultuosos que separaron el antiguo régimen del nuevo, y, del mismo modo que fue necesario restaurar la monarquía, también lo era restaurar la sede de su autoridad religiosa.

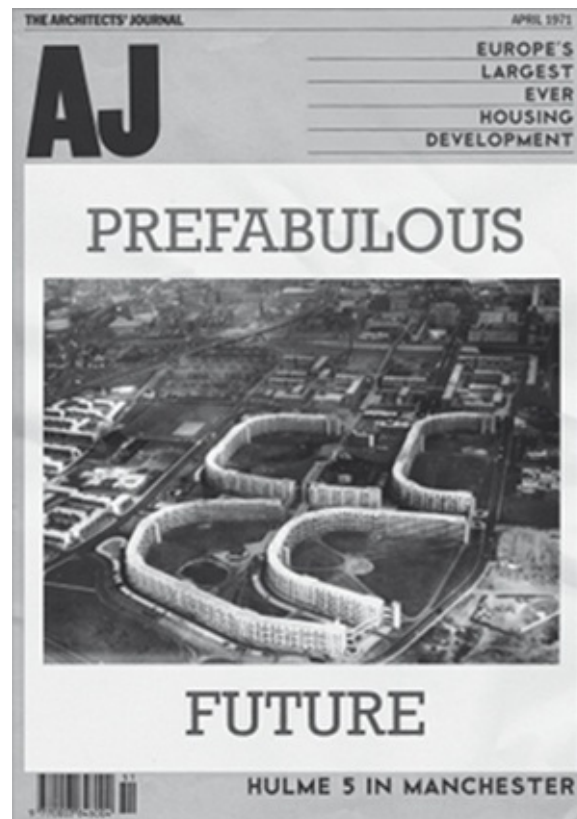
Pero al igual que la monarquía restaurada (y después el II Imperio) no se parecía en nada al *Ancien Régime*, la Notre Dame restaurada no era una copia de la original. Aquella catedral era una ficción muy decimonónica, un manifiesto de la era moderna y no de la medieval. «La construcción gótica [...] es flexible, libre y tan inquisitiva como el espíritu moderno»^[112], había escrito Viollet-le-Duc, que apremiaba a los arquitectos de su tiempo a que fuesen tan imaginativos como los albañiles de Notre Dame.

Para Viollet-le-Duc, la arquitectura gótica era arquitectura moderna: profetizó unos edificios cuya luminosidad y ligereza rivalizarían con la filigrana de vidrieras de los triforios de Notre Dame y cuya rigurosa lógica estructural se inspiraría en las bóvedas y los contrafuertes de los albañiles medievales. Su Notre Dame de París era tan absolutamente típica del París del siglo XIX como las Galerías Lafayette o la obra de ingeniería de las cubiertas de cristal de la Gare d'Orsay.

Así que resulta irónico que algunos de los comuneros optaran por desahogar su furia con la catedral en 1871. Si necesitaban un monumento a la razón, el progreso y demás, no tenían más que mirar a su alrededor y ver las bóvedas y los contrafuertes de Notre Dame.

Los Hulme Crescents de Manchester

Donde se cumplen las profecías del futuro



Recuerda el mañana^[XI].

Profecía

Lord Byron deseaba que los *dilettanti* y los eruditos de su época dejaran que el Partenón se muriera solo. Y hoy en día su deseo se está haciendo realidad. El edificio se está disolviendo en el aire y toda la restauración y la conservación del mundo no pueden hacer más que retrasar su desaparición.

La restauración, como había señalado Viollet-le-Duc, era un enfoque completamente moderno de los edificios antiguos. Se basaba en la conciencia de que el pasado, separado del presente por las convulsiones históricas, era legítimo objeto de estudio desinteresado. El grupo de arquitectos que sucedieron a Viollet-le-Duc (y lo consideraron un profeta de la modernidad) volvieron del revés sus métodos: escribieron relatos sobre lo que iba a venir, documentando el futuro con el mismo rigor que sus predecesores decimonónicos habían dedicado a las investigaciones de las épocas pretéritas, como si el arquitecto de Thomas Cole, reclinado en su columna, hubiera apartado la mirada de los monumentos de Egipto, Grecia y Roma para soñar con maravillas que aún estaban por construir.

En el sueño intemporal del arquitecto, todas las épocas se muestran simultáneamente ante él, pero en el mundo que despierta, cada generación sustituye a las anteriores sólo para ser a su vez sustituida por otras venideras. La realización de las utopías vanguardistas del modernismo implicaba la destrucción de todo cuanto las había precedido; sin embargo, estos nuevos mundos pronto se hicieron viejos también, a punto de ser devorados por otras visiones.

Los Hulme Crescents de Manchester fueron antaño una de esas utopías, la realización de una profecía moderna. Como caso singular dentro de los edificios de los que hablamos en este libro, ya han desaparecido. Hoy no son más que un recuerdo, conservado detrás de pantallas de cristal. Alojados en sitios web dispersos, los antiguos residentes de los Crescents se cuentan cuentos sobre cómo se veía entonces el futuro.

¡Hola, buenas tardes y bienvenidos a Hulme, Manchester, Gran Bretaña! Es para mí un inmenso honor deciros a todos vosotros, moradores de las zonas deprimidas, que vuestras oraciones han sido atendidas. ¡Bienvenidos al paraíííííiso!^[113]

Corre el mes de marzo de 1993 y la verdad es que aquello no parece el paraíso. La cámara de vídeo, que escruta la oscuridad, no encuentra nada a que agarrarse en la luz que parpadea sobre hierba ardiendo. De las llamas sale una procesión de encapuchados y la lente hace *zoom* sobre un rostro ausente pintarrajeado en blanco y negro sólo animado si acaso por una mezcla de lástima y desdén. Un grito ahogado rasga la noche cuando un solitario tambor amortiguado marca el ritmo de una lúgubre marcha.

Luego, la solemne escena explota en luces estroboscópicas y música estruendosa y los moradores de las zonas deprimidas de los Hulme Crescents se ponen a bailar. Los reflectores enfocan un enorme edificio: destellos móviles de hormigón teñido, centelleantes fragmentos de vidrio y vallas de seguridad que brillan débilmente. Delante de la fachada de este edificio han colgado una camisa blanca que llega de la azotea al suelo y, encima de esta mortaja, hay un pequeño grupo de gente forcejeando con algún objeto difícil de manejar.

Uno tras otro, los reflectores cambian de dirección, el redoble se intensifica a la vez que aumenta el clamor de la multitud. Las figuras espectrales se congregan junto al parapeto de la azotea y se detienen brevemente. Después todas avanzan de común acuerdo, empujando su carga —un pequeño coche blanco— hasta el borde de la azotea. Se tambalea por un momento y luego el parapeto de hormigón se rompe. El coche cae al vacío, tan despacio como si se estuviese hundiendo en el agua. La muchedumbre grita y se lanza hacia delante, haciendo desaparecer los restos bajo sus cuerpos. Apenas se dan cuenta de la explosión que se produce en el aire, por encima de sus cabezas.

*

No era así como tenía que suceder. Nadie habría podido predecir nada semejante en 1971, cuando se inauguraron los Crescents y todo el mundo se reunió en el Zion Centre a tomar el té. Entonces fue como si se hubiera comunicado alguna maravillosa revelación a tiempo, ajustada al presupuesto y con una pinta fantástica. El *Manchester Evening News* publicó un artículo titulado «UNA MINICIUDAD DOTADA DE TODAS LAS COMODIDADES MODERNAS»^[114]. Aquel «complejo de pasos elevados, pasos subterráneos y pasos de comunicación [...] casas con calefacción central y ventanas con acristalamiento doble» era acogido como un «tranquilo refugio» autosuficiente, con sus propias «avenidas, tiendas y una biblioteca».

Había cuatro *crescents*, cada uno de unos ochocientos metros de longitud, situado

en medio de un extenso parque abierto. Cada *crescent* o edificio en forma de media luna tenía siete plantas, con cientos de pisos, todos ellos diseñados de acuerdo con los últimos estándares espaciales ergonómicos; a todos se entraba por galerías abiertas que dominaban acres de hierba. Los diseñadores de los Crescents, Hugh Wilson y Lewis Womersley, dieron a cada uno de los cuatro edificios el nombre de un gran arquitecto británico —William Kent, John Wood, John Nash y Charles Barry—, dejando así bastante claro que Wilson y Womersley esperaban entrar a formar parte del augusto grupo. «Es nuestro empeño en Hulme —anunciaron— llegar a una solución a los problemas del modo de vida del siglo xx, una solución equivalente en calidad a la alcanzada para los requerimientos del modo de vida del siglo xviii en Bloomsbury y Bath»^[115]. Sin duda, aquélla era una osada afirmación: las elegantes terrazas georgianas de Bloomsbury y Bath eran muy diferentes de Hulme, pero en 1971 todo parecía posible.

*

Los Crescents habían tardado mucho en llegar, pero el futuro siempre tarda, ¿no es cierto? Habían pasado más de cien años desde que un joven empresario alemán llamado Friedrich Engels llegara a Manchester. Su padre lo había enviado al crisol al rojo vivo de la revolución industrial con la esperanza de que una buena dosis de trabajo en la fábrica familiar hiciera al joven abandonar su ingenuo idealismo, pero el joven Engels aborrecía su nuevo trabajo y no hizo nada para moderar sus radicales opiniones. Se unió a una tal Mary Burns, que lo llevó a todas las zonas de Manchester que no aparecían en el itinerario de su padre. Engels se quedó tan horrorizado que publicó un libro en el que describía lo que había visto. *La situación de la clase trabajadora en Inglaterra en 1844* pintaba un cuadro vívido:

En un profundo agujero, en una curva del Medlock y rodeados por todas partes de altas fábricas y terraplenes llenos de edificios, hay dos grupos de unas doscientas casitas, en su mayoría adosadas, en las que viven unos cuatro mil seres humanos [...] Por todas partes hay montones de desperdicios, basura y repugnante suciedad entre charcos de agua estancada; la atmósfera está emponzoñada por sus efluvios y cargada y oscurecida por el humo de una docena de chimeneas de fábricas [...] En esta atmósfera, confinada al parecer deliberadamente, esta raza ha debido verdaderamente de alcanzar el más bajo estadio de humanidad.^[116]

Engels dejó la ciudad y el empleo de su padre poco después y huyó con Mary Burns a París, donde conoció a Karl Marx. En 1848, mientras las revoluciones recorrían Europa, publicaron el *Manifiesto comunista*, donde exigían, entre otras cosas, las siguientes:

- Abolición de la propiedad de la tierra y empleo de todas las rentas de la tierra para la consecución de fines públicos.
- Fuerte impuesto sobre la renta progresivo y graduado.
- Abolición de todos los derechos de herencia.

- Centralización de los medios de comunicación y transporte en manos del Estado.
- Multiplicación de las fábricas y los medios de producción de propiedad estatal; puesta en cultivo de todas las tierras en barbecho y mejora del suelo en general con arreglo a un plan común.
- Obligación de trabajar igual para todos. Creación de ejércitos industriales, especialmente para la agricultura.
- Combinación de la agricultura con las industrias manufactureras, gradual abolición de toda distinción entre ciudad y campo mediante una distribución más equitativa de la población en el país.
- Educación gratuita para todos los niños en escuelas públicas. Abolición del trabajo infantil en las fábricas en su forma actual. Combinación de la educación con la producción industrial, etcétera.^[117]

En 1971, muchas de estas demandas habían sido satisfechas. Si hacía falta un monumento a Marx y Engels, no había más que ir a Hulme. Toda la propiedad pertenecía al municipio de Manchester y todo el mundo cobraba sus prestaciones estatales en la oficina de correos de propiedad estatal. Nadie heredaba nada: no había nada que transmitir y, de haberlo habido, se lo habrían llevado los impuestos. La gente iba a la ciudad en el sistema estatal de transporte, los sindicatos y las empresas formaban ejércitos industriales y todos los niños tenían acceso a la enseñanza secundaria. Los Hulme Crescents, gigantescos edificios de hormigón en un mar de verdor, incluso llevaron a cabo la «gradual abolición de toda distinción entre ciudad y campo».

*

El nuevo orden que pronosticaban Marx y Engels era una especie de utopía, pero ellos no esperaban que la realización de su visión tuviera lugar de forma pacífica. «Los comunistas saben demasiado bien —escribieron— que el desarrollo del proletariado en casi todos los países civilizados ha sido reprimido con violencia [...] Si el proletariado oprimido se ve finalmente empujado a la revolución, los comunistas defenderemos los intereses de los proletarios con hechos como ahora los defendemos con palabras»^[118].

Y los comunistas no eran los únicos que creían que el mundo necesitaba un fuerte empujón en la dirección correcta. De hecho, los llamamientos a la agitación violenta se convirtieron en el *leitmotiv* habitual de los manifiestos modernos en toda Europa y no sólo en el terreno de la política. Una noche de locura, en 1909, un grupo de jóvenes que se hacían llamar los futuristas se puso a escribir todo lo que se les pasaba por la cabeza. Se encontraban en la atrasada Italia y se aburrían. Todo aquello que había horrorizado a Engels de primera mano a ellos los embriagaba a distancia. Quizá estuvieran soñando con Manchester:

Cantaremos a las grandes multitudes agitadas por el trabajo, por el placer o por la sublevación; cantaremos a las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones voraces, devoradoras de serpientes que humean; las fábricas que penden de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes similares a gigantescos gimnastas que pasan sobre los ríos, relampagueantes al sol con un destello de cuchillos; los audaces vapores que olfatean el horizonte; las locomotoras de ancho pecho que pafan sobre sus ruedas como enormes

caballos de acero embreados por tubos y el vuelo deslizante de aeroplanos cuya hélice chilla al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta.^[119]

Y cuando tuvieron bastante con aquello, salieron a destrozar un coche deportivo en una cuneta. De pie en medio de los restos, cubiertos de petróleo, hicieron público su manifiesto, que propugnaba un completo vandalismo y la total destrucción del pasado:

¡Estamos en el último promontorio de los siglos! [...] ¿Por qué mirar atrás cuando lo que queremos es echar abajo las misteriosas puertas de lo imposible? [...] ¡Adelante! ¡Prended fuego a los estantes de las bibliotecas! ¡Desviad el curso de los canales para inundar los museos! [...] ¡Oh, el gozo de ver flotando a la deriva en esas aguas los viejos lienzos gloriosos, descoloridos y hechos jirones! [...] ¡Empuñad las piquetas, las hachas y los martillos y demoled sin piedad las ciudades veneradas!^[120]

Un cuarto de siglo después, los concejales de Manchester decidieron que lo mejor para Hulme sería darle a las piquetas y los martillos. A ellos no les motivaba el amor por las «polifónicas olas de la revolución»: en realidad, los concejales decidieron arrasar Hulme precisamente porque temían un levantamiento. «A pesar de las enfermedades, la muerte y las casas tambaleantes —había informado el *Manchester Guardian*—, la población se ha visto obligada desde el armisticio [de 1918] a apretujarse en la zona en mayor número que nunca»^[121]. Semejante masa de humanidad amontonada era demasiado proclive a convertirse en una de las grandes multitudes que habían descrito los futuristas, agitadas, si no por el trabajo y por el placer, sí por la sublevación.

Así que los concejales compraron Hulme en su totalidad. Realojaron a los habitantes de aquella zona de infraviviendas en casitas de ladrillo situadas en las afueras y suavizaron el golpe llamando a aquellas casas «hogares para héroes». Después allanaron el barrio entero hasta dejar un páramo vacío. La antigua calle mayor se convirtió en un simple sendero polvoriento que cruzaba la amarillenta hierba del verano. Nadie tenía ni idea de qué hacer con él.

*

La respuesta estaba ya en camino. En 1933, un año antes de que el Ayuntamiento de Manchester^[122] empezara a despejar aquella zona deprimida de Hulme, un grupo de jóvenes arquitectos, inflamados por esa pasión sólo propia de la juventud, alquilaron un vapor y zarparon de Marsella rumbo al futuro. Cuando el barco atracó en Atenas, el Congrès International d'Architecture Moderne ya había resuelto cómo sería el futuro. A la sombra de la Acrópolis, ante mil quinientos representantes del Gobierno de Grecia, el CIAM anunció «una respuesta al actual caos de las ciudades», una propuesta que «abra todas las puertas al urbanismo de los tiempos modernos [...] En las manos de las autoridades, detallada, anotada, aclarada con la adecuada explicación, la Carta de Atenas es la herramienta necesaria para alcanzar el correcto

destino de las ciudades»^[123].

La carta empezaba con una advertencia y una visión, enmarcadas en pasajes de profética solemnidad: «Una inmensa y total mutación domina el mundo: la civilización maquinista se está acercando en medio del desorden, la improvisación, las ruinas [...] ¡Ya lleva un siglo en marcha! [...] Pero también un siglo en el que está apareciendo una nueva savia [...] Un siglo en el que los visionarios han producido ideas y pensamientos y han hecho propuestas. Llegará un día, tal vez»^[124]. Continuaba con una doctrina de 25 puntos donde se exponían con precisión científica lo que sería y debía ser la ciudad del futuro. Y la ciudad del futuro no iba a ser teórica. Aquel congreso añadió a su análisis científico un mandamiento político: «Hay que poner la carta sobre la mesa de las autoridades, tanto municipales como estatales»^[125].

A pesar de su apariencia científica, la carta estaba inspirada en una serie de profecías tan demenciales como los estragos causados por los futuristas. En los emocionantes primeros días de la revolución rusa, los arquitectos soviéticos habían bosquejado gigantescas viviendas colectivas que flotaban literalmente sobre las estepas por obra del formidable poder de la fusión nuclear. En Alemania, el poeta Paul Scheebart predijo ciudades de vidrio transparente y el arquitecto Bruno Taut imaginó una ciudadela de cristal centelleando al claro aire alpino. No es de sorprender que los arquitectos del CIAM zarparan hacia Atenas confiados en que el destino de las ciudades estaba a su alcance.

Dio forma definitiva a los principios de la Carta de Atenas un libro publicado poco después de la reunión del CIAM por su principal lumbrera. *La Ciudad Radiante* de Le Corbusier constituyó el modelo para una Nueva Jerusalén, embellecida como una novia para su esposo. A sus pies estaban sus fábricas llenas de humo, conectadas con el resto del mundo por un complejo sistema de apartaderos de ferrocarril. Su cabeza estaba coronada de torres de cristal, desde las cuales gobernaba la élite intelectual como los reyes-filósofos de la *República* de Platón. Su cuerpo estaba formado por las viviendas de la gente y sus pulmones eran grandes parques verdes.

Esta Ciudad Radiante era la más pura demostración de la descripción que hacía la Carta del urbanismo como «una ciencia tridimensional, no bidimensional»^[126]. Había carreteras elevadas que, suspendidas por encima del verdor liberado, vertían su tránsito en grandes edificios de apartamentos que se cernían sobre las copas de los árboles. En las azoteas y terrazas de estas torres, sus habitantes se divertían al sol como pasajeros de primera clase en un gran transatlántico blanco. Desde allí podían contemplar una pradera aparentemente vacía, un bosque immaculado sin trazas de historia humana. Se habían hecho desaparecer los palacios y templos de épocas anteriores, al igual que las calles y plazas de la propia época de Le Corbusier, dejando solamente el futuro: una extensión, como dijo Le Corbusier, de «sol, espacio y verdor». Aquello era un paraíso que no podría aparecer hasta el Fin de los Tiempos.

Pero los arquitectos del Congrès International d'Architecture Moderne no iban a

tener que esperar al fin de los tiempos para que apareciera su paraíso. Su utopía no se limitaba a una isla inaccesible, el «no lugar» de Tomás Moro. Pasada una década, la segunda guerra mundial había barrido las viejas ciudades de manera más total quizá de lo que hubieran podido imaginar los comunistas y los futuristas [...] y entonces el mundo estaba preparado para ser hecho de nuevo.

*

Y lo hicieron de nuevo o, al menos, en su mayor parte. En los años que siguieron a la guerra, las devastadas ciudades de Europa se reconstruyeron con sorprendente velocidad a la imagen de la Ciudad Radiante, pero durante tres décadas no ocurrió nada en el espacio vacío que antaño había sido Hulme. En 1964, Robert Mellish, designado por el Ministerio de la Vivienda como supervisor de programas, visitó aquel páramo urbano y exclamó: «¿Por qué me enseñan ustedes esta desolación? ¿Por qué no construyen casas aquí?»^[127].

Los concejales de Manchester, picados por el estallido del supervisor, cruzaron los Peninos para ver lo que había pasado en la vecina Sheffield. Sintieron terror y envidia: en lo alto de una colina, en el centro de la ciudad, sus rivales habían levantado la ciudad profetizada por los modernos. Grandes tramos de apartamentos proporcionaban luz natural, espacio, verdor, con cuartos de baño dentro, a un proletariado que hasta época reciente apenas había tenido acceso al agua corriente. Y, lo que es más, Sheffield había construido una versión muy británica de la Ciudad Radiante. Los arquitectos británicos de la posguerra estaban sin duda alguna entusiasmados con aquellos deslumbrantes transatlánticos que navegaban por océanos de verdor, pero también se preocupaban por conservar algo de la sociabilidad propia de los viejos suburbios que tanto se afanaban en reemplazar. Aunque les costara admitirlo, sentían nostalgia de los callejones empedrados y las casitas adosadas que antaño habían sido la pesadilla de Engels, pues advirtieron al momento que la arquitectura moderna podía engendrar la más moderna de las dolencias: soledad y alienación.

La finca Park Hill de Sheffield suministró la solución definitiva. Enormes edificios de hormigón se extendieron sobre las ruinas de lo que antes era una densa zona de infraviviendas, dejando entre ellos amplios espacios verdes abiertos, pero estos edificios estaban comunicados por anchas galerías de hormigón que formaban una red de «calles en el cielo», a las cuales daban los pisos como antes las casitas daban a los callejones de otros tiempos. Pronto —predijeron los arquitectos con gran seguridad— las galerías estarían llenas de niños jugando mientras sus madres cotilleaban en torno a la tolva de las basuras como si fuera la fuente del pueblo.

Los concejales de Manchester vieron lo que tenían que hacer. Se llevaron a J. S. Millar, un hombre que había tenido un papel decisivo en la obra de Park Hill, para

que se hiciera cargo de su departamento de urbanismo y Millar se puso en contacto con Lewis Womersley, que también había trabajado en el proyecto de Sheffield, para transformar el páramo de Hulme. Womersley y su socio Hugh Wilson eran unos gestores eficientes. Ya habían elaborado o estaban elaborando planes para la expansión moderna de Skelmersdale, Redditch, Northampton y Nottingham. En 1966, los dos socios presentaron sus ideas para Hulme al Ayuntamiento de Manchester. La simple acta de la reunión no transmite gran cosa de la excitación provocada por el proyecto en los archipámpanos del comité:

El expediente urbanístico para Hulme fase 5 pedía que se incrementaran las densidades hacia el centro del barrio y afirmaba que el objetivo era crear un entorno urbano a escala de ciudad. La solución a este problema propuesta por los consultores para lograr mayor escala y densidad es construir unos bloques continuos de adosados, de seis plantas de altura, en formas simples y atrevidas, para así dar lugar a amplios espacios abiertos.^[128]

Estos bloques continuos estaban en forma de cuatro medias lunas que recordaban, según los arquitectos, el Royal Crescent de Bath y las hileras de casas diseñadas por Nash alrededor de Regent's Park en Londres. Los concejales, que no habían estado en ninguno de esos dos sitios, se mostraron debidamente impresionados.

No se trataba en absoluto de nostalgia de la elegancia georgiana. Hulme sería un lugar moderno construido de una manera moderna, utilizando las últimas novedades industriales. El informe de los arquitectos explicaba que «se puede obtener una alta calidad de los acabados, tanto interiores como exteriores, porque los elementos estructurales, accesorios y servicios pueden ser manufacturados y supervisados en la fábrica, no sometidos al clima ni a otros azares de un emplazamiento al aire libre»^[129]. Dicho en lenguaje sencillo, esto significaba que el complejo de edificios en su totalidad se construiría a base de hormigón prefundido. Cinco años después de la presentación de Wilson y Womersley, los Hulme Crescents —profetizados por todo el mundo desde Engels hasta Le Corbusier, cada cual a su manera— estaban preparados para recibir a sus primeros moradores.

*

Algunas personas aún se acuerdan de cómo tendrían que haber sido los Crescents en realidad. Una visitante de un sitio web que lleva el fúnebre nombre de «ex Hulme» mandó este mensaje firmado por «Caroline»:

Yo tenía cuatro años cuando nos trasladamos allí. Mi familia se mudó a Hulme porque estaban desalojando Broughton, en Salford. Por lo que me dijo mi madre, nos habían prometido «un nuevo y brillante futuro en los nuevos pisos con galerías de acceso». Al principio, y tengo que decir que así fue los primeros años, era estupendo vivir en aquellos pisos [...] Recuerdo que me quedaba mirando una escena que me parecía realmente pija: el vecino de enfrente limpiando su coche Avenger. Y yo pensaba: qué cabrón, eso sí que es pijo. Lo limpiaba todos los domingos. Nos hicimos amigos enseguida y aquello parecía un barrio [...] Teníamos tiendas y un lavadero. Porque en aquellos tiempos era de lo más pijo tener lavadora. Yo miraba cómo levantaban los Crescents de Robert Adam y John Nash [...] y, como digo, los primeros años las cosas fueron estupendas, teníamos todos los servicios

que podíamos pedir [...] Aquel lugar era maravilloso. Lleno de ideas realmente nuevas y muchísima esperanza para la gente que vivía allí. Los vecinos hablaban unos con otros. Y recuerdo que me reía mucho con una familia que vivía allí. Nos invitaron a mí y a mi abuelo a tomar un té. Nos enseñaron la manera tan rara en que estaban diseñados los pisos. Pero el piso estaba muy limpio y era muy agradable y ellos estaban muy orgullosos de él.^[130]

Pero cuando la gente fue a vivir en ellos, los Crescents empezaron a perder un poco de su lustre. Así continúa «Caroline»:

Después, de repente, hacia 1972 creo que fue, las cosas empezaron a ir mal. Y, como digo, la gente empezó a marcharse. Recuerdo que iba a las tiendas con mi madre y cruzábamos corriendo el césped de delante del *crescent* porque había gente rara holgazaneando por las escaleras del edificio. Pero todo estaba allí, parques delante de los pisos, tiendas y todo. Pero todo salió mal, no sé cómo pero así fue. Cuando los *crescents* se empezaron a estropear, empezaron las deficiencias.

Las deficiencias se iniciaron con unas manchas de humedad en la pared. En el invierno de 1971, algunos inquilinos empezaron a quejarse de vaho en sus pisos, de unos manchones oscuros que afeaban los modernos empapelados. Los arquitectos y los funcionarios del Ministerio de la Vivienda fueron a ver los daños y reprendieron duramente a los inquilinos por no abrir las ventanas para cocinar o por tender la ropa dentro de las casas. Los inquilinos abrieron las ventanas y aguantaron las corrientes heladas, pero las humedades no desaparecieron.

En 1973, la crisis de petróleo precipitó una gran subida en los costes de la energía. Los Crescents se caldeaban con electricidad, de modo que los vecinos se vieron especialmente afectados, tanto que en algunos casos las facturas de la calefacción se dispararon hasta las quinientas libras por trimestre. Muchos inquilinos, sencillamente, se desconectaron del suministro eléctrico y pasaron el oscuro invierno en sus pisos alumbrándose con velas y calentándose con estufas de queroseno. Al final, la oscuridad fue lo que ocultó las manchas.

Y éstas eran solamente dificultades técnicas. Había también graves problemas de gestión. Los Crescents habían sido diseñados para realojar a una parte de los ciudadanos de Manchester en especial situación de carencia: el setenta por ciento de los residentes habían ido allí como consecuencia del desalojo de zonas de infraviviendas en otros lugares y el treinta por ciento recibían prestaciones asistenciales del Ayuntamiento, de manera que la misma ciudad se pagaba sus alquileres y, conforme aumentaba la proporción de estas personas —al cabo de dos años, el 44 por ciento de los residentes de los Crescents dependían de prestaciones sociales—, los ingresos de la ciudad disminuían proporcionalmente. Y con este presupuesto menguante los concejales tenían que atender al mantenimiento de tres kilómetros de edificios: reponer las lámparas, limpiar los pasajes, recoger la basura que iba de acá para allá por las galerías de cemento y terminaba desparramándose por el follaje. Si ya no estaban preparados para ocuparse siquiera del mantenimiento básico, mucho menos con las plagas de ratas y cucarachas que parecían extenderse por los Crescents como un reguero de pólvora.

Y éstos eran solamente problemas de gestión. Había que hacer frente también a

graves defectos de diseño. Como en Park Hill, en Sheffield, todos los pisos de los Crescents tenían amplias galerías de acceso que se prolongaban por varios kilómetros en total. Y estas «calles en el cielo» resultaron ser tan sociables como esperaban los arquitectos: a los críos les encantaba recorrerlas enteras tocando los timbres y escapándose cuando alguien contestaba, les encantaba trepar a las balaustradas y asomarse por el borde a olisquear el aire del otro lado. Las balaustradas parecían hechas para animarlos a ello, pues contaban con numerosos sitios donde poner el pie y anchas repisas para apoyarse. Sólo era cuestión de tiempo que se cayera alguien. Y fue un niño de cuatro años: un año más que los mismos Crescents.

Aquello fue la gota que colmó el vaso. En 1975, las familias de los Hulme Crescents presentaron una petición al Comité de Alojamiento de Manchester. Temían por la seguridad de sus hijos y sus demandas estaban claras:

- Se debía confeccionar una lista de las familias que quisieran ser realojadas.
- En ella debían figurar por orden de prioridad.
- Debían darse fechas para el realojo.
- No se instalaría a nuevas familias en ninguna vivienda. Los pisos que los inquilinos dejaran vacíos se alquilarían a inquilinos solteros, parejas sin hijos o estudiantes.
- Todos los inquilinos tendrían derecho a entrar en la lista de traslados independientemente de sus retrasos en el pago del alquiler.^[131]

«¿Por qué tenemos que pagar por vivir aquí, en esta peligrosa prisión? —preguntaban en la petición, antes de declarar enfáticamente—: El realojo tiene que iniciarse ya».

El Comité de Vivienda mostró su conformidad. Las familias abandonaron los pisos y los Crescents se quedaron vacíos, preparados para que se trasladasen a ellos inquilinos solteros, parejas sin hijos y estudiantes. Uno de estos nuevos habitantes recuerda: «El día en que me mudé allí fue el 11 de diciembre de 1981 y había mucha nieve por todas partes, lo que no es habitual en Manchester en ninguna estación. Cuando recorrimos aquellas medias lunas de puntillas las vibraciones eran impresionantes, una magnificencia monolítica, un vacío total. No creo que ni siquiera ver las pirámides por primera vez se pueda comparar».^[132]

En un vacío total se habían convertido efectivamente los Crescents. Lo cierto es que tan poca gente quería vivir en Hulme que la ciudad empezó a regalar los pisos. Bueno, no exactamente a regalarlos, como recuerda «Karen» en el sitio web «Ex Hulme»:

Me mudé a Hulme en 1982 y viví en todos los *crescents*... y cada cierto tiempo me mudaba cargando en el carro de la compra que todo el mundo usaba un fusible y un cable para evitar el contador y mi cerradura Yale. Elegir un piso y mudarse parecía lo más normal del mundo. Salió mal una vez, cuando según parece elegí el mismo piso que dos tipos que intentaron matarme con un martillo.^[133]

Lo único que había que hacer era dar una patada en la puerta de un apartamento vacío y encerrarse en él durante un tiempo. No había que preocuparse por el alquiler ni por el casero: para cuando las autoridades averiguaran que uno vivía allí, ya se

había trasladado a otro. Ésa era la diferencia entre los nuevos inquilinos y las familias que se habían marchado: no había nada que los atara.

Cuando los primeros habitantes de los Crescents se marcharon, el Ayuntamiento de Manchester instaló unas verjas de acero a intervalos regulares a lo largo de las galerías de acceso a los pisos. Estas puertas sólo se podían abrir con unas claves de seguridad, unas claves que los inquilinos conocían, los funcionarios olvidaron pronto y la policía nunca averiguó. El municipio tardó algún tiempo en darse cuenta de que se había quedado fuera y no podía entrar. No tenía modo de seguir el ritmo a los nuevos residentes que, en ausencia de toda autoridad visible, comenzaron a inventarse una sociedad propia. Se trataba de jóvenes, holgazanes, irresponsables y libres, no tenían familia, empleo ni posesiones. Las leyes de la propiedad quedaron suspendidas en Hulme: nada pertenecía a nadie y todo pertenecía a todos. Todo se robaba, chanchulleaba, paseaba, destrozaba y regalaba. Unos a otros se decían que aquello era exactamente lo que había profetizado Engels.

Los hulmaneses hicieron lo que les vino en gana. En los Crescents, los modos de comportamiento aceptados no solamente fallaron: los rechazaron radicalmente, les escupieron encima y los mandaron a la mierda. Karen recuerda un *déjeuner sur l'herbe*:

¿Os acordáis de Queenie? Estábamos sentados en la hierba, delante del Zion, un día soleado y caluroso, éramos quince o veinte bebiendo y fumando, cuando llegó Queenie sudando, gritando y con la idea de sentarse en la cara de alguien. Sujetaron al pobre Shaun (ya no está con nosotros, me temo) sobre la hierba mientras ella hacía lo que había dicho [...] Sí, también me acuerdo de que Rizzla estaba por allí, pero también recuerdo como si lo estuviera viendo el día en que saltó desde la pasarela de arriba entre Robert Adam y William Kent, frente a los Spinners. Todos salimos corriendo del pub suponiendo que se habría hecho papilla en la carretera, cuando de repente se levantó, empezó a soltar tacos y se fue a saltar otra vez. Menudo chiflado.^[134]

A mediados de los años ochenta, los hulmaneses eran una pandilla canallesca que aún se recuerda con triste nostalgia. Alguien incluso ha creado una página en MySpace para los Crescents, un fingido perfil personal en el que los edificios describen a quiénes «les gustaría conocer»:

Punks, góticos, cortos, escoria, gilipollas, yonquis, vagos, vagabundos, animales, inútiles, imbéciles, cabezas de chorlito, alcohólicos, adictos al *speed*, *perry boys*, *okupas*, lobos de mar, borrachuzos, atracadores, simplones, lunáticos, rastas, bichos raros, copiones de famosos, *psicobillis*, mohawks, cucarachas, los que hacen cola para la metadona, maricones, bastardos violentos, hippies deprimidos, primos, *scallies* colocados, pajeros, enganchados al ácido, cerdos, ladrones, los que mean la cama, chavales *indie*, pelotas *online*, drogatas, niños bien que van de hippies, los *scream team*, correosos.^[135]

Eso no estaba en las profecías, ¿verdad?

*

En 1976, un joven periodista musical llamado Tony Wilson asistió a un concierto en el Free Trade Hall, en el centro de Manchester. Aquel acontecimiento apenas tuvo

eco, sólo asistieron cuarenta personas. Había ido a ver a un grupo nuevo y desconocido que se llamaba Sex Pistols.

Cosa de una hora después, Wilson salió de la sala ardiendo de mesiánico fervor por el rock punk. No había experimentado nada tan excitante desde que leyera a Engels y escuchase hablar de Tristan Tzara en el Cabaret Voltaire. Encontró un antiguo club obrero, situado junto a los Crescents, y lo abrió con el nombre de Russell Club, un lugar para la nueva música que estaba empezando a salir de aquellas viviendas subvencionadas por el Ayuntamiento. Quizá no pareciera gran cosa, pero la fábrica de arte de Wilson —cortada en buena medida por el patrón de la cooperativa de Andy Warhol o de la Bauhaus— resultó ser un invernadero que hizo germinar una nueva vanguardia que recordaba conscientemente la gran era de la profecía moderna. The Fall, Joy Division y todos los demás tocaron en aquel club en sus primeros tiempos. Wilson terminó constituyendo Factory Records, un sello discográfico que puso a Manchester en el mapa internacional. Contrató al diseñador gráfico Peter Saville para hacer los pósteres del club y las carátulas de los álbumes y Saville hizo exactamente lo que habían hecho Laszlo Moholy-Nagy, Marcel Duchamp y Georges Braque en los años veinte: arrancaba cosas, las pegaba unas junto a otras y las pasaba, un torrente de imágenes de lo más guay de un pasado hecho pedazos y de un futuro incompleto.

Una y otra vez, los residentes de los Crescents rememoran aquella música. Así lo cuenta «James»:

Mi mejor recuerdo es quizá un recuerdo solitario: la primera vez que puse el disco *Power corruption and lies* justo después de haberlo comprado el mismo día que salió. Para mí, que apenas había cumplido los veinte, aquel disco resumía el horror existencial de Hulme, junto con la libertad y las posibilidades creativas que despertaba en todo aquel que fuera capaz de afrontar el cotidiano olor a pis que había en escaleras y ascensores y las cacas de perro con que te encontrabas por todas partes, como una alfombra mágica de desesperación.^[136]

«James» compartía su piso con un baterista. Entre los dos pintaron de negro el salón y lo forraron con hueveras de cartón para montar un improvisado estudio de grabación. Y ellos no fueron los únicos: «Lloyd» dirigió dos emisoras pirata de radio desde el tercer piso del *crescent* Charles Barry e iba trasladando su equipo a pisos vacíos e inaccesibles cada vez que se olía una visita de la policía. Joy Division llegó a posar para grises fotografías con mucho grano en aquellas galerías de cemento; BIG fLAME, el «principal *jazz fuck trio* de Gran Bretaña», nació en los Crescents en 1982. Los conjuntos A Certain Ratio, A Guy Called Gerald, Finlaye Quaye, Inspiral Carpets y muchos otros se apretujaban en los Crescents, grabando y tocando en los improvisados estudios y clubes que llenaban los edificios de un incesante estrépito y aporreo.

Hacia mediados de los ochenta, la música de Hulme empezó a cambiar. Los nuevos grupos no eran maravillosos y sus letras no eran profundas. Un álbum de los Happy Mondays se titulaba *Pills 'n' thrills and bellyaches* [Pastillas y vibraciones y

dolores de barriga] y con eso más o menos tenía que ver: asunto de drogas. El rock punk tenía que ver con la cerveza, al menos uno lanzaba su pinta al otro lado de la habitación cuando la estaba escuchando (si se puede decir así). El tipo de post-punk de Tony Wilson tenía que ver con la hierba: uno ponía la aguja en el disco y se tumbaba en la cama, esperando a ser invadido por la percepción del horror existencial, pero la nueva música de finales de los ochenta tenía que ver con las pastillas: *speed*, ácido y, sobre todo, éxtasis, productos químicos que lo mantenían a uno bailando y haciendo muecas toda esa noche, el día y la noche siguientes. No importaba lo estúpida que fuera la música.

Y entonces fue cuando los Crescents empezaron a comerse a sí mismos. Aquello comenzó en una fiesta celebrada en 1989. Al principio fue sólo la continuación de una fiesta, unas cuantas personas reunidas en la cocina después del cierre de los clubes para seguir bailando hasta que desapareciera el efecto de la última droga, pero antes de que hubiera pasado mucho rato las cosas se les fueron de las manos. Todo el mundo se había traído a los colegas y pronto la cocina se halló tan atestada que nadie podía respirar, así que no digamos bailar. «Bruce» tiene un vago recuerdo de lo que ocurrió: «Me acuerdo de Jamie dando con un martillo neumático contra la pared de su piso para abrir espacio para un club [...] pero terminó cargándose todo el equipo de su estudio. Había hecho un agujero en la pared que daba al piso contiguo, ¿sabéis? Y cuando apareció más gente, volvieron a hacerlo. Y cuando apareció más gente, lo hicieron por tercera vez. Para cuando Jamie soltó el martillo neumático, habían agujereado varias paredes y suelos, de modo que la antigua cocina era una caverna infernal en la que se embutían cuerpos sudorosos y donde retumbaba un bajo».^[137]

Había un enorme equipo de sonido en el salón; la cocina de abajo la habían convertido en un bar donde se vendía Red Stripe y todo el edificio parecía rezumar porros. No es que importe, porque todo el mundo está comiéndose a alguien con los ojos: caras aplastadas atisbando ansiosamente la oscura neblina. Cuidado al andar por la escalera que va al segundo piso.^[138]

Y en poco tiempo las fiestas empezaron a ocupar todo el lugar, haciéndolo más o menos inhabitable, para todo el que no estuviera bailando. «Gonnie» recuerda lo siguiente:

... el memorable Equipo de Sonido de Demolición de Hulme, no tanto por su selección musical como porque se instalaron en la pequeña zona comercial a poner tecno desde el miércoles hasta el jueves por la mañana, desde que cerraron los clubes hasta que abrieron las tiendas. Y sólo apareció por allí un momento un coche patrulla de la policía a ver lo que ocurría. Desert Storm Danny en las galerías y su colega Joe correteando de un lado a otro para motivar a la gente. Cuando pasaban con andares cansinos los viejos que iban a comprar la leche del desayuno, en la gris mañana del jueves, aún había unas pocas personas bailando en las azoteas de los edificios y otras sentadas en los sofás y en los cómodos sillones que habían quedado abandonados en los pisos a punto para la demolición.^[139]

Los concejales que habían destruido los suburbios de Hulme en 1934 por temor a las muchedumbres agitadas por el placer y la sublevación jamás habrían podido siquiera imaginar, ni en sus peores pesadillas, aquel «mundo feliz» que había ocupado su lugar.

*

Ya en 1968 el Ayuntamiento de Manchester organizó una reunión en la que se trató de decidir qué hacer con los Crescents. Y la misma convocatoria, «El desastre de las galerías de acceso», refleja que no tenían muchas esperanzas en un final feliz. Ya lo habían intentado todo: ya habían creado un *trust* de actuación para el alojamiento a fin de abordar la renovación del complejo, pero los residentes saquearon las oficinas del equipo destinado a ayudarles; igualmente habían pagado un estudio para examinar la situación social, económica, medioambiental e inmobiliaria en la zona, pero pronto renunciaron a su empeño. Hulme no parecía ser un problema que se pudiera solucionar, dijeron.

En cualquier caso, Manchester era incapaz de resolverlo sin ayuda, así que finalmente acudió al Gobierno central en busca de alguna solución. En 1991 se concedió a Manchester una subvención para hacer frente a su mayor problema: no suficiente dinero para resolver todo, pero sí al menos para librar al Ayuntamiento de ser el casero. El objetivo oficial del proyecto, manifestado en la anodina jerga burocrática, era la creación de un entorno físico «seguro, limpio y atractivo»^[140] donde la gente pudiera tener un «alojamiento capaz de satisfacer tanto sus necesidades en cuanto a vivienda como sus aspiraciones». En última instancia, esperaban los urbanistas, «la población [...] tendrá un compromiso a largo plazo con la zona».

Podríamos pensar que, en comparación con las demandas del *Manifiesto comunista* o de la Carta de Atenas, no era demasiado pedir, pero para un lugar como los Hulme Crescents aquello constituía una visión maravillosa, un futuro que durante años había parecido posible sólo en el reino de la fantasía.

Y, claro está, había que pagar un precio: aquél era un futuro en el que los propios Crescents no podían desempeñar ningún papel. El Ayuntamiento se puso en contacto con los Dogs of Heaven, un grupo de teatro local, y les encargó organizar una despedida a lo grande, un final adecuado para el infierno en que se habían convertido los Crescents. Una despejada noche de marzo de 1993 tiraron un coche desde la azotea del *crescent* John Nash y encendieron la pira funeraria de una utopía que no había resultado en absoluto según lo planeado. Y esa despedida fue televisada en el *Late Show* de la BBC.

Hay otra película, una grabación casera, que recoge los acontecimientos del día siguiente. Aun siendo turbulenta, vibra la música. Una multitud andrajosa empuja unos carromatos híbridos hechos con puertas y ventanas, piezas de coches y módulos de cocina. Amontonan todos estos fragmentos al pie de un ave fénix gigantesca hecha de trozos del edificio de hormigón que hay detrás y bailan mientras el pájaro de fuego consume los restos de sus hogares que han dado en ofrenda.

Los hulmaneses dijeron adiós a sus Crescents de una manera consagrada por la

tradición. Los *graffiti* de un muro de hormigón parodiaban las declaraciones de un aviso municipal:

Ayuntamiento de *Madchester*^[NT1], que recorta empleos, destruye servicios, vende el hogar de todos ustedes [...]. Hemos decidido democráticamente que sus hogares no son importantes. Grandes empresas y yuppies nos han ofrecido cuantiosas sumas de dinero por tener oficinas, tiendas pijas, aparcamientos, bares, etcétera, en Hulme. Uno o dos de ustedes han pagado la contribución. Podemos ofrecerles unos cuantos pisos en Wythenshawe. Así no podrán venir a la ciudad y arruinar nuestras oportunidades de atraer grandes negocios y las Olimpiadas. En cuanto a ustedes, la escoria que no paga la contribución o son demasiado jóvenes o demasiado viejos para que nadie les moleste por ello, podemos ofrecerles como alojamiento una amplia selección de bancos en el parque y cajas de cartón. Rogamos disculpen las molestias.

Si van ustedes hoy a Hulme, no encontrarán ni rastro de los Crescents. En su lugar, podrán contemplar una pulcra zona residencial de hileras de casas de ladrillo y cuidados jardines que se parecen mucho a las casitas adosadas descritas por Engels, con apenas un pilluelo o dos paseándose por allí. El futuro de Hulme se asemeja a su pasado más que a ninguna otra cosa.

*

Y la verdad es que todo ello no parece en absoluto una profecía, pero siempre hay que tener cuidado con las profecías. Engels sabía que sus sueños sólo podían hacerse realidad después de una revolución destructiva y también lo sabía Le Corbusier, cuya Ciudad Radiante habría arrasado las ciudades de su época. La Nueva Jerusalén, ambos lo sabían muy bien, sólo podría surgir con el Apocalipsis.

Pero lo que olvidaron fue que todo futuro es seguido de otro, que sus modelos de eterna utopía, como todos los planes, serían desechados en la búsqueda de otros que ellos no podían prever. Y eso es algo que los residentes de Hulme descubrieron una y otra vez en el transcurso de un siglo, conforme les afligía una visión tras otra: crisol de la revolución, escaparate moderno, batalla campal anarquista, paraíso químico. Cada uno de estos futuros se recuerda con nostalgia y horror al mismo tiempo por quienes los vivieron.

«No hay futuro, no hay futuro», cantaban los Sex Pistols en uno de sus mayores éxitos, pero fueron los futuristas los que mejor lo expresaron:

Los más viejos de nosotros tienen treinta años: nos queda, pues, al menos una década para culminar nuestra obra. Cuando tengamos cuarenta, otros hombres más jóvenes y fuertes nos tirarán también a la papelera como manuscritos inútiles. ¡Y así lo deseamos!^[141]

Vendrán contra nosotros, nuestros sucesores; vendrán de lejos, de todas partes, danzando a la cadencia alada de sus primeros cantos, extendiendo sus dedos corvos de predadores y husmeando perrunamente, a las puertas de la academia, el fuerte olor de nuestras mentes en putrefacción, ya prometidas a las catacumbas de las bibliotecas.

Pero no estaremos allí [...] Al final nos encontrarán —una noche de invierno— en campo abierto, debajo de un triste tejado sobre el que tamborileará una lluvia monótona, y nos verán acurrucados junto a nuestros temblorosos aeroplanos, calentándonos las manos a la mezquina llamita que darán nuestros libros de hoy, que arderán bajo el vuelo de nuestras imágenes.

Alborotarán a nuestro alrededor, jadeando de ansia y desprecio, y todos ellos, exasperados por nuestra orgullosa e

incansable osadía, se precipitarán a matarnos, impulsados por un odio tanto más implacable porque en sus corazones estarán ebrios de amor y admiración hacia nosotros.

La fuerte y sana injusticia estallará radiante en sus ojos. El arte, en realidad, no puede ser otra cosa que violencia, crueldad e injusticia.

Los Futuristas. Suena como un grupo de Manchester, ¿verdad?

El muro de Berlín

Donde la Historia llega a su fin



La Historia en venta^[XIII].

El fin de la Historia

El Partenón se está disolviendo en la atmósfera, pero ya se han hecho preparativos para la conclusión de su propia historia. El nuevo museo de Bernard Tschumi, al pie de la Acrópolis, contiene un espacio vacío de las mismas dimensiones que el templo, presto a recibir sus restos si alguna vez se hiciera necesario trasladarlos a su interior. Este museo alberga ya todas las esculturas del Partenón que quedan en Grecia; hay otros pedestales que aguardan el regreso de los mármoles conservados en Londres y otros lugares. Una vez que el templo haya desaparecido de su emplazamiento original, su propia historia terminará en este mausoleo.

Los profetas del modernismo intentaron empujar el futuro hacia un fin definitivo, buscando una solución utópica a todas las aspiraciones humanas. Marx y Engels, por su parte, plantearon la Historia como una dialéctica: una batalla de ideas en proceso de resolución progresiva, siglo tras siglo, repetición tras repetición. *El sueño del arquitecto* es la imagen misma de este proceso, en el cual un edificio sigue a otro en una serie de mejoras, desde la autoritaria tumba del faraón hasta la catedral hecha por las dispuestas manos de inspirados artesanos. Una vez la revolución final haya tenido lugar y la condición humana se haya perfeccionado, la propia Historia llegará a su fin. Entonces el arquitecto podrá reposar en su columna y contemplar un mundo terminado, donde nada precisa volver a cambiar jamás.

La Historia llegó, en efecto, a una especie de fin, pero no del todo como habían planeado los marxistas y los modernos. La caída del muro de Berlín el 10 de noviembre de 1989 concluyó lo que el historiador Eric Hobsbawm llamaba «el siglo xx pequeño», que había arrancado con el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Habsburgo en 1914, había pasado los horrores de las trincheras, de Auschwitz y de Hiroshima y por Nuremberg y la Primavera de Praga y acabó en Berlín. Los acontecimientos de aquella noche representan el «fin de la Historia», una expresión inventada por el economista político Francis Fukuyama. El capitalismo democrático derrotó al comunismo

autocrático, cerrando el último gran conflicto ideológico de una vez y para siempre.

Pero, a diferencia de los Hulme Crescents, el muro de Berlín, cuya espectacular destrucción marcó el «fin de la Historia» de Fukuyama, no fue borrado de la faz de la Tierra. En realidad, a pesar de haber sido tan odiado, el muro de Berlín pronto alcanzó tanto valor como el mármol del Partenón, que se disuelve y desmorona sólo con tocarlo. La extraña vida de ultratumba del muro de Berlín es la historia del fin de la Historia.

Érase una vez una oscura mujer que se hallaba en una oscura calle de un oscuro rincón de Berlín. Ante ella se extendían tramos y tramos de un bloque de cemento en un espacio desprovisto de edificios por donde no pasaba nadie.

La mujer, de cara ancha y cabello teñido con henna, vestida con un largo abrigo negro y con un cigarrillo en los labios, estaba mirando atentamente hacia el lado occidental. Examinaba el muro de cemento que tenía delante. De repente sus ojos se iluminaron y sonrió. Saludó con la mano a algo o a alguien que estaba viendo, luego echó un vistazo a izquierda y derecha y dejó de sonreír. Cabizbaja, dio media vuelta y se marchó, internándose de nuevo en el lado oriental.

Hasta aquel día, Ute nunca había visto la Muralla de Protección Antifascista. Aunque vivía sólo a unos cientos de metros, el viaje hasta allí había sido peligroso y había requerido meses de preparación. Ella no debía estar allí. No tenía ni idea de lo que había detrás de la Muralla de Protección Antifascista, aparte de fascistas, se imaginaba, si era de ellos de lo que se pretendía protegerlos. Ute tenía un plano de Berlín en el cual, al otro lado de la muralla, había sólo una *terra incognita*. La muralla era el horizonte occidental del mundo y, en las tardes de invierno, lo que había detrás de ella, sea lo que fuere, proyectaba una siniestra luz en el cielo, como si hasta las puestas de sol hubiesen estado organizadas en plan barato por los guardias fronterizos. Nadie se acercaba a la Muralla de Protección Antifascista, nadie la tocaba ni la cruzaba. Al menos nadie que se hubiera atrevido a hacerlo había vuelto para contarlo.

*

Una radiante mañana de domingo de 1961, un joven oficial de la República Democrática Alemana se puso unas botas fuertes. Metió un plano, un bote de pintura blanca y una brocha en una bolsa y se encaminó hacia el centro de Berlín. El trayecto de Hagen Koch arrancaba en el cruce de la Friedrichstrasse y la Zimmerstrasse y pronto se congregó allí una multitud para ver cómo empezaba. Sacó el bote de pintura blanca, hundió la brocha en la pintura y procedió a trazar una línea en los adoquines.

Hagen Koch estaba dibujando un nuevo meridiano, un nuevo ecuador, un nuevo borde del mundo en el que acababa un sistema ideológico, político, económico, social e histórico y empezaba otro. La línea que pintaba era la línea del muro de Berlín.

El gobierno de la República Democrática Alemana publicó un folleto^[142] que trataba de dar respuesta a las preguntas sobre dicho muro por si a alguien le picaba la curiosidad:

¿Es que el muro ha aparecido por las buenas?

No. Ha sido consecuencia de los acontecimientos en Alemania Occidental y Berlín Occidental durante muchos años.

¿Era inevitable?

Sí y no [...] El muro era inevitable porque ellos (Occidente) estaban provocando el riesgo de un conflicto. Aquellos que no quieren oír las cosas tendrán que tocarlas.

¿Qué ha evitado el muro?

Ya no queríamos estar sin hacer nada viendo cómo médicos, ingenieros y trabajadores cualificados eran inducidos mediante refinados métodos indignos de la dignidad del hombre a renunciar a su segura existencia en la RDA para trabajar en Alemania Occidental o Berlín Occidental. Pero con el muro hemos impedido algo mucho más importante: que Berlín Occidental se convierta en el punto de partida para un conflicto militar. Las medidas que introdujimos el 13 de agosto en unión con los Estados del Pacto de Varsovia han calmado a unos cuantos exaltados de Bonn y Berlín Occidental. Por primera vez en la historia de Alemania, la cerilla que podría encender otra guerra se apagó antes de cumplir su propósito.

¿Estaba la paz realmente amenazada?

[El muro de protección de la RDA] sirvió a la causa de la paz mundial, ya que detuvo el avance de los neohitlerianos alemanes hacia el Este.

¿Quién está confinado tras él?

Según las inteligentísimas explicaciones del Senado de Berlín Occidental, nos hemos encerrado nosotros mismos tras el muro y vivimos en un campo de concentración [...] ¿Y ustedes no han caído en la cuenta de una cosa? Brandt, el alcalde de Berlín, protesta porque la mitad de la RDA, incluyendo los trabajadores de los grupos de milicianos en las empresas, va armada. ¿Y ustedes ven posible un campo de concentración cuyos prisioneros tuvieran armas en las manos?

¿Quién ha roto el contacto humano?

Por supuesto que es duro para muchos berlineses no poder visitarse actualmente, pero sería mucho más duro que una nueva guerra los separase para siempre.

¿Es el muro una amenaza para alguien?

La propaganda de Bonn describe el muro como una «monstruosa prueba de la agresividad del comunismo mundial». ¿Consideran ustedes que es un signo de agresividad que alguien levante una cerca alrededor de su propiedad?

¿A quién está agraviando la situación?

¿El muro? Él está ahí tan tranquilo.

¿Es el muro un aparato de gimnasia?

El muro es la frontera nacional de la República Democrática Alemana. La frontera nacional de un Estado soberano debe ser respetada. Así es en todo el mundo. Quien no la trate con respeto no puede quejarse si le pasa algo.

Así que para eso se había trazado aquella línea: protegía el Paraíso de los Trabajadores Socialistas de la República Democrática Alemana del resto del mundo.

*

Según Ute, el Paraíso de los Trabajadores Socialistas no estaba tan mal. Había bibliotecas y piscinas, centros vacacionales y un buen transporte público. Había alquileres protegidos, empleos fijos y pensiones seguras. La vida era previsible. De hecho, la familia de Ute se había trasladado a la RDA a finales de los cincuenta por voluntad propia. Su abuelo era uno de los comunistas que se habían opuesto a Hitler durante los años del nazismo y los había convencido a todos de ir a reunirse con él en

la República Democrática que se estaba forjando en el Este.

«Hay todo lo que uno necesita», les había dicho. Y así era en el pueblo en el que se habían criado Ute y su hermana. Las cosas que uno quería tardaban algo más: si uno quería un televisor, se apuntaba en una lista de espera para unos diez años y ahorra; si quería plátanos, una vez al año iba a la plaza del pueblo y hacía cola toda la noche para conseguirlos. A Ute y a su hermana les enseñaron a arreglárselas, a no tener grandes expectativas y a conformarse con lo que tenían. Sin embargo, no se conformaron y decidieron hacer algo al respecto.

*

El trayecto de Hagen Koch atravesó Berlín como un heraldo con una campana: pasó por encima del montón de escombros de lo que había sido el cuartel general de la Gestapo en Niederkirchnerstrasse, dejó atrás el erial debajo del cual yacían los restos de la Cancillería de Hitler y los grandes almacenes de Potsdamer Platz, pasó bajo las ruinas bombardeadas del Reichstag y la Puerta de Brandemburgo y por el tranquilo cementerio de veteranos de Invalidenstrasse. Bajó por Bernauerstrasse, dio la vuelta a la esquina por la antigua estación de ferrocarril de Schwedterstrasse y luego salió al puente que cruzaba las vías en Bornholmerstrasse.

Cuando pasó cerca de ellos, los residentes de la Bernauerstrasse, al despertar, se encontraron con que el muro que se alzaba entre sus pisos y la calle —la pared que habían empapelado nueva, donde estaba la ventana con bonitas cortinas y macetas de flores, donde estaba el portal de su edificio, cuya puerta se atrancaba un poco todos los días—, sí, ese muro se había convertido en el Muro.

Se quedaron sorprendidos. «No hay planes de construir un muro», había dicho su presidente hacía sólo unas semanas. Los inquilinos de la Bernauerstrasse vieron la vida que les esperaba y al instante supieron lo que tenían que hacer. Corrieron a las ventanas del primer piso, del segundo y del tercero. Las abrieron, saltaron a la calle y sus cuerpos llovieron sobre las losas capitalistas de Occidente. Tenían que ser rápidos para burlar a los guardias que subían las escaleras a toda prisa. A algunas personas les dio miedo saltar y pasaron el resto de su vida como ciudadanos de la República Democrática Alemana. Otras fueron demasiado atrevidas y, al saltar demasiado pronto, quedaron aplastadas sobre el adoquinado. Otras no fueron lo suficientemente rápidas.

Hay una fotografía en la que se ve a una mujer colgada de una ventana. Tiene unos cincuenta años, el pelo teñido de negro con una cuidada permanente. Viste un abrigo negro largo. Por la ventana se asoman policías o soldados germanoorientales que la agarran de los brazos para que no se caiga, pero no se trata de una operación de rescate... Abajo, en la calle, se ve a unos circunstantes —¿tal vez familiares que sí habían escapado?— que la agarran de los pies tratando de bajarla para irse a

Occidente.

Quizá vivió feliz y comió perdiz. El muro estaba allí tan tranquilo, sin agraviar a nadie, garantizando la paz mundial e impidiendo que los trabajadores cualificados fueran atraídos a una vida de esclavitud salarial capitalista, pero aquella mujer y sus vecinos prefirieron saltar desde sus ventanas a quedarse en el paraíso.

No es de extrañar que el Gobierno se sintiera en la necesidad de echar a todo el mundo. Los habitantes de la Bernauerstrasse fueron evacuados y las puertas y ventanas de sus pisos apresuradamente tapiados. Las calles que llegaban a aquellos edificios se cerraron con barricadas hechas con cualquier cosa que hubiese a mano: un revoltijo de bloques de cemento, adoquines y ladrillos, guarnecido con rebeldes espirales de alambre espinoso.

*

Ute y su hermana se trasladaron a Berlín en cuanto tuvieron la edad suficiente. Según Ute, la capital del Paraíso de los Trabajadores Socialistas no estaba tan mal. Se podía ir donde uno necesitaba: a las tiendas de Alexanderplatz, al Pergamon Museum, a las concentraciones de la Marx-Engels-Platz; se podían visitar los excelentes hospitales, los teatros de ópera y las bibliotecas; se podía subir en ascensor hasta lo alto de la impresionante torre de televisión, donde había un café desde el que se veía todo el espacio que se extendía hasta el horizonte occidental.

Ir donde uno quería resultaba más difícil. Había calles que al parecer no conducían a ninguna parte: todo lo que se veía en un extremo de ellas era un solar vacío y un muro de cemento. Si uno trataba de verlo más de cerca, aparecían guardias y lo echaban. «Es peligroso para usted estar aquí —le decían—. Vuélvase a casa». Y aquello hacía desear aún más ir hasta allí.

En Alexanderplatz había un reloj llamado *Weltuhr*, el reloj del mundo, que mostraba la hora en todas las capitales del mundo. Ute siempre lo miraba con ironía. «¿De qué demonios sirve saber qué hora es en todos esos sitios si uno nunca los va a visitar?», se preguntaba. Sus conocimientos de geografía siguen siendo nulos.

*

Pocos meses después de la caminata de Hagen Koch con su brocha, un joven consiguió llegar al número 44 de la Bernauerstrasse. Atravesó patios en los que gemía el viento otoñal y subió por escaleras desiertas que crujían bajo su peso. Deambuló por las casas abandonadas haciendo resonar sus pasos en las desnudas tablas del suelo. Entró en uno de los áticos y luego salió al tejado.

Los guardias fronterizos no tardaron mucho en descubrirlo y perseguirlo.

Treparon por las vertiginosas escaleritas de hierro de los lados de las chimeneas, pasaron corriendo por delante de urnas, estatuas y balaustradas y tropezaron con canalones que gorgoteaban al pisarlos. Algunas tejas sueltas cayeron a la calle y los planes y los sueños de Bernd Lunser cayeron con ellas. Alcanzó una ornamentada cornisa y ya no hubo ningún sitio por donde poder continuar. Saltó.

El muro estaba allí tan tranquilo, garantizando la paz mundial y protegiendo a los trabajadores socialistas de una vida de esclavitud salarial, pero Bernd Lunser prefirió saltar para encontrar una muerte segura a gozar de su protección.

No es de extrañar que las autoridades demolieran los viejos pisos de la Bernauerstrasse. Hay una fotografía de la calle, tomada un poco después, que muestra algo que a primera vista parece un bulevar o un parque. En el lado este se elevan desde la hierba gigantescos muros sin ventanas. El papel medio despegado, los agujeros dejados por las vigas del suelo, las marcas de los cuadros y las repisas de las chimeneas indicaban que hasta tiempos recientes aquellos muros eran las paredes de unas casas en las que vivía gente.

Al otro lado del solar hay dos muros más pequeños, muy próximos el uno al otro. Uno de ellos, flamante, se compone de postes de hormigón en forma de *H* sólidamente hincados en el suelo a intervalos regulares. Entre ellos se han colocado verticalmente secciones prefabricadas de hormigón rematadas por un tubo redondo también de hormigón y una espiral de alambre espinoso. Cerca, al lado de los habitantes de Berlín Occidental, hay un edificio de un metro ochenta de alto aproximadamente que se está desmoronando. En su deshecha mampostería brotan plantas y todas las elegantes pilastras y cariátides ornamentales se están desprendiendo del aparejo de ladrillo. Si se mira con atención, aún se ven las puertas de entrada de las casas y las ventanas del salón, toscamente tapiadas a toda prisa con rudimentaria mampostería de bloques.

Entre todos estos muros, el terreno está desierto, excepción hecha de miles de conejos grises. Aquello se conoce como tierra de nadie.

*

Según Ute, las cosas no estaban tan mal hasta que su hermana desapareció. Entonces la policía fue a verla y se lo explicó todo. Su hermana se había pasado a los fascistas, le dijeron. La culpa era de Ute, le dijeron. Y entonces ella supo de primera mano qué ocurría a quienes se acercaban demasiado al muro de cemento que se alzaba al final de la calle: la policía la encerró y la torturó durante seis meses. La hacían sentarse metida en agua helada durante horas, durante días, hasta que ya no podía ni tiritar. La obligaban a agacharse desnuda encima de un espejo y orinar, mientras los guardias la miraban desde arriba, la señalaban y se reían. Oía los horribles gritos que resonaban por los pasillos desde Dios sabe dónde. No dormía: las

luces estaban siempre encendidas y no sabía si era de día o de noche. Pasado un tiempo, se le empezaron a caer el pelo y los dientes, dejó de tener la regla y su cuerpo empezó a debilitarse. La policía trató de hacer confesar a Ute que había ayudado a su hermana, pero ella no abrió la boca para decir nada. Sigue sin querer decir lo que sabía.

*

Al año siguiente de que Hagen Koch pintara su línea, un adolescente consiguió colarse en el solar vacío. Peter Fechter corrió como alma que lleva el diablo, pero cuando estaba a punto de llegar a la parte superior del muro, los guardias fronterizos le dispararon por la espalda.

Peter Fechter estuvo allí tres horas gritando y pidiendo socorro, pero nadie sabía qué hacer. La gente asomaba la cabeza por encima del muro desde el lado occidental y lo miraba. Algunos le tiraron vendas, pero estaba demasiado débil para recogerlas. Los guardias fronterizos se limitaron a quedarse allí mirando. Al final lanzaron una bomba de humo: cuando el humo se disipó, los guardias y el cuerpo de Peter habían desaparecido.

El muro no estaba agravando a nadie, estaba garantizando la paz mundial y protegiendo a los trabajadores socialistas de los neohitlerianos de Occidente. Sin embargo, Peter Fechter corrió como alma que lleva el diablo por la tierra de nadie y prefirió morir sobre la arena a quedarse en casa.

Así que no es de extrañar que las autoridades se vieran en la necesidad de mejorar el muro. Año tras año fue evolucionando y en 1975 fue perfeccionado. Hay un diagrama de Grenzmauer'75, como se conoce oficialmente a esta construcción. Tiene el aspecto de una fortaleza mágica concebida por un niño con su extraña perspectiva, su absurda y fantástica multiplicación de artilugios defensivos y su pequeño y esquemático pastor alemán preparado para atacar.

Cada uno de los bloques de hormigón prefabricados de Grenzmauer'75 tenía forma de *L* y una altura de 3,683 metros exactamente. La cara exterior, totalmente vertical, daba a Occidente; el ángulo interior de la *L*, a Oriente. Este ángulo interior estaba cuidadosamente curvado a fin de que fuera imposible encontrar un punto de apoyo para el pie. La parte superior del bloque estaba coronada por un tubo redondeado de hormigón a fin de que fuera imposible encontrar un punto de apoyo para la mano. El hormigón mismo era liso y resbaladizo.

Estos bloques de hormigón formaban la cara occidental de Grenzmauer'75. Detrás de ellos, se extendía una hilera de trampas para carros de combate y, detrás de cada trampa, se abría una zanja. Detrás de la zanja, había un camino de ronda para vehículos y luego otro para infantería. Detrás de este último camino, una hilera de farolas y, detrás de las farolas, una hilera de torres de vigilancia. Detrás de las torres

de vigilancia, un pasillo de alambre de púas habitado por perros de ataque y, detrás, una valla eléctrica de baja tensión. Detrás de la valla eléctrica, había una «cama de faquir» con clavos que salían del suelo y otro muro de hormigón. Detrás de este muro trasero, una zona limítrofe sin edificios que no se permitía visitar a los ciudadanos de la República Democrática Alemana. Y detrás de esta zona limítrofe, toda una población a la que no se le había dicho nada acerca de la verdadera naturaleza del muro.

*

Las cosas estaban así de mal cuando por fin a Ute se le permitió regresar a su casa. Su hermana desapareció para siempre y Ute siempre la ha dado por muerta. La lloró y lamentó mucho su pérdida, pero volvió a trabajar y a ver a sus amigos. Hacer otra cosa habría sido una locura. La vida debía continuar...

Entonces, un día, recibió un mensaje: «Ve a la Bernauerstrasse. Allí te veré». Así que Ute fue a asomarse por encima de la muralla. Vio una figura que le hacía señas desde lo alto de una pequeña torrecilla de acero. Y como ya sólo acercarse a la Bernauerstrasse era peligroso, Ute tuvo que bajar la mano, dar media vuelta y marcharse, como si no hubiera visto nada, ni siquiera una aparición saludando desde el otro lado. «Fue el día más triste de mi vida», dice. Y se dice que mejor habría sido no haber ido.

*

Günther Schabowski vive satisfecho con su modesta carrera como editor de un periódico local de Hesse, pero, érase una vez un tiempo en el que fue ministro de Propaganda del Estado de la República Democrática Alemana y érase un día en que cometió un error en su trabajo.

El 9 de noviembre de 1989 Schabowski había sido convocado a una rueda de prensa. Se atravesaba una grave crisis: lo que en una época era un goteo de fugitivos que saltaban el muro se había convertido en un diluvio y nadie sabía cómo hacer frente a aquello. Él acababa de volver de vacaciones y estaba agotado, pero no había nadie que quisiera hablar a la prensa y dejaron todo en sus manos. Como nadie le había indicado qué tenía que decir, Schabowski improvisó:

Conocemos esa tendencia de la población, esa necesidad de la población, de viajar o de salir de la RDA. Y (*ejem*) tenemos ideas acerca de lo que debemos hacer para que se produzca [...] a saber, una compleja renovación de la sociedad (*ejem*) y con ella lograr que muchos de esos elementos [...] (*ejem*) que la gente no se sienta impulsada a resolver sus problemas personales de ese modo.

Hemos decidido hoy (*ejem*) desarrollar una regulación que permita a todos los ciudadanos de la República Democrática Alemana (*ejem*) salir (*ejem*) de la RDA por cualquiera de los pasos fronterizos.^[143]

La sala entró en erupción. ¿Haría falta visado o pasaporte para salir? ¿Cuándo entraría en vigor aquella regulación? «De acuerdo con mi información —aventuró Schabowski— entra en vigor inmediatamente»^[144]. «Eso tiene que decidirlo el consejo de ministros», murmuró un ayudante, pero con el alboroto no lo oyó. Las preguntas siguientes fueron inaudibles, pero Schabowski repitió cuatro veces: «No he oído nada en sentido contrario».

La rueda de prensa fue transmitida en directo por los canales de televisión de la RDA, pero nadie los veía por entonces, no si uno quería saber qué pasaba en realidad. Cuatro horas más tarde, un programa informativo germano-occidental informó de la rueda de prensa bajo un titular sensacional:

Este 9 de noviembre es un día histórico: la RDA ha anunciado que sus fronteras se han abierto a todos, con efecto inmediato, y que las puertas del muro están abiertas de par en par.^[145]

Aquello no era exactamente lo que había dicho Günther Schabowski, pero eso no frenó a nadie. Las gentes de la RDA se levantaron del sofá, se pusieron el abrigo y se encaminaron hacia las puertas del muro esperando encontrarlas abiertas de par en par. Las colas que se formaron en el control de la Bornholmerstrasse pronto fueron abrumadoras y los guardias no sabían qué hacer. Telefonaron a sus jefes y sus jefes les recordaron que, en realidad, lo único que había recomendado el consejo de ministros era una revisión de las restricciones a los viajes. Los titulares de las noticias germano-occidentales no eran parte de la política gubernamental oficial de Alemania Oriental, les dijeron.

Sólo que esa vez sí lo fueron. Dijeran lo que dijeran los guardias, la gente se negó a irse a casa. Hacia las once y media, como impulsados por alguna señal oculta —o quizá precisamente porque no sabían qué hacer—, los guardias empezaron a enviar a la gente al Oeste por el antiguo puente del ferrocarril. En los documentos de todos los que cruzaban pusieron el sello «salida sin derecho a regresar», como si los estuviesen sentenciando a muerte, pero a partir de aquel momento el Muro dejó de ser el Muro y se convirtió en un muro más. Dejó de ser una frontera entre Estados, ideologías y hemisferios y se convirtió en una extensión de hormigón de cuatro metros de altura y no muchos centímetros de espesor.

*

También Ute había oído las noticias de Alemania Occidental aquella noche. Se levantó lentamente de su silla, entró en su dormitorio y abrió la maleta. Metió dentro algo de ropa interior, unas cuantas blusas y pantalones y un jersey, pues hacía frío. Apagó la luz, bajó la escalera de puntillas, cruzó el patio y caminó con precaución hacia la puerta de la calle; al buscar a tientas la cerradura con sus temblorosas manos, se le cayó la llave. Se dirigió al trabajo y dejó una nota en el pequeño rollo de papel

colgado junto a la puerta que se utilizaba para suplir la falta de teléfonos. Y en esa nota se disculpaba diciendo que no volvería durante un tiempo.

Un día después, Ute estaba sentada a la puerta de la casa de su hermana en Alemania Occidental, esperando que volviera del trabajo. No hablaron del muro. Ya habían tenido bastante historia por el momento.

*

Volker Pawlowski vive feliz y come perdiz en Bernau, la ciudad situada a las afueras de Berlín que da nombre a la Bernauerstrasse, población donde es el orgulloso propietario de un almacén de materiales, de un enorme Chrysler Cruiser plateado y de la patente de Estados Unidos número 6076675, que se le concedió por

... un artilugio de presentación y sujeción para objetos de pequeño formato que tiene al menos dos mitades transparentes que se pueden juntar y forman un cuerpo hueco cuando se encajan en la correspondiente abertura de una superficie de presentación, como una tarjeta postal. El cuerpo hueco se usa para contener un objeto que guarde alguna relación con el motivo presentado en la imagen de la postal.^[146]

Érase una vez una época en la que Pawlowski era un obrero de la construcción en Berlín Este y, cuando las puertas del muro se abrieron, sufría una hernia discal. Metido en casa, ideó el modesto artilugio gracias al cual ha hecho fortuna. El invento de Pawlowski no es más que la mitad del secreto de su riqueza, pues ése es el motivo concreto que figura en las postales que vende y son los «objetos de pequeño formato» los que confieren a la patente 6076675 su formidable poder.

De vez en cuando, Volker Pawlowski va con su camión a Berlín y recoge secciones del muro, luego las lleva a su almacén de materiales, donde las descarga y las rocía con pintura en *spray* de vivos colores para que parezca que están marcadas con *graffiti*. Cuando la pintura se seca, sus empleados desconchan los bloques hasta que quedan en el suelo un montón de pequeños fragmentos de hormigón. Se clasifican por tamaños y luego, ajustándose a la patente 6076675, se sujetan a postales que muestran secciones famosas del muro de Berlín en sus buenos tiempos.

En los trozos unidos a las postales, el muro se lleva de nuevo a la ciudad. Junto a viejos uniformes del ejército ruso e insignias de la RDA, se amontonan en puestos de *souvenirs* en las inmediaciones de Checkpoint Charlie, la Puerta de Brandemburgo y la Potsdamer Platz. En el momento culminante de su negocio, Pawlowski vendía entre treinta y cuarenta mil postales al año. Eso es mucho muro. «No tiene ningún valor —dice—, pero al parecer la gente lo quiere y... ¿quién soy yo para quejarme?».

Pawlowski no es el único en sacar provecho de la destrucción del muro. Por la mañana del día siguiente de aquella rueda de prensa en que Günther Schabowski cometió tan famoso error aparecieron excavadoras en la Bernauerstrasse. Aunque las puertas del muro ya estaban abiertas de par en par, practicaron una nueva abertura y

luego las gigantescas máquinas se marcharon ruidosamente y dejaron que la gente continuase su labor.

Algunos empezaron con los *graffiti*. Hacía mucho tiempo que gente del mundo entero visitaba la ciudad para pintarrapear el muro de Berlín. Aunque los guardias fronterizos ejercieran una celosa vigilancia en el lado oriental, no podían tener ninguna jurisdicción sobre el lado occidental, que para 1989 se había convertido en un derroche de color insultante. Cuando las excavadoras hicieron aquel boquete en el muro, afluyó por él un tropel de artistas prestos a atacar el lado interior, el oriental, que hasta entonces se había mantenido impoluto. Crearon murales en trampantojo que abrían huecos en la estructura sobre la que se pintaban. Un desierto pintado, visto a través de un agujero pintado, evocaba el vacío arenoso de la tierra de nadie. Un diminuto coche germano-oriental, el Trabant, se estrellaba abriendo una brecha en el hormigón. El presidente de la Unión Soviética se fundía en un apasionado beso con lengua con el presidente de la República Democrática Alemana. Las historias pintadas en la superficie del muro desafiaban el propio derecho a existir del mismo.

Pero a otros la pintura les pareció poco castigo. La gente cogió martillos y cinceles, mazos y palancas, y se fue al muro. Berlín en invierno es una ciudad de extraordinaria resonancia, sobre todo por la noche, y la gente no durmió mucho aquellos días. El picoteo del metal contra el hormigón retumbaba por las oscuras calles sin árboles del centro de la ciudad; los que arrancaban trozos del muro eran conocidos como los *Mauerspechte*, los «pájaros carpinteros del muro».

Los *Mauerspechte* destruyeron el muro con furia, pero no tiraban los trozos. Muchos de ellos recogían, catalogaban y guardaban en bolsas sus fragmentos con todo esmero. En ocasiones montaban pequeños tenderetes y vendían su cosecha a los turistas que pasaban por allí, adjuntando certificados de autenticidad hechos a todo correr. Otros alquilaban sus herramientas caseras a los visitantes y así podían exhibir orgullosamente su bolsa de trocitos y decir con sinceridad que habían ayudado a derribar el muro de Berlín. Algunos, como Volker Pawlowski, eran más ambiciosos.

Existen pedazos diminutos del muro de Berlín por todo el mundo, atesorados y venerados como si fuesen fragmentos de algo imponente y numinoso. Una vez, el ceramista japonés Tokusen Nishimura pulverizó un trozo del muro, lo mezcló con arcilla e hizo una vasija para las solemnes ceremonias del té de Kioto. La escritora Araminta Matthews cuenta la historia de un pedazo del muro que pasó de amante a amante hasta llegar a ella, quien se lo regaló a su prometido, pero él no comprendió su importancia y se lo devolvió. Que sepas, lector, que ella lo dejó plantado.

Seis meses después de la apertura del muro, el propio Gobierno germano-oriental pasó a engrosar las filas de los que especulaban con el mismo. En una celebración de gala en el Metropole Palace Hotel de Múnaco se subastó la Muralla de Protección Antifascista para pagar las deudas acumuladas por el Paraíso de los Trabajadores Socialistas a los que su construcción debía proteger. Trescientos sesenta pedazos del muro fueron fotografiados y enumerados en un catálogo editado en papel cuché, con

la procedencia de cada fragmento detalladamente anotada. En la puja, las piezas cubiertas por hermosos *graffiti* alcanzaron precios especialmente elevados.

Hoy en día, el muro se halla disperso en una desconcertante serie de ubicaciones: el cuartel general de la CIA en Washington D. C.; el campus del Community College de Honolulu, en Hawaii; los urinarios del Main Street Station Hotel de Las Vegas. Una sección del Grenzmauer'75 adorna la plaza de la pequeña población italiana de Albinea y otro decora una zona de juegos infantiles en Trelleborg, en Suecia. En un segmento del muro que hay en Moscú se lee el *graffito* «BER»: el «LÍN» está en una sección aparte que fue a parar a Riga, en Letonia.

Mientras la puja en Mónaco tenía lugar, las excavadoras regresaron a las ruinas que aún se levantaban en Berlín y reanudaron su trabajo. Les costó unos cuatro meses despejar lo que quedaba. (En su mayor parte fue triturado y convertido en los escombros que ahora están debajo de las calles que volvieron a comunicar Berlín consigo misma). Luego, a los tres meses de la subasta de su muralla fronteriza, la República Democrática Alemana llegó al fin de su propia historia. En octubre de 1990 se abolió a sí misma y dejó de existir.

*

Ute no se quedó mucho tiempo con su hermana: el encuentro de ambas no fue lo que ella esperaba. Su hermana estaba demacrada y nerviosa. Le dijo que aún tenía pesadillas sobre lo que le habían hecho los guardias fronterizos cuando la atraparon. Habló de las mismas torturas que habían infligido a Ute: el agua helada, la humillante prueba del espejo, los gritos que resonaban por el pasillo. Además, sufría terribles jaquecas. Pero el Gobierno de la República Democrática Alemana había sometido a la hermana de Ute a una degradación adicional: a ella la habían vendido, aquello había ocurrido en Alemania Occidental, a cambio de dinero contante y sonante, junto con un cargamento de disidentes y criminales. Al irse, la policía la amenazó con una advertencia: «Nuestros agentes están por todas partes —le dijeron—. Ten el pico cerrado o lo que te ha ocurrido a ti le ocurrirá a toda tu familia».

Ute no se quedó con su hermana, pero tampoco regresó a Berlín. Como los fragmentos del muro, se fue a descubrir el mundo y a hacer fortuna.

*

En su actual vida feliz y comiendo perdiz, la concejala y abogada Jacqueline Rober vive y trabaja en un extremo de la Bernauerstrasse. Jacqueline Rober es especialista en derecho inmobiliario, un tema candente en un barrio como el suyo, donde los alquileres tenían el límite de los precios de la RDA hasta que las presiones

del aburguesamiento abrieron el mercado berlinés de la vivienda. Originaria de la zona oriental, Rober no espera gran cosa de la Alemania recientemente unificada y, aunque las cosas le han ido bien, no ha olvidado sus raíces. Hoy en día se dedica a defender los derechos de los antiguos ciudadanos de su desaparecida nación.

Su lucha la ha llevado a un enfrentamiento directo con otro heredero del mismo legado. Cuando Alemania se reunificó y las empresas ferroviarias estatales del Este y del Oeste se fusionaron, se creó una compañía denominada Vivico para dirigir las extensas propiedades del ferrocarril y, desde entonces, se ha convertido en un destacado participante en el mercado inmobiliario alemán.

Érase una vez, décadas antes del muro, una estación de ferrocarril que se hallaba al final de la Bernauerstrasse. Las vías separaban los distritos del centro de la ciudad en dos: Wedding al oeste y Prenzlauer Berg al este. La estación quedó arrasada en la guerra; la línea de Hagen Koch pasaba entre los dos distritos, por en medio de las abandonadas vías. Conforme se elevaba el muro, las vías que iban al Este desaparecían detrás del hormigón, la arena y el alambre espinoso, en tanto que sobre las que iban al Oeste se plantó un laberinto de improvisados huertos de verduras. Todo el mundo olvidó que allí hubiera existido una estación de ferrocarril, en la tierra de nadie, o que aquella zona hubiese pertenecido originariamente a alguien.

Cuando los *Mauerspechte* y las excavadoras hubieron concluido su tarea, no quedaba nada del muro, es decir, nada aparte de la nada. Y como ya no había guardias fronterizos que se ocuparan de la tierra de nadie, empezaron a brotar esas flores que son al reino vegetal lo que las palomas al reino animal: malvas, lilas, vara de oro y todas esas especies desaliñadas y de vistosos colores que crecen muy bien en el suelo urbano abandonado. Allí donde los perros de ataque corrían de un lado a otro se aventuraban ahora ancianas señoras a dar un paseo. Allí donde se enfrentaban dos sistemas mundiales a ambos lados del arenal, aparecían bandas turcas rivales a jugar su partido vespertino de fútbol. Allí donde los reflectores barrían el vacío acudían los enamorados a esconderse entre el follaje.

En 1994, como parte de la oferta para los Juegos Olímpicos, la ciudad hizo ajardinar la tierra de nadie según un proyecto de Gustav Lange, arquitecto de Hamburgo. Berlín no se hizo con los Juegos Olímpicos, pero sí se hizo con un nuevo parque. El Mauerpark se convirtió en un sitio muy frecuentado por punks y adolescentes, que bebían y fumaban y trapicheaban en la colina. De vez en cuando montaban alguna revuelta. Normalmente no hacían nada. En el Mauerpark hay un muro que puede que fuera el muro y puede que no lo fuera. En este muro resplandecen *graffiti* de vivos colores, pero no se trata del arte de la protesta y la sátira sino de una galería de jeroglíficos abstractos que sólo tiene sentido para las impenetrables camarillas de delincuentes locales que reivindicán sus derechos, arbitrarios y mudables, sobre un territorio que no pertenece a nadie.

A nadie excepto a Vivico, es decir, desde que es la propietaria de toda la tierra que antaño perteneció a los ferrocarriles de los dos lados del muro. La compañía donó

algunas de sus parcelas al Ayuntamiento de Berlín para la realización del Mauerpark (el ajardinamiento fue financiado por la ciudad en razón de la conservación medioambiental). Ahora Vivico quiere construir casas en la parte del terreno de su propiedad, pero la ciudad no quiere concederle la licencia de edificación, aduciendo que ello dañará el ecosistema del parque. Los vecinos, representados por Jacqueline Rober, están luchando para que la ciudad compre el terreno a fin de proteger y extender el parque, pero Vivico pide un precio de mercado que la ciudad no puede permitirse. La ciudad no puede comprar. Vivico no puede construir. La gente se las arregla con medio parque y el terreno, como siempre, está suspendido en el limbo.

*

Ute se fue a Londres a hacer fortuna y ver mundo. Encontró trabajo como chef de repostería en un elegante restaurante, trabajaba mucho y ganaba un buen sueldo. Y, aunque podía comprar todo lo que se le antojara, no era feliz. Ute nunca había estado en el extranjero y no hablaba inglés con soltura. La gente le parecía falsa y fría. «Siempre te invitan a tomar un té y dicen cuánto se alegran de verte —se queja—, pero no lo dicen de verdad».

Hace unos cinco años, Ute regresó a casa. Se trasladó al piso de Berlín Este que había abandonado hacía una década. El fontanero quitó el viejo calentador de carbón que había en el salón e instaló la calefacción central. Compró una cocina nueva, pintó el baño, contrató una línea telefónica y adquirió un televisor. La calle estaba irreconocible: todos los edificios tenían revoco nuevo y estaban pintados de colores claros. Había un centro comercial en la otra acera, incomprensibles máquinas informatizadas en la estación de metro para sacar los billetes y una infinidad de cafeterías.

Al menos sus amigos de aquel entonces seguían igual, pensó. Pero en realidad no era así: su actitud amistosa era tan vacua como la actitud de los ingleses que había conocido. Érase una vez un tiempo en el que todos estaban pendientes unos de otros, vivían al día, estrechamente ligados entre sí por el común miedo al Estado. Y ahora decían: «Ya quedaremos alguna vez para tomar algo» y ya no volvía a saber nada de ellos. Berlín no parecía ningún lugar concreto, poblada por millones de personas que no eran nadie en concreto. Mientras ella había vivido fuera, se convirtió en una tierra de nadie.

*

Hagen Koch vive feliz y come perdiz haciendo de guía de turismo en Berlín. Trabaja en el edificio de la antigua policía secreta que en la actualidad es un museo y

lleva a niños y turistas a dar paseos por la ciudad en busca de las huellas del muro. Ha reunido la mayor colección que existe de recuerdos del muro, entre ellos historias, fotografías y, por supuesto, planos marcados una y otra vez con la línea que él había pintado en el pavimento aquella mañana de verano de 1961. Aquel muchacho de entonces era el mismo Hagen Koch que, veintinueve años después, había coordinado el traslado de los fragmentos de su muro a Múnich, donde fueron vendidos al mejor postor y dispersados por todo el planeta. Ahora es el guía y custodio de lo que queda de su creación. No es gran cosa.

Queda una sección del muro en la Bernauerstrasse. En 1989 se decidió acordonar una parte para preservarla de las excavadoras y los cinceles, sólo por si alguien, alguna vez, en algún momento del futuro, quería saber cómo era. Durante años nada sucedió, hasta que en 1995 se convocó un concurso de propuestas para ver qué se hacía con aquel fragmento que de un modo u otro había logrado sobrevivir al fin de la Historia.

No hubo ganador, lo cual agradó a los vecinos. No querían que se hiciera nada. Habían estado prisioneros detrás del muro y lo habían echado abajo, así que no veían qué sentido tenía tratar de conservarlo ahora. Al final, sin embargo, se dio el contrato a uno de los participantes, una empresa de Berlín llamada Kolhoff y Kolhoff y, a los nueve años justos de la demolición del muro, su monumento conmemorativo estaba terminado.

Este monumento es exacto en todos los detalles: cuenta con la construcción de postes y bloques del muro interior; cuenta con el vacío de la tierra de nadie y su arena rastrillada, su sinuoso camino de cemento y sus farolas altas y curvadas; también con la orgullosa cara exterior de Granzmauer'75, un muro que permanece allí tan tranquilo, sin agraviar a nadie, resistiendo al fascismo, pero no es más que un muro, una pieza de un museo menor de las afueras. Los dos lados son sostenidos por gigantescas planchas de acero cuyas pulidas superficies reflejan el hormigón delante y detrás hasta un infinito que ya no existe.

Ahora hay monumentos al muro por todo Berlín, mientras la gente se esfuerza por recordar cómo era no hace mucho tiempo. La más antigua de estas atracciones fue instalada, sólo dos días después de la construcción del muro, en un piso del lado occidental de la Bernauerstrasse. (Un par de meses después se trasladó a Checkpoint Charlie). Su emprendedor dueño, Rainer Hildebrandt, ayudaba a las gentes a saltar el muro y luego se servía de sus historias como piezas de su museo.

En 2004, Alexandra, su viuda, todavía más emprendedora, intentó reconstruir el muro. En un solar vacío situado frente a su museo, a unos diez metros de donde se levantaba el muro de verdad, improvisó unos ciento cincuenta metros de muro con pedazos rotos que había ido recogiendo aquí y allá. Pero su tierra de nadie pertenecía a alguien y pronto este segundo muro fue asimismo demolido.

Checkpoint Charlie es en la actualidad una de las principales atracciones de Berlín. Hay estudiantes que se disfrazan de guardias fronterizos, estadounidenses o

soviéticos, y posan para hacerse fotografías con los turistas. Se ha reconstruido la pequeña caseta que usaban los estadounidenses como cuerpo de guardia, así como el famoso letrero que advertía «Está usted saliendo del sector estadounidense» en inglés, francés, ruso y alemán. El aviso original fue robado en 1989 y ahora estará colgado sobre algún sofá en algún lugar de Estados Unidos.

Detrás de la Ostbahnhof, la Estación del Este, una sección del muro a la que en 1989 acudieron en masa los grafiteros se conoce ahora como East Side Gallery. Sus conservadores están trabajando mucho con los murales: han dado comienzo a la concienzuda tarea de restaurar la pintura descascarillada y el hormigón medio desmenuzado, como si contuviera un valiosísimo ciclo de frescos renacentistas.

También existen remembranzas del muro más lejos. En Suecia hay una colección de maquetas del muro hechas a mano, obra de una mujer que se hace llamar Eija-Riitta Berline-Mauer. Cuenta que se casó con el muro en 1979, en una pequeña ceremonia celebrada en Gross Zietenstrasse. Ahora llora su fallecimiento escribiéndole poesía amorosa. Lo reconstruye una y otra vez con madera de balsa en el suelo del salón, mientras su gato salta de Este a Oeste sobre la alfombra.

Érase una vez un tiempo en que era peligroso hasta mirar el muro, pero ahora ya es seguro gracias a toda la profilaxis propia de la pieza de museo bien conservada. La vitrina de cristal, la iluminación de buen gusto, la tienda de *souvenirs* y la guía de audio hacen asépticas la sordidez y la crueldad de lo que ocurrió en realidad y lo extraño que fue todo aquello. Y como ahora es seguro, el muro no resulta fácil de olvidar. Incluso hay una palabra para expresar el anhelo que los antiguos habitantes de Ostdeutschland, Alemania Oriental, los antiguos trabajadores socialistas del Este, experimenta por su paraíso desaparecido. Lo llaman *Ostalgie*^[NT2].

*

Ute no padece mucho de *Ostalgie*. Cuenta que cuando era pequeña la obligaban a hacer interminables excursiones históricas a museos y monumentos: a ver las montañas de pelo y dientes de los campos de concentración, las tumbas de soldados soviéticos y el terreno vacío donde había estado el búnker de Hitler, el puente desde el que habían arrojado a la revolucionaria comunista Rosa Luxemburgo. Entonces no podía soportarlo, tampoco puede soportarlo ahora. Todo eso le parece indiscreto. Los dientes y el pelo de aquellas personas, sus cuerpos muertos y los lugares en los que murieron deberían ser algo íntimo, piensa ella, y sus vidas también. El muro se ha sumado a todas las demás abominaciones del desfile «para que no olvidemos», el circo de los horrores alemanes con que han castigado a la generación de Ute por los pecados de sus padres.

Ute saca de paseo a su nieta por la tarde. «Te enseñaré el sitio donde vi a mi hermana por encima del Muro —le dice—. No está lejos». Recorren la antigua tierra

de nadie durante horas, pero no hay manera, Ute no lo encuentra. Mira a su alrededor, da una calada y deja escapar una risa gutural. «¡Mierda!». No se acuerda.

The Venetian, Las Vegas

Donde la Historia es así, dije, y se acabó



De Venecia a Macao^[XIII].

Patrimonio

Aparten ustedes la mirada del Partenón y verán innumerables tenderetes de *souvenirs* donde se venden estatuillas de mármol que representan dioses y sátiros y, por supuesto, el propio Partenón. El templo flota en bolas de cristal con nieve, adorna mantelerías de té y corona incontables pisapapeles y ceniceros.

Casi todos los demás edificios cuya vida secreta hemos narrado en este libro han sufrido el mismo destino: El muro de Berlín fue antaño el fin del mundo, pero desde el «fin de la Historia» se ha convertido en una cantera de esquirlas y pedazos de recuerdo; Santa Sofía es actualmente un museo; la catedral de Gloucester hace de Hogwarts en las versiones cinematográficas de Harry Potter, y la Alhambra es una atracción tan popular que hay que reservar la visita por Internet con tres meses de antelación. Venecia, entre tanto, ha pasado a ser un museo de sí misma, conservada más para deleite de los turistas que para uso de sus vecinos.

Unos edificios que nuestros bárbaros antepasados destruyeron, robaron y se apropiaron, que nuestros antecesores medievales transformaron por medio de repetidos rituales, que nuestros progenitores renacentistas tradujeron a las lenguas clásicas, que nuestros predecesores más modernos imitaron y restauraron son exhibidos ahora en calidad de patrimonio, para ser contemplados con la imperturbabilidad del arquitecto de Thomas Cole reclinado sobre su aislada columna. *El sueño del arquitecto* mismo, pintado para ornar el estudio de un arquitecto, se alberga ahora en las condiciones climáticamente controladas de un museo.

Se ha sostenido que el prototipo de la ciudad contemporánea es la feria y el parque temático. No hay ningún lugar donde esto se vea con más claridad que en Las Vegas, una ciudad de espectáculos, cuya principal razón para existir es proporcionar diversiones a los hastiados visitantes. Irónicamente, Las Vegas está llena de atracciones copiadas de ciudades europeas que se han convertido a su vez en trampas turísticas. Si recorremos hoy en día el

Strip de Las Vegas nos encontramos un Bellagio, un Mónaco, un París y una Venecia tan atestados de excursionistas como los originales. Se trata de *El sueño del arquitecto* hecho realidad o toda la realidad que se puede fabricar con fibra de vidrio en medio de un desierto.

Las Vegas es un caso extremo, un espejismo, un oasis en el desierto, pero en la actualidad, en una ironía más, está siendo a su vez imitada para recreo de turistas. La Venecia estilo Las Vegas acaba de llegar a China, donde hace siglos Marco Polo se presentó ante Kublai Kan y le describió la ciudad inverosímil de donde venía. Traducida durante siglos y transportada a través de continentes, esta Venecia no se parece en nada a la república de ladrones descrita por Marco Polo. Se trata de un sitio para hacer un descansito, nada más. Tras el fin de la Historia, hacemos un descansito, pedimos un café y tomamos nuestras instantáneas de unos monumentos que cambiaban con la Historia, y que a su vez también la cambiaban. Al parecer, ya no cambian nada.

Han pasado doce años desde el fin de la Historia acontecido en Berlín. Un comerciante occidental se encuentra ante un potentado oriental en la Sala de la Luz Púrpura del Palacio de Zhongnanhai. Las columnas lacadas en vivos colores y los azulejos vidriados del antiguo pabellón de recreo aún evocan las horas del ocio imperial. Dragones y leones retozan por la arquitectura y, fuera, el Mar del Gran Líquido se arruga y se desliza en el lánguido aire estival.

Sheldon G. Adelson, multimillonario hecho a sí mismo, el tercer hombre más rico de Estados Unidos, se vuelve hacia su director ejecutivo y le dice con una risita: «Un ambiente la mar de principesco»^[147]. Se apagan las luces, se enciende el proyector y Adelson se dispone a hacer la presentación más importante de su vida. Está tratando de obtener el permiso para construir un casino como las casas de juegos de Las Vegas a imagen y semejanza de Venecia, en el Cotai Strip de Macao. Como todo el mundo, está loco por entrar en China. «Será como si me tocara el gordo», dice.

Qian Qichen, viceprimer ministro de la República Popular China, no es, tal vez, el más atento de los oyentes. No entiende gran cosa de lo que está diciendo Adelson y el aire acondicionado le da sueño. Además, ya ha tomado una decisión. Los píxeles de la presentación de Adelson flotan delante de sus ojos y se deja llevar por un ensueño sobre la época en que otro mercader de Occidente compareció ante un potentado oriental en Pekín. Y esa ensoñación podría ser una escena escrita por Italo Calvino:

Kublai Kan no se cree forzosamente todo lo que dice Marco Polo cuando describe las ciudades visitadas en sus expediciones, pero el emperador de los tártaros continúa escuchando al joven veneciano con mayor atención y curiosidad que a ningún otro emisario o explorador. En la vida de los emperadores hay un momento que sigue al orgullo por la ilimitada extensión de los territorios que hemos conquistado. Es el desesperado momento en que descubrimos que ese imperio, que nos parecía la suma de todas las maravillas, es una ruina infinita e informe; que la gangrena de la corrupción se ha expandido demasiado para ser curada por nuestro cetro; que el triunfo sobre los soberanos enemigos nos ha hecho herederos de su prolongada perdición. Sólo en los relatos de Marco Polo pudo Kublai Kan discernir, a través de los muros de torres destinadas a desmoronarse, la tracería de un dibujo tan sutil que podía escapar al roer de las termitas.^[148]

Qian Qichen se permite suponer por un momento que es Kublai Kan y que Sheldon G. Adelson está construyendo «ciudades invisibles» para él con el PowerPoint. Mientras se suceden fotografías e impresiones de artistas, una sonora voz en *off* narra las historias de Venecia y Las Vegas.

*

«Los comienzos», recita la voz, y en la pantalla aparece la primera imagen: una gran extensión de agua. Rivo Alto no es más que lo que indica su nombre, prosigue la voz: una alta ribera en un desierto de agua salada. La gente que vive allí saca cangrejos y otros mariscos del barro y habita en casitas de ladrillo levantadas sobre pilotes y suspendidas sobre las tinieblas salobres. Hay bloques de mármol incrustados al azar entre los ladrillos de sus casas. Los vecinos de Rivo Alto cuentan relatos sobre

ellos: «Los trajimos por el agua cuando huimos de los bárbaros», dicen; «Son los restos de nuestra antigua ciudad. Nos recuerdan que antaño éramos romanos». Y sueñan que, algún día, volverán a serlo.

En la pantalla, el vacío acuoso se disuelve en una imagen de un desolado desierto y la voz continúa. Ragtown es justo eso: un desaliñado campamento montado junto a un pozo en un mar de arena. La vieja Helen Stewart ha dirigido el lugar desde que Schuyler Henry mató a su marido de un disparo en 1884. Su casa está construida sobre las ruinas del fuerte mormón que allí se alzaba. Los mormones no permanecieron en aquel lugar mucho tiempo: el calor y los indios terminaron echándolos. Y entonces la vieja Helen alquila su polvoriento trozo de terreno a los prospectores. Sabe que necesitarán el agua de su pozo. Y gana más con ellos de lo que nunca había ganado tratando de cultivar algo. Ellos, sentados alrededor de los fuegos, se cuentan relatos sobre los lugares de los que son originarios. Sueñan con volver a casa.

*

Qian mira a Sheldon G. Adelson, multimillonario hecho a sí mismo. Qian sabe ya que el mismo Adelson era una especie de prospector. Los padres de Adelson eran de Ucrania y Lituania y él tuvo unos comienzos muy humildes, vendiendo periódicos en las esquinas, objetos de tocador por correo, descongelantes para parabrisas... No tiene la menor intención de regresar al lugar de donde vino.

Qian sueña con un banco de arena situado en el remoto sur de la República Popular China. La península de Cotai apenas está habitada por unos cuantos pescadores que viven en sencillas casitas tratando de extraer cangrejos y otros mariscos. Él sabe que no permanecerán allí mucho tiempo.

*

«La consumación», recita la voz, y otra imagen aparece en la oscuridad. Una hermosa ciudad surge de las dunas de agua donde antaño flotaba en el vacío Rivo Alto.

Las inverosímiles torres y cúpulas de La Serenísima se ciernen como un ensueño sobre la neblina acuosa, pero no se trata de un sueño: es Rivo Alto, quinientos años después de que llegaran sus primeros pobladores huyendo de los bárbaros. Llenan el aire los gritos de los estibadores y el tañido de las campanas de las iglesias. Se apiñan sobre las espumosas aguas palacios de mármol de todos los colores imaginables, decorados con balaustradas, cornisas y almenas y bordeados por los postes pintados a franjas blancas y rojas donde los barqueros amarran sus embarcaciones.

La Serenísimas es hermosa, pero también es un buen lugar para hacer negocios. En los muelles que hay frente al Palacio Ducal, un gigantesco bloque de mazapán rosado goteando azúcar glasé, se amontonan los tesoros de Oriente Próximo. Las cabezas de los criminales ejecutados se exhiben en lo alto de columnas ricamente talladas junto al palacio, pues este edificio es tanto el tesoro de la república como la sede de la justicia. Los pintorescos palacios que cabalgan las olas son las moradas de los mercaderes, cuyas galeras se equipan y arman en el Arsenal, en el extremo oriental de la ciudad.

Cada año, el dux arroja un anillo de oro al mar para renovar las bodas de la Serenísimas con el elemento que tanto le ha dado. No es un gesto vacío, pues toda su riqueza ha venido por el mar. Nada en la Serenísimas es un gesto vacío: cada parte de la ciudad cumple una función y expresa ese propósito con esplendor. La aduana, por donde pasan todos los tesoros del mundo, está coronada por cuatro atlantes que sostienen un globo sobre sus hombros. Encima del globo hay una imagen de bronce de la Serenísimas misma disfrazada de Fortuna, que cambia y gira con la brisa del mar.

En la pantalla, las dunas de agua que rodea a la Serenísimas se convierten en olas de arena que lamen las cúpulas de recreo de otra ciudad: el lugar que antaño era Ragtown.

Las inverosímiles torres y cúpulas de recreo de Glitter Gulch hacen guiños en el extenso mar de un crepúsculo en el desierto. A la vuelta de la esquina de Tropicana y el *Strip* muchísimos coches descapotables que pasan a toda velocidad, con enormes equipos de sonido y llenos de chicas en camiseta saludando a gritos. Hace sesenta años que los prospectores plantaron sus tiendas de campaña en el rancho de Helen Stewart. Una cacofonía de letreros brilla a lo largo del *Strip*, palabras de neón con promesas de evasión exótica y magia instantánea: Tropicana, Barbary Coast, Dunes, Desert Inn, Sahara, Hacienda, El Rancho, Stardust, Silver Slipper, Bonanza, Slots-a-Fun.

Una limusina deja el *Strip* pasando por debajo de uno de esos letreros, engalanado con letras vagamente árabes que componen una sola palabra, «Sands». El coche se detiene ronroneando en el aparcamiento. Inunda el asfalto el resplandor que reina en el interior del casino: un amorfo crepúsculo eléctrico, salpicado aquí y allá de estanques de claridad que bañan las caras que se asoman al tapete verde de un fulgor expectante.

Al casino lo llaman *grind joint*, porque eso es justo lo que es: hora tras hora, las máquinas tragaperras y las mesas de juego «muelen» a los clientes para sacarles el dinero. El Sands proporciona comidas gratuitas a todos los que pasan ante la mesa un buen rato y un bufé libre barato a todo el mundo. En 1955, un hombre estuvo veintisiete horas jugando al *black-jack* y ganó setenta y siete mil dólares. Y al instante los perdió: puso su autógrafo en billetes de cien dólares y los repartió entre los admirados espectadores. El hotel que descuella sobre el casino está allí sólo para dar a esos pobres buhoneros un sitio donde dormir entre partida y partida. Para que

todo el mundo siga jugando sin parar hay ruletas y tragaperras junto a la piscina.

No falta el espectáculo. El bar de The Copa está atestado de «las chicas más guapas del mundo», reclutadas directamente de Hollywood. Tallullah Bankhead actuó allí, también Dean Martin, Jerry Lewis, Nat King Cole y Frank Sinatra. *Oceans' Eleven* se filmó en el Sands en 1960. Aquí hay de todo para tener contentas a las señoras mientras sus hombres están en las mesas de juego.

Glitter Gulch es una fábrica de deseos. El destino al que conduce la carretera que cruza el desierto, eso que anuncian todos los luminosos intermitentes. Los ciudadanos de Glitter Gulch recuerdan que hubo un tiempo en el que hacían prospecciones buscando oro, y se han propuesto disfrutar ahora hasta el último centavo de aquel oro.

*

Los consejeros de Qian ya le habían informado de que Sheldon G. Adelson había hecho su fortuna en Glitter Gulch. Adelson había levantado su imperio dirigiendo COMDEX, una feria anual de productos informáticos con sede en Las Vegas. Aquello sí que fue estar en el sitio adecuado en el momento adecuado: COMDEX tenía tanto éxito en los años ochenta que los delegados reservaron todas las habitaciones en un radio de setenta kilómetros del lugar de la feria. Sheldon G. Adelson se compró un casino —el Sands— en 1988 y se volvió a casar al año siguiente. El destino de su luna de miel fue la Serenísima.

Nacido en las afueras de Shanghai, Qian Quichen sueña con torres de oficinas y centros comerciales. Cuando era un niño, sus padres lo llevaban al malecón y desde allí veían un pantano desierto, en la otra orilla del río Yang-Tse. Ahora Pudong está repleto de rascacielos. Qian Quichen imagina las negras arenas del Cotai Strip y se pregunta si aquello un día tendrá el mismo aspecto.

Y luego recuerda que, como viceprimer ministro de China, tiene un deber que cumplir. Se despierta sobresaltado y pone las manos sobre la mesa. Observa con ecuanimidad a Adelson: «Hábleme de Steve Wynn». La cara redonda de Adelson enrojece ligeramente, como suele ocurrirle cuando le pinchan. Tose y la presentación continúa.

*

«La decadencia», dice la voz incorpórea, y aparece en la penumbra un cuadro de Canaletto, del siglo XVIII. Una barca dorada se desliza por el agua delante de un palacio rosado. El agua está llena de embarcaciones más pequeñas y en las escaleras del palacio se apiñan los juerguistas con traje de seda y el rostro oculto por recargadas máscaras.

La gente que va de parranda celebrando el Carnaval recorre las oscuras aguas yendo de un palacio a otro en busca de nuevas diversiones. En un fresco que decora un salón de baile, Cleopatra disuelve una perla en vinagre y se la bebe, mientras, en un techo, los payasos de la *Commedia dell'Arte* se divierten en columpios. Enamorados que fingen no reconocerse dan saltitos bailando la gavota y fijan citas *sotto voce* para terminar besándose en barcas que surcan el oscuro laberinto de canales que se extiende por la ciudad, en tanto las canciones de los gondoleros resuenan en las arquerías de los silenciosos palacios, cuyos postigos están cerrados.

Los juerguistas se levantan tarde y van a oír misa en la iglesia de los Scalzi, donde levantan la vista hacia la dorada mampara que pende de las alas de unos risueños querubines y se preguntan si las monjas que se ocultan detrás son tan bellas como sus voces. Casanova trama su fuga con una de ellas. Después de misa, los amigos se van al casino a chismorrear.

Una vez al año, el dux aún sale de su palacio rosado o arroja un anillo a las olas para recordar a su ciudad que hubo un tiempo en el que las riquezas del mar pagaban las diversiones del Carnaval. Ahora ya es así, Canaletto gana una fortuna pintando el acontecimiento para los *milordi* ingleses. Se ha dado cuenta mucho antes que nadie de que el futuro del Carnaval no está en el agua ni en el comercio sino en las atractivas imágenes que se puedan hacer surgir de él.

Los astilleros del Arsenal se han quedado en silencio y los tesoros de Oriente Próximo ya no se derraman por los muelles junto al Palacio Ducal. El día postrero de la existencia de la república se convoca un consejo para decidir el futuro del lugar que antaño fue Rivo Alto y luego se convirtió en la Serenísima. Apenas unas cuantas familias aristocráticas se molestan en aparecer. El dux regresa a sus aposentos y entrega sus brillantes insignias a un criado con una sonrisa sardónica. La fiesta ha terminado.

*

«Muy conveniente —dice Qian Quichen—, pero yo preguntaba por Steve Wynn». Sheldon G. Adelson no se inmuta y sigue pasando diapositivas. El rico lienzo de Canaletto se disuelve en una imagen de la Atlántida en la que se ven peces tropicales nadando entre las torres y las cúpulas de una civilización sumergida.

The Mirage es una ciudad albergada en tres torres doradas que se elevan en medio de una jungla exuberante. Cada quince minutos hace erupción un volcán en medio de las palmeras y el aire se llena del aroma tropical de la piña colada. La gente que se ha reunido para presenciar la explosión aplaude y chilla antes de irse por ahí a explorar. En una gigantesca pecera instalada en la zona de la recepción, tiburones y angelotes pululan por las ruinas de una ciudad hundida. En un mar privado retozan delfines y en un jardín secreto Siegfried y Roy realizan trucos de magia con los tigres blancos

de Timbavati. Por supuesto, para llegar allí hay que pasar por las tragaperras y las mesas de juego. The Mirage es justo lo que indica su nombre: una ilusión. Se trata de un *grind joint* disfrazado.

Quienes intentan salir de The Mirage sólo encuentran más *mirages*. El puente que conduce al Treasure Island atraviesa una laguna caribeña, a cuyo alrededor una desaliñada aldea de casas blancas se precipita hasta el agua. Dos galeones con pesado bauprés tallado están amarrados junto al muelle, sus jarcias y velas desgarradas por las tempestades. Todas las tardes, a la misma hora, una banda de piratas con tirabuzones rasta se defiende de un grupo de sirenas ligeras de ropa, y siempre ganan las sirenas. Terminado el espectáculo, la multitud chilla y aplaude antes de cruzar el puente en dirección a las ruletas y las máquinas de las frutitas.

Quienes intentan salir de Treasure Island sólo encuentran otra. El sendero que conduce al Wynn serpentea entre un follaje tropical hasta un escondido lago, donde una cascada atronadora refresca el aire. Interminables pasillos están decorados a ambos lados con cuadros impresionistas, exquisitas porcelanas y fragmentos de antigüedades. Esos pasillos llevan a un campo de golf cuyos verdes céspedes y susurrantes pinos se disuelven en el aire ardiente del desierto. Por el camino hay una *boutique* tras otra, todas «adaptadas a un estilo de vida: el *suyo*»^[149]. Después, quienes ya han jugado bastante al golf o ya han comprado bastante en las *boutiques* se encaminan al teatro a ver la función del Circo del Sol, titulada *El sueño*. «Sueño con los ojos abiertos»^[150], dicen las vallas publicitarias, y eso es justo lo que sucede. El sueño que tienen todos es el sueño de Steve Wynn.

*

En realidad, a Qichen no le hace falta preguntar por Steve Wynn: ya sabe de él todo lo que necesita saber. Sólo lo ha hecho para hacer creer a Adelson que estaba prestando atención. Apuesto, divertido y listo, Wynn empezó por poco, igual que todos: dirigía una sala de un bingo en Maryland. Pasado un tiempo se marchó a Glitter Gulch a buscar fortuna, ascendiendo desde los *grind joints* hasta los hoteles. Parecía capaz de atraer a la gente que con anterioridad no se interesaba por Las Vegas: respetables padres de familia del este del país con mucho dinero.

Y Wynn pronto se dio cuenta de que no acudían por el juego. A principios de los noventa se consideraba que The Mirage y Treasure Island constituían grandes riesgos: en realidad no eran casinos sino centros turísticos dirigidos al acaudalado mercado de Wynn. Posteriormente dijo Wynn de The Mirage: «Nuestra meta era construir un hotel tan preeminente por su naturaleza que fuera por sí mismo una razón para que acudieran los visitantes... de la misma manera que Disney atrae visitantes a Orlando, Florida»^[151]. Como Disney World, The Mirage y Treasure Island se construyeron para ser un carnaval interminable, esplendoroso y

espectacular. No fue tarea fácil, pero valió la pena. «Es mucho más difícil dar una fiesta que un rollo de cuartos de dólar —explicaba Wynn—, cualquier tonto de capirote puede dar un rollo de cuartos de dólar y ya tenemos un montón de tontos de capirote dando rollos de cuartos de dólar»^[152].

Qian mira al exterior de la Sala de la Luz Púrpura y escucha el murmullo de las olas del Mar del Gran Líquido. Es irónico —reflexiona— que un palacio imperial de placer se haya convertido en sede de un régimen que antaño trató de abolir el placer. Qian recuerda a los miembros de la Guardia Roja apedreando a los ociosos pájaros cantores y arrancando el inútil césped en nombre de la revolución cultural. Su pensamiento vaga hacia el sur, hacia el Cotai Strip. Forma parte de la antigua colonia portuguesa de Macao, que fue largo tiempo un refugio hedonista a donde huir de la República Popular antes de ser devuelta a China en 1999. Ahora no hay nada allí, pero el Cotai Strip está preparado para el placer.

Sheldon G. Adelson es de la misma opinión. Está decidido a ir a Cotai antes de que vaya Wynn: él ya está harto de irle a la zaga y Qian sabe que ha sido así durante bastante tiempo. Tres años después de que Adelson lo comprara, The Sands daba la creciente impresión de ser poco rentable. Si bien se había cosechado su fama a costa de sus artistas, en 1991 ya no podía permitirse atraer nuevos talentos. El director del hotel dijo: «Lo que era famoso entonces no lo es hoy. Y eso se ve en las estrellas que presentamos. Ahora somos casi un museo de cera. Ya no hay nada nuevo»^[153].

En comparación con The Mirage de Wynn, The Sands de Adelson parecía un polvoriento bar de carretera. Él no estaba contento: «¡La recepción de su hotel tiene mejor pinta que nuestro complejo entero!». Tenía que hacer algo. El 30 de junio de 1996 se despidieron de los últimos jugadores, que abandonaron pestañeando la penumbra artificial de The Sands. Durante cinco meses el edificio permaneció vacío; los únicos visitantes fueron los miembros del equipo de rodaje de *Con Air*, quienes resucitaron el casino durante una semana o así antes de estrellar un avión contra él. Después, el 26 de noviembre de 1996, a las nueve de la noche, se apagó por última vez el viejo letrero de neón y The Sands se hundió en una nube de polvo.

La foto de la voladura surge a la vista en la presentación en PowerPoint. Desaparece y la Sala de la Luz Púrpura se queda a oscuras un momento. Se produce un silencio. Desde las sombras, la sonora voz del narrador dice: «Lo que se erigió en su lugar tres años después era un sitio totalmente distinto». Una cinta de vídeo empieza a pasar ante los vidriosos ojos de Qian Qichen.

*

Un multimillonario estadounidense hecho a sí mismo ayuda a una bella mujer a subir a una góndola. Ella se vuelve y le sonrío gentilmente y él deja escapar una risita, porque es Sofía Loren la que se reclina en el cojín que está junto a él, un

hombre ya bien entrado en años. El gondolero, ataviado con camiseta a franjas de colores y sombrero de paja, les canta mientras guía su embarcación por los canales de The Venetian.

La feliz pareja sube por los escalones de mármol a la plaza de San Marcos, donde beben champán y contemplan cómo las figuras con máscaras de carnaval divierten a la muchedumbre. Pasean por jardines llenos de cipreses y perfumados jazmines, donde la luz de la luna centellea en innumerables estanques. Se detiene a escuchar una suave música cuyos ecos proceden de una fuente oculta en las bóvedas de un claustro de piedra, estiran el cuello para admirar los frescos que adornan el techo de una gran cúpula. Después bajan las sinuosas escaleras y ven las fastuosas máscaras de carnaval y los faunos de filigrana de cristal que se exhiben en los escaparates de las tiendas.

Pasan por puertas cuyos tiradores de bronce están forjados en la misma forma del *ferro* que decora la proa de una góndola; salen a la galería alta del Palacio Ducal. A su alrededor, los monumentos venecianos refulgen en la penumbra. A la hora en punto, la grave campana de San Marcos resuena en el aire nocturno y, antes de apagarse, se le suma el repique de cientos de campanas de iglesia. En medio del clamor, el multimillonario estadounidense bien entrado en años y la estrella de cine italiana sin edad contemplan cómo los fuegos artificiales esparcen sus gemas de colores por las ondulaciones que se forman en la laguna.

Apenas reparan en el volcán que se alza al otro lado de la calle, que escupe su lava con aroma a piña colada. No se cuidan de las sirenas que combaten contra los piratas ni de los sueños de Steve Wynn. Vuelven dentro, donde Cher canta a voz en cuello «Si pudiera hacer retroceder el tiempo» ante un nutrido público.

La cámara toma una panorámica de la escena y capta a las estrellas reunidas. El Palacio Ducal ocupa el centro del escenario, enmarcado por la Ca'd'Oro y el Puente de Rialto que a su vez conduce directamente al campanario de San Marcos. Como si los monumentos principales de la Serenísima se hubieran apiñado para hacerse una fotografía de grupo. Juntos, se asemejan a los seductores lienzos que pintó Canaletto para ayudar a sus *milordi* ingleses a recordar su *Grand Tour*.

Por supuesto, todo es un decorado y ninguna genialidad que se haga con la cámara puede ocultarlo. El Gran Canal, los estrechos callejones y la plaza de San Marcos han sido transformados en interiores: amplios escenarios sonoros en los que se recrea una templada tarde veneciana con cuidadosa iluminación, aire acondicionado y Vivaldi como tenue música de fondo. Aquí es siempre la hora del crepúsculo, un momento en el que ya no hay que hacer nada más que pasear, sentarse a tomar algo e imaginar los placeres que traerá la noche. Han liberado a esta ciudad de interior de las cuatro estaciones para añadirselas después como banda sonora.

The Venetian es Venecia como debería ser: una encantadora secuencia de espectáculos, una ciudad que jamás se inundará y jamás envejecerá, donde nunca hace frío ni sucede nada inconveniente. Nadie dice que sea real —el recepcionista se

cuida bien de señalarlo a los huéspedes al recibirlos—, pero es un espectáculo sensacional, planificado hasta el ultimísimo detalle. Hasta los postes a franjas de colores para amarrar las góndolas se colocan ligeramente inclinados, como si llevaran décadas hundiéndose en el barro veneciano. Los canales se han repintado varias veces para conseguir el azul exacto y ha habido acalorados debates acerca del cielo de la plaza de San Marcos: ¿qué era mejor, proyectar las nubes, pintarlas o hacerlas con pelusa y colgarlas de sedales de pesca?

The Venetian no es sólo un decorado de padre y muy señor mío. Los extras también son perfectos: los lacayos de la *porte cochere* van vestidos de gondoleros; los guardias de seguridad, de *carabinieri*, y las camareras que sirven los cócteles, de arlequines ligeros de ropa. Los personajes de la *Commedia dell'Arte* se pasean por los estrechos callejones y actúan en la plaza. En el folleto del hotel figuran como «ambiente callejero». En la Enoteca San Marcos, los bruscos camareros visten vaqueros lavados a la piedra y camiseta blanca, lucen gafas de sol Gucci en la coronilla y suelen servir sólo cerveza Peroni. Los turistas, claro está, también están ideales cuando miran desde las ventanas del Puente de los Suspiros y cuando se asoman, suspirando, por el Ponte della Paglia.

*

En la pantalla aparece un lema: «La autenticidad es la base de la fantasía»^[154]. The Venetian es las dos cosas a la vez, reflexiona Qian Qichen. Se trata de una ciudad de película, una serie de recortes de lugares destacados que se pegan dejando todos los trozos aburridos en el suelo de la sala de montaje. Aquello es Venecia vuelta del revés, con iluminación y acompañamiento musical para lograr un efecto espectacular. Y así es una historia con final feliz, contada tal como podría contarla un director de Hollywood.

Y Venecia no es más que uno de los muchos lugares de filmación que han pasado por el elaborado proceso de posproducción de Las Vegas. Cuando The Venetian se disuelve en la pantalla, da comienzo otro vídeo.

Catherine Deneuve llega en coche por los Campos Elíseos, luego sube a lo alto de la Torre Eiffel y aprieta un botón que lanza una explosión floral de fuegos artificiales al cielo de Las Vegas. Al asomarse a la calurosa noche divisa el lago Como, circundado por una costa rocosa salpicada de pinos romanos y románticas villas. Llega justo a tiempo de oír cantar a las cigarras antes de que la escena rompa a cantar. Cuando las voces de Céline Dion y Andrea Bocelli se elevan en la noche, el propio lago los secunda con centenares de fuentes que bailan al ritmo de la música. La elegante actriz francesa observa el puente de Brooklyn engalanado de luces de colores, la estatua de la Libertad, la fachada de la Grand Central Station y, destacando por encima de todo, el perfil urbano de Nueva York, resplandeciendo de la manera

más romántica sobre el East River. Oye los gritos de los pasajeros de la enloquecida montaña rusa mientras, amarrados a sus asientos, se deslizan a toda velocidad dando vueltas a las grandes torres. A lo lejos, más allá de la estatua de la Libertad, vislumbra otros lugares y otras épocas: las torres y almenas del Excalibur, la pirámide negra de Luxor a modo de gnomon, las torres doradas de la bahía de Mandalay.

Y en algún lugar aún más distante, allá en el desierto, hay un viejo letrero que ahora aguanta más o menos solo al borde de la carretera 91. En alegres y obsoletas letras de plexiglás dice «Bienvenido a Las Vegas»...

Cuando pusieron allí este letrero, Las Vegas se parecía a Las Vegas: una franja de neón intermitente en el desierto. Aquello era Glitter Gulch. Ahora Las Vegas parece un lugar distinto. Al igual que Venecia, Las Vegas es una ciudad fabricada a partir de las imágenes robadas de otras.

*

Qian Qichen mira el palacio que su República Popular ha robado a su pasado imperial. Piensa en el retrato del presidente Mao que cuelga sobre la entrada central de la Ciudad Prohibida. Ahora la gente entra y sale en tropel, bajo la efigie de Mao, por un pórtico que sólo el emperador podía utilizar antes de que la Historia se deshiciera de él.

Érase una vez un emperador de cuyo Imperio del Centro no salía nadie y cuyos millones de súbditos desconocían la existencia de otros mundos. Entonces no creyeron las historias que les contó Marco Polo acerca de Venecia. Tal vez tampoco se las creerían ahora. A menos que alguien reconstruyera la ciudad ante sus ojos.

Sheldon G. Adelson ve aletear una sonrisa en el impassible rostro de Qian Qichen y el potentado observa que Adelson abre los ojos como platos cuando advierte ese gesto. Resulta agradable sentirse capaz de manipular al tercer hombre más rico de Estados Unidos con un tic. La construcción de The Venetian en Las Vegas le cuesta a Adelson centenares de millones de dólares, pero está seguro de poder reembolsárselos, como diría él. En estos momentos en que se halla ante el viceprimer ministro de China, su Sands Corporation se jacta de tener veintiocho mil empleados. Tiene un valor en Bolsa de unos cien dólares la acción y hay unos trescientos cincuenta y cinco millones de acciones, de las que Adelson controla al menos dos terceras partes. Sheldon G. Adelson es el gobernante de un extenso imperio cuyo centro está en el Palacio Ducal, en The Venetian, llega hasta Singapur, Israel y Pennsylvania y ahora ha puesto los ojos en la península de Cotai.

*

«El negocio», dice la voz. Datos y cifras se suceden velozmente en la pantalla, pero Qian Qichen, un buen comunista, intuye que seguramente no los interpreta como a Adelson le gustaría.

The Venetian tiene unos catorce mil habitantes que se alojan en tres torres de unos treinta y cinco pisos de altura. Por la mañana se despiertan y buscan a tientas el mando a distancia; cuando deciden descorder las cortinas, encienden la televisión en el cuarto de baño; después recorren los pasillos a trompicones y esperan a que llegue uno de los ochenta ascensores y los ascensores están siempre hasta los topes.

Abajo toman un café y ven pasar a la gente por la orilla del Gran Canal, se dan un atracón en el Grand Lux Café o se comen un McBreakfast en el Food Court. Si tienen que trabajar, se encaminan hacia el centro de congresos, donde hay cinco amplias plantas de espacios destinados a reuniones diseñados para anticiparse a todas sus necesidades. En caso contrario, se tumban junto a una de las diez piscinas y observan cómo echan a Kevin Federline del Tao Beach Club o se retiran a una cabina con aire acondicionado donde lo ven en la televisión.

Si se aburren de la piscina, visitan el casino: cuarenta mil metros cuadrados de casino. Los que juegan fuerte pueden retirarse a *suites* privadas donde las camareras ya les tienen preparada su bebida favorita antes de que se les ocurra pedirla. Si se aburren de jugar, se van de compras a Barneys o Bottega Veneta y pasan el rato viendo bolsos, zapatos y caprichos para ejecutivos. Si se aburren de comprar, comen en uno de los once restaurantes, en uno de los nueve locales más informales o en dos zonas de restaurantes que hay en las proximidades. Suministra todos los sabores un vasto ejército de talentosos cocineros supervisados por Wolfgang Puck.

Si los huéspedes se aburren de comprar y de comer, siempre queda el teatro: *El fantasma de la Ópera* el Blue Man Group, el Circo del Sol o algún cabaré. Y después, si no les apetece volver a jugar, se van de clubes nocturnos y visitan el Tao a ver si las hermanas que están en el bar son las Olsen o las Hilton.

Antes había una galería de arte en The Venetian, una sucursal del Guggenheim. Planeada por el destacado arquitecto europeo Rem Koolhaas, la galería era un cofre del tesoro en acero corten. La primera exposición mostró obras del impresionismo. La segunda, organizada por el *enfant terrible* Frank Gehry, versaba sobre «El arte de la motocicleta». Actualmente la galería está cerrada. Nadie tiene necesidad de ver arte estando en Las Vegas.

De los catorce mil ciudadanos de The Venetian cuida un número igual de sirvientes: callados mexicanos que empujan aspiradoras por los pasillos enmoquetados, dinámicos actores que leen los incomprensibles menús en los restaurantes, inescrutables muchachas eurasiáticas que reparten las cartas y hacen girar las ruedas de la fortuna. Aquéllos son los residentes fijos de la ciudad, pero su única razón de existir es atender al servicio de los huéspedes temporales.

Y mientras los ciudadanos de The Venetian se regodean en el lujo, cada paso que dan es seguido por cámaras de seguridad discretamente montadas en el interior de las

arañas y las hebillas del cinturón de las diosas pintadas al fresco. En cuanto abren el minibar o cogen una caja de galletas de la bandeja, los sensores de infrarrojos lo cargan en su tarjeta de crédito. Si han llegado al límite de sus cartas en las mesas, no pueden ni volver al ascensor para regresar a su habitación y hacer el equipaje.

Y no es que tenga ningún sentido marcharse. Si lo hacen, no encontrarán otra cosa que más Venetians. Al otro lado de los fosos de autovía que rodean este centro turístico hay otro casino donde bellas camareras eurasiáticas que polinizan las mesas de juego con cócteles de vivos colores. Wolfgang Puck también dirige los mejores restaurantes que hay allí y el Circo del Sol está una vez más actuando en el teatro. Todo lo que necesiten los hombres de negocios se encuentra en el centro de congresos y hay cabinas con aire acondicionado junto a la piscina.

Ninguno de los catorce mil ciudadanos de The Venetian se queda más que unos cuantos días. Concluidas sus vacaciones, vuelven en avión a Boston, Pittsburgh o Minneapolis, aliviados al ver el cielo lluvioso, pero aun semanas después, cuando están de compras en el centro comercial más cercano a su casa o escuchan a Vivaldi mientras esperan al teléfono que les pongan con un empleado de atención al cliente, siguen estando en Las Vegas.

*

Y todavía están en Las Vegas si van a Venecia, amarrada como un transatlántico en una laguna del Adriático. Unas setenta y cuatro mil personas llegan allí cada mañana. Si tienen que trabajar, toman el primer tren o autobús para evitar a quienes se pasean en los siguientes. Si no, se sientan en un café a tomarse un café y mordisquear un cruasán viendo pasar a la gente.

Cuando se hartan de observar a los demás turistas, los huéspedes deambulan por las calles y van de compras. Pasan el rato viendo bolsos, brillantes máscaras y faunos de filigrana de cristal. Rebuscan en los tenderetes de cachivaches esperando encontrar algún olvidado tesoro de la Serenísima o acaso del Carnaval. Cuando se cansan de comprar, se ponen en la cola para sacar entradas para las galerías, las *scuole* y las iglesias: el Guggenheim, la Accademia, los Frari, Santi Giovanni e Paolo, San Zaccaria. Si la atracción está llena de gente, se les conceden diez minutos para mirar a su alrededor, recorriendo unos interiores atestados de reliquias de una Serenísima que ya no existe.

Cuando están saciados de arte, comen *carpaccio* y beben *bellinis* en los innumerables restaurantes que bordean las plazas y los canales y, cuando han terminado de comer, van al teatro de la Fenice a ver una ópera. No van al cine: aparte del festival anual, en Venecia no hay cines. No van de clubes nocturnos: allí no hay clubes.

Y luego se van a dormir a tuestas. Hay incontables hospedajes para elegir, desde

la elegante eficiencia del Danieli Business y el aislado lujo del Cipriani hasta el albergue juvenil de la Giudecca, bastante más espartano. Eso además de los miles de *bed and breakfasts* y pisos amueblados que se pueden alquilar para períodos cortos.

El número de residentes de Venecia es diminuto en comparación con los once millones de personas que los visitan cada año. En 1950 eran ciento cincuenta mil, pero en 2008 sólo quedaban cincuenta y ocho mil. El número de las personas que mueren es aquí el doble del de las que nacen. A este ritmo, la ciudad no contará con residentes para 2034.

La gente no puede permitirse vivir en Venecia: muchos pisos se han dejado para arrendarlos como residencias de vacaciones y los precios de los que quedan se han disparado. Hay cada vez menos colegios y poquísimos espacios para los niños. Los residentes se marchan a las afueras, al continente, donde las casas son más baratas y hay realmente cosas que hacer.

Nos podríamos imaginar que un lugar que se enfrenta a una destrucción segura e inminente estuviera ideando estrategias radicales para su supervivencia, pero los habitantes de Venecia no se plantean un futuro tan progresista. Por el contrario, se dedican a restaurar iglesias de congregaciones que han desaparecido hace mucho y a renovar palacios de familias que han perecido hace mucho. Cuando hablan de alojamientos accesibles ni siquiera consideran la posibilidad de construir edificios nuevos.

¿Y por qué iban a hacerlo? La ciudad está experimentando un *boom* gracias a los turistas que acuden a millones a ver los cuadros de Canaletto en tres dimensiones. Cada dos años hay una Bienal, un escaparate para todo lo moderno e innovador que se hace en arquitectura, diseño y artes. Sin embargo, este festival habita un lugar que no ha cambiado en siglos.

Cada mañana temprano, los antiguos residentes de Venecia regresan a los que antaño fueron sus hogares. Mientras sus huéspedes duermen, ellos pasean por el barrio y por las casas en las que se criaron. Abren las camas en sus antiguos dormitorios, preparan el desayuno en sus antiguos comedores y lavan los vasos en los bares a donde iban a tomar una copa.

En abril de 2008, los últimos y escasos residentes hicieron una manifestación en la plaza de San Marcos. Desplegaron una pancarta en la que se leía «Venecia no es un hotel»^[155], pero lo es, a pesar de todas sus protestas. Transcurridos unos días, los huéspedes toman el avión y vuelven a casa, a París, Edimburgo o Munich. Tal vez sienten alivio al ver el cielo lluvioso. No es hasta unos meses después, mientras deambulan por la antigua fábrica remodelada con sensibilidad como espacio para las artes, toman una copa en el elegante bar que antes era un banco o se dirigen en su coche a la casita de fin de semana en un pueblo atestado de otras casitas de fin de semana, cuando se dan cuenta de que siguen en Venecia.

*

Qian Qichen posee sólidos conocimientos de filosofía marxista y rememora algunos fragmentos de Guy Debord. Los ciudadanos de The Venetian, piensa, viven vidas «presentadas como una inmensa acumulación de espectáculos»^[156] donde «todo lo que era vivido directamente se ha alejado convirtiéndose en una representación». Su mundo se ha convertido en «un seudomundo aparte, objeto sólo de contemplación. La especialización de las imágenes del mundo da lugar, consumada, al mundo de la imagen hecha autónoma, en el que los mentirosos se han mentido a sí mismos. El espectáculo es una inversión completa de la vida, un movimiento autónomo de lo no viviente».

No está mal, reflexiona Qian Qichen, ese seudomundo aparte, ese movimiento autónomo de lo no viviente. Está pensando en los millones de súbditos suyos que nunca han viajado a ninguna parte excepto para emigrar a las grandes ciudades en busca de trabajo. Nunca han ido de vacaciones. Nunca se han dado el lujo de andar por ahí, aburridos, preguntándose qué ver a continuación. Nunca han podido ser pasivos consumidores de espectáculos. Tal vez fuera bueno para ellos.

Sheldon G. Adelson percibe que el premio gordo está casi a su alcance. En cierta ocasión fue a una velada con un montón de científicos e intelectuales pero no prestó mucha atención a sus interminables discusiones sobre el sentido de la vida. Posteriormente dijo a un entrevistador: «¡Si hago que otros se sientan bien, yo me siento bien! Literalmente, mentalmente, dije, ¡y se acabó! No tengo que volver a pensar en esa cuestión en toda mi vida»^[157].

El potentado oriental y el proveedor occidental de ciudades invisibles piensa en algo que dijo una vez Steve Wynn de sus creaciones: «Empezamos por una pregunta: “¿Quiénes son esas personas y qué quieren?”. La respuesta domina todo lo que hacemos. Respondemos a los deseos emocionales y psicológicos de nuestros visitantes. Si este lugar tiene otro rasgo positivo, no sé cuál es»^[158].

Si uno ya sabe todo lo que la gente quiere y si la única finalidad de todo lo que hace es proporcionárselo, ha creado un mundo en el que todo deseo es previsto, satisfecho y, en última instancia, dictado. Dios dio a la Humanidad el libre albedrío en el Jardín del Edén. Los creadores de Las Vegas, no. Wynn dijo una vez: «Las Vegas es más o menos como lo haría Dios si tuviera dinero»^[159]. Y no bromeaba.

Sheldon G. Adelson hace aparecer una postrera ciudad invisible: el estadounidense entrega a Qian Qichen la maqueta de un folleto^[160] de papel cuché que contiene la imagen de The Venetian y el subtítulo «Macao»:

Aunque esta ciudad vaya hacia delante, ha conservado su rico legado europeo para que las futuras generaciones revivan el pasado mientras recorren caminos adoquinados y contemplan templos e iglesias que tienen siglos de antigüedad.

Este hotel-complejo turístico plenamente integrado ofrece tres mil *suites*, casi cien mil metros cuadrados de Gran

Canal Shoppes, una Cotaistrip® CotaiArena™ con quince mil asientos, casi ciento veinte mil metros cuadrados de espacios para congresos y reuniones y un teatro construido expresamente para ZAIA™, el nuevo espectáculo del mundialmente famoso Circo del Sol® [...].

The Venetian de Macao es un centro vacacional plenamente integrado donde usted podrá beber, comer, ir de compras, jugar y aun así hacer negocios serios.

El rostro de Qian Qichen resplandece. «¡Ahora está usted hablando mi idioma!», exclama.

*

Con la tranquilidad de que Adelson ya está en el coche camino del aeropuerto, Qian Qichen se queda mirando la desierta Sala de la Luz Púrpura con su porcelana de relumbrón y sus azulejos agrietados. Las lámparas se han encendido y ponen al descubierto lo que las termitas han roído durante siglos. El potentado oriental reflexiona sobre una conversación entre Marco Polo y Kublai Kan:

—Señor, ahora ya os he hablado de todas las ciudades que conozco.

—Queda una de la que nunca habláis.

Marco Polo inclinó la cabeza.

—Venecia —dijo el kan.

Marco sonrió.

—¿De qué creéis que os he estado hablando, si no?

El emperador no se inmutó.

—Sin embargo, nunca os he oído mencionar ese nombre.

Y Polo dijo:

—Cada vez que describo una ciudad estoy diciendo algo acerca de Venecia [...] Para distinguir las cualidades de las demás ciudades, tengo que hablar de una primera ciudad que siempre tengo presente. Para mí es Venecia.

—Entonces deberíais comenzar cada relato de vuestros viajes en vuestra partida, describiendo Venecia tal como es, en su totalidad, sin omitir nada de lo que recordéis.

La superficie del lago estaba ligeramente rizada; el reflejo cobrizo del antiguo palacio de los Sung se quebraba en destellos chispeantes como hojas flotando.

—Las imágenes de la memoria, una vez se han fijado en palabras, se borran —contestó Polo—. Tal vez tema perder Venecia de repente si hablo de ella. O tal vez, al hablar de otras ciudades, la haya perdido ya poco a poco.

[161]

*

Estamos en agosto de 2007 y el director ejecutivo de la Sands Corporation se dirige a la prensa. «The Venetian representa ese primer gran paso para transformar Macao [...] en un complejo turístico con todas las de la ley, internacional y polifacético, donde pasar varios días y disfrutar de todas las diversiones —dice—. Es como abreviar los setenta y seis años de desarrollo de Las Vegas en un solo lugar, bajo un solo techo»^[162].

O milenio y medio de historia de Venecia, tal vez. Una semana después, Adelson

ayuda a una bella mujer a subir a una góndola. Ella se vuelve y le sonrío gentilmente y él deja escapar una risita, porque es Diana Ross la que se reclina en el cojín que está junto a él, un hombre bien entrado en años. El gondolero les canta mientras guía su embarcación por los canales y a la hora en punto resuena en el aire de la noche la grave campana de San Marcos. Ellos apenas reparan en las olas del mar de China meridional, que besan las arenas del Cotai Strip.

El Muro de las Lamentaciones de Jerusalén

Donde no ha cambiado nada o casi nada



La arquitectura de la diplomacia fracasada^[XIV].

Herencia

El último lugar cuya vida secreta se narra en este libro es más antiguo que el Partenón y en algunos ámbitos mucho más conocido, pero como atracción turística resulta un tanto peculiar: este último lugar está rodeado por un cordón de seguridad más estricto que la mayoría de los aeropuertos; cámaras de circuito cerrado enfocan sus piedras medio desmoronadas, y todos los visitantes tienen que pasar por un detector de metales manejado por soldados. Las camisetas que ofrecen los vendedores locales no son sólo los alegres *souvenirs* de costumbre: «*Guns 'n' Moses*», se lee en algunas; «*Uzi does it, Israel*», en otras. Muchas visitas guiadas a las excavaciones de este emplazamiento culminan en oraciones colectivas y fotografías de grupo bajo la bandera israelí. Cerca hay objetos en exposición que llevan inscritos los nombres de los soldados que murieron para hacer posible que los judíos visitaran este lugar.

El Partenón es una ruina en dos sentidos. Sus piedras se están desmoronando y la razón originaria de su existencia se ha quedado muy lejana en el pasado: se ha convertido en patrimonio. En cambio, para bien o para mal, este lugar es una herencia viva. Y tan polémico que nadie sabe siquiera cómo llamarlo, pues todos los nombres están cargados de significado sectario. Para los judíos es *Harhabayit*, el Monte del Templo; para los musulmanes es el *Haram ash-Sharif*, el Noble Santuario. Los administradores británicos del Mandato Palestino se referían a su frontera occidental como el Muro de las Lamentaciones. La expresión utilizada por los actuales noticiarios de la BBC es *Western Wall* [Muro Occidental]. Al-Jazira lo llama el Muro de Al-Buraq, por el corcel alado de Mahoma. Para los judíos es simplemente el Kotel, el Muro.

Los judíos tienen prohibido por un edicto rabínico visitar el interior de su Monte del Templo y todo aquel que decide visitarlo, sea judío disidente o gentil curioso, es sometido a los más rigurosos controles de seguridad. El puente que conduce al recinto está sembrado de Biblias y Torás confiscadas, pues

está prohibido llevarlas al Haram musulmán. Junto a la puerta hay escudos antidisturbios amontonados, preparados para el siguiente brote de violencia sectaria. Cuando por fin uno ya está dentro, descubre que no existe un museo, ni venden guías, ni hay tienda de *souvenirs*: el Noble Santuario es una rareza en el mundo contemporáneo, un lugar histórico que se ha resistido a los cantos de sirena del turismo.

Entre tanto, en el Muro de las Lamentaciones, justo a la salida del santuario, hay gente que ha viajado miles de kilómetros para tocar sus piedras. Si no pueden venir personalmente, mandan por correo electrónico mensajes que meten en las grietas en su nombre. Cada día se queman montones de papelitos. En Colorado Springs, una organización cristiana evangélica está construyendo un modelo a escala del muro, de cincuenta toneladas, como su cuartel general. Expresa su solidaridad con Israel, según dice.

Las ciudades de Europa occidental se han convertido en la plasmación del sueño del arquitecto: los edificios de su pasado han devenido piezas estáticas de un museo monumental. En otros lugares, sin embargo, se siguen robando, apropiando, copiando, traduciendo, simulando, restaurando y profetizando edificios antiguos. Siguen cambiando como siempre han hecho y cambian porque siguen levantando pasiones que van más allá de lo meramente estético. Invirtiendo la historia del Partenón, los extremistas hindúes destruyen una mezquita en Ayodhya y levantan un templo en sus ruinas. En Japón, devotos sintoístas reconstruyen los santuarios de Ise cada veinte años siguiendo exactamente los mismos planos y así llevan haciéndolo casi dos milenios. En Indonesia, aldeas enteras son desmanteladas, transportadas y reconstruidas como cenadores en centros turísticos de lujo, donde los camareros van vestidos de campesinos de algún capricho dieciochesco. Más allá de los confines de Occidente, los edificios históricos no están aprisionados en el embeleso intemporal del sueño del arquitecto sino que se salen de su marco fijo y se imponen sobre el presente. Allí la historia no ha llegado a su fin.

En las primeras horas de la tarde del 14 de febrero de 2004, el cielo se oscureció en Jerusalén y empezó a nevar. En el centro de la ciudad había una plaza abierta con un antiguo muro a un lado; en lo alto de este muro, al final de una rampa adoquinada que arrancaba en la plaza, había una puerta. Cuando la nieve se convirtió en lluvia, los muros que sostenían la rampa empezaron a combarse y a filtrar agua. A los dos días, se desmoronaron, poniendo al descubierto una enorme cicatriz de tierra pelada y esparciendo una montaña de escombros sobre las pulidas losas de la plaza.

Las autoridades clausuraron la puerta y acordonaron la zona en la base de la rampa explicando que era demasiado peligroso que los turistas la utilizaran, pero el problema era que aquella rampa era el único acceso que tenían los turistas para llegar a la puerta que conducía al otro lado del muro. Las autoridades no podían dejar la rampa tal como estaba, pero tampoco fueron capaces de decidir qué hacer con ella. No ocurrió nada hasta diciembre; entonces anunciaron que en los meses siguientes construirían una pasarela de madera entre la plaza y la puerta.

Esta estructura de madera era sólo una solución provisional. Cosa de un año después de la tormenta, un arquitecto de la ciudad presentó los planos de las actuaciones que habrían de sustituirla por algo más permanente. Se retirarían los restos de la rampa hundida, se ampliaría el espacio abierto al pie del muro y la pasarela sería reemplazada por un puente de hormigón que atravesaría la plaza y llevaría a los visitantes directamente a la puerta.

La única dificultad era que la rampa, como todo en Jerusalén, era una antigüedad conocida como la rampa Mugrabí y se exigía un estudio arqueológico completo del emplazamiento antes de iniciar las obras. Y ello causó nuevos retrasos, pero la pasarela provisional de madera seguía en su sitio y el muro llevaba allí dos mil años. Al parecer, había mucho tiempo. Entonces, otra tormenta de nieve a comienzos de 2007 fue motivo de que el fantasma de un hundimiento amenazara de nuevo y los arqueólogos se vieron forzados a comenzar el 6 de febrero.

De repente las cosas empezaron a ir muy deprisa. El 7 de febrero, miles de palestinos se reunieron alrededor de la rampa para protestar por las excavaciones. Sus imanes amenazaron con un levantamiento y la Autoridad Palestina afirmó que los *bulldozers* israelíes estaban tratando de socavar los cimientos de la gran mezquita de Al-Aqsa, que se halla al otro lado del muro, en el interior del Noble Santuario. Abas Zkoor, un miembro árabe de la asamblea legislativa israelí, los apoyó: visitó el emplazamiento y señaló los restos de una modesta mezquita medieval enterrada entre las ruinas de la rampa destinada a la desaparición. Hubo disturbios durante la oración del viernes y la policía disparó pelotas de goma contra la multitud. El 9 de febrero, en Nazaret, una muchedumbre blandió pancartas en las que se acusaba a Israel de dar comienzo a la tercera guerra mundial.

El primer ministro israelí se vio obligado a hacer una declaración:

La restauración de la rampa Mugrabí después de que se hundiera y fuera declarada estructura peligrosa se hizo en total coordinación con todas las partes, incluyendo países extranjeros, destacados

funcionarios musulmanes y organismos internacionales. Como se ha explicado, esta obra se está llevando a cabo en el exterior del Monte del Templo y las reparaciones no suponen perjuicio alguno para el Monte ni para los lugares santos del islam^[163].

Pero aquello no dejó satisfecho a nadie. El ayatolá Jamenei, líder religioso de Irán, tronó: «El islam debe reaccionar con firmeza al insulto del régimen sionista»^[164]. El embajador israelí en El Cairo recibió una reprimenda, en tanto que el Parlamento egipcio entabló un debate sobre si rescindir su tratado de 1979 con Israel. Un miembro del partido gobernante en Egipto proclamó que «con Israel lo único que dará resultado es una bomba nuclear que lo borre de la faz de la Tierra»^[165]. El rey Abdulá II de Jordania apeló a Estados Unidos para impedir que Israel continuara con las excavaciones. El presidente de Turquía envió un grupo de arqueólogos islámicos para inspeccionar el emplazamiento: no encontraron ninguna fechoría, pero el resto del mundo árabe los tachó de tontos sionistas. La Unesco, la sección cultural de Naciones Unidas, exigió el cese de las excavaciones hasta que pudiera preparar un informe.

Una semana después de que los arqueólogos se pusieran manos a la obra se interrumpieron los trabajos y se retiró el plan del puente sustitutorio. Un ministro israelí sugirió que el proyecto fuese suspendido para no comprometer los intereses israelíes en una inminente Conferencia de Paz sobre Oriente Próximo, pero cuando la conferencia terminó, todo volvió a estar como antes. Se presentó otro plan para el puente e igualmente fue denunciado durante la oración del viernes, se dispararon pelotas de goma una vez más y hubo que apelar a la mediación del director de la Unesco. En el momento de escribir estas líneas, la excavación, conservación o alteración —llámese como se quiera— de la rampa Mugrabí sigue sin concluir. Se trata de un problema imposible de resolver por ahora, pero un punto muerto no se puede mantener mucho tiempo. La propia pasarela provisional de madera se está deteriorando y sólo hará falta otra tormenta de nieve para que toda la estructura se derrumbe.

Sin embargo, ninguna de las partes en conflicto quiere ceder un ápice. El muro, así como los santos lugares que hay al otro lado, ejercen una fascinación para unos y otros. Para los judíos, el muro es el límite que rodea lo que denominan la Shejiná. Los musulmanes hablan de la Sakina, términos para lo que no existe ninguna palabra en las lenguas occidentales modernas. Se suele llamar la Gloria del Señor.

*

No es la primera vez que la arqueología ha desencadenado una disputa entre Israel y el islam. El Waqf, la autoridad musulmana que rige los asuntos cotidianos del Noble Santuario, se ha opuesto constantemente a los intentos israelíes de hacer excavaciones en el muro que los circunda.

Por los cimientos del Muro de las Lamentaciones discurre un laberinto de túneles que fueron sacados a la luz por un equipo arqueológico israelí bajo la dirección de Benjamin Mazar. Empezaron excavando en el extremo sur del muro, ahondando a través de restos otomanos, mamelucos, cruzados, omeyas, bizantinos y romanos para poner al descubierto una vía pavimentada que pasaba por la base del Kotel. Calle y muro, según afirman, fueron construidos por el rey Herodes I el Grande en tiempos bíblicos.

Más al norte, estos restos herodianos están enterrados bajo el centro de la Jerusalén antigua: el barrio musulmán. Si los arqueólogos de Mazar hubieran intentado excavar allí desde la superficie, habrían provocado la misma reacción apocalíptica que luego acompañó los trabajos arqueológicos que rodean la rampa Mugrabí, pero, por el contrario, avanzaron en horizontal a lo largo de la base del muro, vaciando una bodega antigua tras otra y retirando toneladas de escombros de bóvedas romanas sepultadas bajo los edificios del barrio musulmán. El paso subterráneo así practicado se prolonga unos ochocientos metros hasta que el muro cambia de dirección en la esquina noroeste del Noble Santuario.

Los túneles del Muro de las Lamentaciones, como se conocen, están abiertos al público. Recorrerlos es cartografiar la ciudad desde abajo: de vez en cuando, un agujero abierto en las bóvedas indica la ubicación de un pozo en la plaza que está encima o quizá una trampilla que comunica con alguna casa. Las gigantescas piedras del Kotel parecen aún más grandes cuando se descubren en las ratoneras que conducen de una bodega a otra. Por fin concluye el recorrido. «Aquí hay una puerta —dice la guía—, pero está cerrada, —y entonces hace una pausa—: por motivos de seguridad. Tendrán ustedes que volver por donde han venido».

Las autoridades israelíes intentaron abrir la salida norte de los túneles en 1996, pero hubo un estallido de protesta entre los habitantes del barrio musulmán por lo que consideraban una incursión israelí en su parte de la ciudad. Quince soldados israelíes y setenta musulmanes resultaron muertos en los consiguientes disturbios. Finalmente los israelíes llegaron a un acuerdo con el Waqf: se les permitiría abrir su puerta en las horas diurnas y, a cambio, se daría permiso al Waqf para edificar una nueva mezquita en el Haram.

El Waqf envió las excavadoras y en 2000 se habían extraído unas seis mil toneladas de tierra de la esquina sudoeste del Noble Santuario. Entonces fue Israel el que reaccionó con indignación. Un arqueólogo de la Universidad de Bar Ilan preguntó: «¿Aceptaría alguien en el mundo civilizado que se metieran excavadoras en la Acrópolis de Atenas o en el Panteón de Roma y, encima, sin ningún tipo de supervisión arqueológica?»^[166]. El director del Waqf contestó que todas las obras «se han acometido bajo la estrecha supervisión de un equipo de arqueólogos profesionales palestinos [...] Han examinado muestras de tierra y no han encontrado estructuras, artefactos ni restos arqueológicos de ninguna época»^[167]. Pero las autoridades israelíes impusieron un embargo al Waqf, ordenándole detener toda

intervención.

Hasta el día de hoy, en el Haram hay un montón de escombros y tierra que las autoridades israelíes ha decretado permanecerá allí hasta que se permita que arqueólogos israelíes pasen por la criba todas las pruebas. El Waqf no deja que nadie se acerque. Una y otra vez, las autoridades musulmanas han obstaculizado todo trabajo arqueológico israelí en torno al Muro de las Lamentaciones. Esto nos lleva, ¿verdad?, a preguntarnos qué es lo que está tratando Israel de excavar: qué hay enterrado bajo el Noble Santuario de la Cúpula de la Roca.

*

Todo el mundo conoce la respuesta. Aproximadamente a la mitad del túnel que corre en paralelo al costado del Kotel, hay una pequeña cueva que contiene libros religiosos. «Se trata del lugar más sagrado de todo el muro —susurra la guía en la oscuridad—. Pueden ustedes decir una oración si quieren. Aquí había un jardín de rosas cuyos pétalos se utilizaban para hacer el incienso que los sacerdotes del Templo de los Judíos usaban en sus ceremonias. Es justo detrás de esta sección del Kotel donde estuvo en tiempos el sanctasanctórum. La habitación que hay detrás de este muro era la morada de la Shejiná».

Los palestinos están convencidos de que los israelíes se proponen restaurar el Templo de los Judíos y señalan un apabullante conjunto de organizaciones creadas precisamente con ese fin. La *yeshivá* de la Corona de los Sacerdotes tiene como fin realizar investigaciones sobre los rituales del templo. La sociedad de los Fieles del Monte del Templo reúne fondos, donados por cristianos fundamentalistas de Estados Unidos, para la reconstrucción del templo. El Instituto del Templo tiene un museo donde se exhiben todas las vestiduras rituales del templo, esperando el día en que se vuelva a hacer uso de ellas; las han adornado con piedras preciosas y joyas recolectadas entre los devotos por las Mujeres del Templo. Otro grupo sigue un sistema de turnos para garantizar que a la entrada del Monte del Templo haya siempre un rabino ataviado con la vestimenta blanca de un antiguo levita; otro se reúne para debatir sobre la cría de una novilla enteramente roja, cuyo sacrificio consideraban todos los textos antiguos del judaísmo la forma más elevada de ofrenda. Cada pocos años, estos grupos se congregan bajo los auspicios de los Amantes del Templo para hablar de sus investigaciones y organizar visitas al emplazamiento del templo. Sueñan con reconstruir el templo y prepararlo para la Shejiná, para que Dios pueda una vez más morar entre los hombres.

No se trata de una inocente restauración: a diferencia de la Acrópolis de Atenas, el Monte del Templo no está cubierto de ruinas obsoletas. El Templo de los Judíos no puede ser reconstruido a menos que la Cúpula de la Roca y la mezquita de Al-Aqsa sean demolidas. Y ello forma parte del plan de los Amantes del Templo. Ya ha habido

innumerables intentos de destruir los santuarios del Haram ash-Sharif con ataques de mortero, disparos de ametralladora e incendios. Y no se ha debido a violencia callejera sino que algunos de estos ataques han sido deliberadamente alentados por rabinos que rezongan que los arqueólogos, con su observancia de las sutilezas históricas, «se han vendido al enemigo»^[168]. Los panfletos distribuidos por los activistas son claros en sus exigencias: «Ha llegado el momento de hacer lo que se debería haber hecho hace mucho tiempo. Gobierno de Israel, retira a los gentiles y a los árabes del Monte del Templo».

El Gobierno de Israel condena oficialmente este tipo de extremismo y dice al Waqf que no tiene nada que temer. El Waqf no se lo cree, pues, de todos los ataques contra el Haram ash-Sharif, el más extremo fue el cometido por el mismo Gobierno de Israel.

*

Al alba del 7 de junio, el tercer día de la guerra de los Seis Días, el ejército israelí invadió la parte árabe de Jerusalén. A las once, el gran rabino del ejército, Shlomo Goren, tañía el *shofar* en el Kotel. Sus jóvenes soldados, extenuados y manchados de sangre, se dejaron caer sobre las losas llorando. Luego subieron a la puerta que estaba en lo alto del muro antiguo y la abrieron por la fuerza. Se encontraron en el Haram ash-Sharif, delante de la Cúpula de la Roca, pero para ellos era el Monte del Templo, el emplazamiento del sanctasanctórum, la morada de la Shejiná. Un joven rememoraba más tarde: «Yo estaba en el lugar en el que el sumo sacerdote entraba una vez al año, descalzo, tras sumergirse cinco veces en el *mikvé* [baño ritual]. Pero yo iba calzado, armado y con casco, y me dije: éste es el aspecto de la generación victoriosa»^[169].

El último día de la guerra entraron soldados israelíes en las casas árabes del barrio Mugrabí, junto al Muro de las Lamentaciones, y dieron tres horas a sus habitantes para recoger sus pertenencias y marcharse. Las casas eran tugurios insalubres, según dijeron los soldados, e iban a ser demolidas. Días después, donde antes se alzaban aquellas casas había una extensa plaza y una muchedumbre de israelíes de celebración. Sólo un elemento del viejo barrio Mugrabí sobrevivió a la devastación: una rampa adoquinada que conducía hasta una puerta en lo alto del muro. Al desaparecer las casas que antaño la sostenía a ambos lados, la rampa se antojaba insegura, pero todos decidieron dejarla como estaba. De momento valdría.

Finalmente, Naciones Unidas condenó la ocupación de Jerusalén y la destrucción del barrio Mugrabí y, en un gesto de reconciliación, los israelíes devolvieron el Haram ash-Sharif a la jurisdicción del Waqf. No obstante, se quedaron con las llaves de la puerta donde culmina la rampa Mugrabí y todavía las tienen. Como dijo entonces Teddy Kollek, alcalde de Jerusalén: «Tenemos que fijar los hechos sobre el

terreno». Una vez que uno tiene los hechos, las resoluciones y condenas internacionales no son más que palabrería.

Los hechos no estaban sólo sobre el terreno sino también debajo de él. El 27 de junio, el Gobierno israelí anunció que todas las antigüedades halladas en cualesquiera excavaciones en Jerusalén pertenecían al Estado de Israel. Al cabo de un mes, declaró asimismo que la totalidad de Jerusalén era una antigüedad y que no se podría realizar ninguna construcción sin una excavación previa. La combinación de estas órdenes equivalía a la expropiación de facto de la ciudad entera.

Y entonces los israelíes se pusieron a cavar. La destrucción del barrio Mugrabí constituyó un palmario acto de sojuzgamiento, pero no fue más que el primero de muchos. Las excavaciones realizadas por Benjamin Mazar en el Muro de las Lamentaciones no supusieron solamente una actuación académica o incluso histórica: lo pretendiera él o no, el proyecto era una ofensiva estratégica. En los túneles que perforan la zona hay multitud de escaleras y puertas que permiten que las fuerzas de seguridad israelíes aparezcan cuando les da la gana en cualquier punto del barrio musulmán y en cualquier momento. La pujante presencia israelí que han traído los túneles ha animado también la aparición de un número creciente de judíos ortodoxos que están adquiriendo propiedades en el barrio musulmán y fundando escuelas rabínicas o comunas en los edificios. Sus *yeshivás* se encaraman a las terrazas del zoco árabe y contemplan el perfil urbano del Monte del Templo, pero también están conectadas con las oscuras criptas de la ciudad medieval, donde los fieles rezan junto a los enterrados cimientos del Kotel.

En el año 2000, por las mismas fechas en que las autoridades israelíes impusieron su embargo sobre la construcción en el Haram, Yasir Arafat, jefe de la Autoridad Palestina, y Ehud Barak, primer ministro de Israel, se reunieron con Bill Clinton en Camp David para celebrar una conferencia de paz más. No estaban haciendo muchos progresos y tal vez el presidente Clinton quiso que sus invitados reflexionaran sobre su intransigencia. Observando que el Haram estaba en un terreno que los israelíes querían excavar, propuso que en esta zona la frontera entre Israel y el futuro Estado palestino no fuera un plano vertical sino horizontal, es decir, la superficie del Haram pertenecería a la Autoridad Palestina, pero la roca del Monte del Templo pertenecería a Israel. Se trataba de una propuesta absurda, pero teniendo en cuenta la situación entre Israel y Palestina, nada podría parecer más natural. Y, por supuesto, ninguna de las partes aceptó la idea y la cumbre acabó en fracaso, como había previsto todo el mundo.

Tras el fracaso de la cumbre, Ariel Sharon, notorio «halcón» y a la sazón ministro de Defensa israelí, visitó el Haram ash-Sharif, aunque las dos partes en conflicto le habían rogado que no lo hiciera. Dijo a los periodistas que lo aguardaban: «He venido aquí como una persona que cree en la coexistencia entre judíos y árabes. Creo que podemos construir y desarrollarnos juntos. Ésta es una visita pacífica. ¿Es acaso una instigación que los judíos israelíes vengán al lugar más sagrado del pueblo

judío?»^[170]. Luego se marchó, rodeado de un millar de policías israelíes armados. Al día siguiente, los musulmanes se pusieron a tirar piedras desde el Haram a los fieles reunidos en el Kotel: así comenzó la segunda intifada.

Dos años después de la visita de Ariel Sharon al Monte del Templo, los arquitectos israelíes Eyal Weizman y Rafi Segal organizaron una exposición para el Congreso Mundial de Arquitectura de Berlín. Su imagen clave era un fotomontaje que mostraba un enorme y horroroso paso elevado de hormigón que cruzaba el valle de Cidrón, entre el monte de los Olivos y el Haram ash-Sharif. Según afirmaron osadamente Weizman y Segal, se trataba de una propuesta que permitiría a los palestinos visitar el Haram sin invadir tierra israelí e incluso sin entrar siquiera en Jerusalén. Aquella era una respuesta deliberadamente absurda para poner de manifiesto precisamente lo absurdamente enmarañada que había llegado a ser la situación. En la actualidad, lo más que se pueden acercar los palestinos a su Noble Santuario es un muro de cemento a varios kilómetros de distancia y, al igual que los judíos se reúnen en el Kotel para llorar la pérdida de su lugar sagrado, los palestinos acuden a esa frontera para llorar la pérdida de los suyos. En referencia a ese otro tristemente célebre muro divisorio, alguien que se acordaba de Berlín escribió en el cemento: «*Been there, done that*»^[NT3].

Durante la disputa por el camino Mugrabí estuvieron apareciendo, en los medios de comunicación árabes, unos dibujos animados en los que se veía una excavadora con la estrella de David socavando la Cúpula de la Roca. Las autoridades israelíes afirman que toda su intervención en el emplazamiento de Mugrabí es únicamente arqueológica y que no hay nada por lo que preocuparse, pero los palestinos han visto ya la suficiente arqueología israelí como para no creérselo.

*

Empero, no fueron los israelíes los que empezaron a excavar este atribulado terreno, tampoco los palestinos: los primeros que excavaron el emplazamiento del antiguo templo fueron protestantes anglosajones. Todavía hoy, los detalles principales del Muro de las Lamentaciones llevan nombres ingleses. En su extremo meridional, una piedra indica los destrozados restos de un puente conocido como el Arco de Robinson, por Edward Robinson, un misionero estadounidense enviado a Tierra Santa en la década de 1830. Debajo de la Puerta Mugrabí, parcialmente oculto por la rampa medio desmoronada, se puede ver el gigantesco dintel de la Puerta de Barclays, descubierta por otro misionero estadounidense en la década de 1840. La cámara más espaciosa de los túneles está abovedada con un arco romano que lleva el nombre del general sir Charles Wilson, que cartografió Jerusalén en la década de 1860 para el Real Cuerpo de Ingenieros.

Edward Robinson había ido a Tierra Santa como misionero, pero era plenamente

consciente de las dimensiones políticas de su trabajo:

La gente en general, en esta parte del país, estaba dispuesta a darnos información en la medida en que pudiera y no parecía desconfiar de nosotros [...] Por doquier, los habitantes daban en su mayoría la impresión de que deseaban que los francos [es decir, los europeos occidentales] les enviaran una fuerza. Antiguamente estaban cansados de los turcos; ahora estaban más hartos aún de los egipcios y se mostraban dispuestos a acoger favorablemente a cualquier nación franca que viniera, no a someterlos (pues esto no sería necesario) sino a tomar posesión de la tierra.^[171]

En 1865, los británicos instituyeron el Palestine Exploration Fund, que se proponía averiguar cuanto se pudiera averiguar sobre esa parte del mundo. Para los devotos protestantes del PEF, Tierra Santa no era ninguna *terra incógnita*. Se trataba de una región cuya historia antigua conocían ya al dedillo por una Biblia en la que tenían una fe absoluta, un lugar cuya verdadera y secreta geografía yacía latente bajo las somnolientas aldeas y granjas árabes que la sepultaban desde hacía siglos. Excavar aquella tierra era, por tanto, un deber sagrado. Reunir conocimientos sobre Tierra Santa no era ciencia sino un acto de devoción.

Y el dominio de Tierra Santa sería un acto de devoción a escala monumental. En la fundación del PEF, el arzobispo de York habló con una seguridad pasmosa: «La tierra de Palestina nos pertenece a vosotros y a mí. Es esencialmente nuestra. Es la tierra de la que vino la nueva de nuestra redención. Es la tierra a la que nos volvemos como fundamento de todas nuestras esperanzas. Es la tierra a la que miramos con un patriotismo tan verdadero como el que profesamos a esta amada y vieja Inglaterra»^[172].

Las autoridades musulmanas eran bien conscientes de las intenciones de los británicos y, en consecuencia, les prohibieron hacer excavaciones en el Haram. Ni qué decir tiene que los exploradores hicieron caso omiso de esa prohibición. Charles Warren, oficial del Real Cuerpo de Ingenieros (y, posteriormente, en la época de Jack el Destripador, jefe de la Policía Metropolitana de Londres), arrendó propiedades alrededor del sur del Haram ash-Sharif y cavó profundos pozos por los cuales penetró en las antiguas cámaras subterráneas del monte. Oculto entre los escombros encontró el «Gran Mar», una cisterna tallada en la roca y un sinnúmero de cavernas.

Estos logros eran algo más que proezas imperiales: les impulsaba un auténtico celo misional. A Robinson y Warren les habían horrorizado los cristianos que hallaron viviendo en la tierra de Cristo, hundidos en supersticiones y rituales bizantinos. Las potencias imperiales esperaban salvar a aquellos cristianos de su error y convertirlos a los preceptos del protestantismo, más racionales. Impresionando a la gente con los métodos científicos de la historia, la arqueología y la geografía —suponían los misioneros—, se lograría reemplazar sus pueriles cosmologías por una visión moderna del mundo.

A los británicos tampoco les impresionaron gran cosa las prácticas religiosas de los otros nativos de Tierra Santa. Observaron que los judíos se plantaban ante un ruinoso muro del centro de Jerusalén, llorando y balanceándose con tristeza, y con

regocijada indiferencia lo denominaron el Muro de las Lamentaciones.

*

Los judíos lloraban en el muro porque era lo único que quedaba de su templo. En referencia a los edificios musulmanes del Haram ash-Sharif, el poeta español Yehudá al-Haziri escribió: «¿Qué tormento ver nuestro recinto sagrado convertido en un templo extranjero! Hemos tratado de apartar nuestro rostro de esta grande y majestuosa iglesia, que se levanta ahora donde estaba el antiguo tabernáculo en el que antaño tenía su morada la providencia»^[173]. Y los judíos lloran también porque el muro señala lo máximo que se podrán acercar al sitio donde un día se alzaba el templo. No es sólo consecuencia del dominio islámico del lugar. En alguna parte debajo del Haram, en el Monte del Templo, se halla el emplazamiento del sanctasanctórum y el sanctasanctórum es tan sagrado que solamente puede acceder a él el sumo sacerdote, purificado y descalzo, y sólo una vez al año, el día de Yom Kippur. Cualquier judío que entre en el Haram se arriesga a pisar de forma accidental el sitio sagrado y cometer una grave blasfemia, razón por la que los rabinos suelen advertir a los judíos que no entren en el santuario.

En 1850, un destacado judío de Bombay llamado Abdulá intentó comprar el muro a las autoridades otomanas y, en 1887, el barón Edmond de Rothschild intentó comprar el barrio entero de casas que había enfrente. En ambos casos, su solicitud fue rechazada. El Waqf no tenía ningún inconveniente en que los judíos rezaran al pie del muro, pero éste formaba parte del Noble Santuario y no había más que hablar. Todo intento de convertirlo en un lugar permanente de culto era rápidamente reprimido. En un determinado momento, cuando los judíos colocaron una separación entre hombres y mujeres para la oración, se produjeron violentos disturbios y hubo centenares de muertos... Y eso que la separación la formaba una simple fila de sillas. Cuando les daba la vena, los musulmanes insultaban a los judíos mientras éstos rezaban en el Kotel y les tiraban piedras desde el Noble Santuario. Y así lo siguen haciendo de vez en cuando.

En 1902, un judío alemán llamado A. S. Hirschberg fue a Jerusalén y visitó el muro. Hirschberg era un hombre moderno y Jerusalén le pareció un sitio sórdido, pero cuando se acercó a aquellas piedras se deshizo en lágrimas, dominado por una extraña pena que nunca había creído albergar. Más tarde escribió: «Todas mis tribulaciones personales se mezclaron con nuestra conciencia nacional para formar un torrente»^[174]. No puede existir un símbolo mayor de la tenacidad y el sufrimiento del pueblo judío que su búsqueda de Dios rindiéndole culto en una ruina que, según se les dice, ni siquiera les pertenece. No es de sorprender que tengan tantas ganas de excavar cuanto sea posible.

*

A los judíos les ha fascinado la arqueología de su templo durante siglos, en realidad durante más tiempo del que tiene de existencia la idea moderna de la arqueología. La idea de que las piedras del Muro de las Lamentaciones cuentan de alguna forma la historia de un pueblo entero es muy antigua.

En 1524 llegó a Venecia David Reuveni, un hombre diminuto envuelto en costosas sedas orientales. Su hermano José gobernaba las diez tribus perdidas de Israel a orillas del río Sambatión, un torrente de piedra y fuego que sólo se queda quieto el día del sabbat. Al menos eso es lo que él dijo a los comerciantes de Venecia. Ésa fue la historia que contó al papa en Roma, al rey Juan III el Piadoso de Portugal y al emperador Carlos I en Regensburg. El «rey de los judíos», como indulgentemente le permitían llamarse, era un hombre con una misión. Comerciantes, papa, rey y emperador lo ayudaron encantados, ya que Reuveni propuso conducir un ejército contra Suleimán I el Magnífico, sultán de Constantinopla, soberano de Jerusalén y declarado enemigo de todos ellos. Lo recibieron en la corte y le ofrecieron caballos, cañones y hombres.

Pero a Reuveni se le fue la mano, pues estaba menos interesado en el derrocamiento del sultán que en la venida del Mesías. Dijo que en el Muro de las Lamentaciones había una piedra colocada allí por Jeroboam en tiempos del rey Salomón. Aquella piedra estaba maldita, según dijo, porque había sido tomada de un templo pagano: el Redentor no vendría hasta que se quitara. La campaña militar contra el sultán no era más que el prelude de este gran acontecimiento. Los judíos con los que se reunió lo exhortaron a que guardara silencio sobre la verdadera naturaleza de su plan, pues sus patrocinadores cristianos no querían saber nada de la aparición de un Mesías. Los judíos temían que les infligieran a todos las habituales represalias, pero tuvieron suerte: sólo Reuveni fue sometido a juicio. Enviado a España para ser entregado a la Inquisición, fue quemado en la hoguera en 1535.

El sultán cuya caída había tramado Reuveni era en realidad más comprensivo con los judíos que sus homólogos cristianos. Respetaba la devoción de los judíos al muro del antiguo templo, las caricias que le hacían y los besos que le daban, así que ordenó a su arquitecto Sinán hacer sitio para que pudieran celebrar allí su culto. Sinán abrió un camino al pie del muro, excavando el suelo para hacer más alto el muro, y construyó a su alrededor un cercado bajo para que los judíos pudieran rezar sin ser molestados. Posteriormente se decían que el sultán había purificado el emplazamiento lavándolo con agua de rosas con sus reales manos como si fuese su tocayo, el propio rey Salomón.

*

El Mesías anunciado por David Reuveni no llegó y el Muro de las Lamentaciones no constituye hoy sino una parte minúscula y poco atractiva del Haram ash-Sharif, el Noble Santuario, que es el segundo lugar más sagrado del mundo islámico. El Haram, un hermoso huerto de olivos y cipreses rodeado de arquerías de piedra, está salpicado de santuarios que cuentan de nuevo en arquitectura, de una manera extraña y maravillosa, las historias que contaban los judíos y los cristianos sobre el lugar. Está la Cúpula de la Cadena, donde se cuenta que el rey Daud enjuiciaba al pueblo de Israel. Está la Silla de Suleimán I, en la que descansó el rey después de construir el templo, y la Cuna de Isa, en la que predicaba el hijo de Miriam siendo aún un bebé. Se accede a la parte alta del santuario por unas puertas con arquerías donde, según se dice, se pesarán las almas de toda la Humanidad el Día del Juicio Final.

En el extremo sur del santuario está la mezquita de Al-Aqsa, que, como una catedral medieval, ha sido reconstruida una y otra vez desde su construcción en el siglo VII. El púlpito de marfil fue añadido por Saladino I y el rosetón gótico del transepto este, por los cruzados, y las columnas de mármol blanco debajo de la cúpula fueron un regalo de Mussolini.

En el centro del santuario está la Cúpula de la Roca, edificada a finales del siglo VII por el califa Abd al-Malik. La mezquita está revestida de brillantes mosaicos azules y la dorada cúpula se apoya en dos hileras de columnas antiguas de rica serpentina y pórfito. Debajo de ella sobresale, de un agujero en el pavimento de mármol, la roca santa, marcada por siglos de devoción y maltrato.

Al-Aqsa significa «la más lejana» y todas las maravillas de la mezquita que lleva este nombre y de la vecina cúpula conmemoran una enigmática sura del Corán:

La loanza a Aquel que hizo viajar a su siervo de noche, desde la mezquita santa hasta la mezquita remota, cuyos contornos bendijimos, para mostrarle nuestras señales. En verdad Él es el que oye, el que ve.^[175]

Como la tumba de Gloucester o el cuento de la Santa Casa, aquél empezó como un relato sencillo, pero se ha repetido innumerables veces, cada una narrando de nuevo una reelaboración de la anterior.

Una noche, Mahoma se despertó y recorrió las calles de La Meca hasta la Kaaba, donde se puso a rezar. Se le apareció el ángel Gabriel, quien lo condujo hasta un blanco corcel alado que estaba atado cerca de allí. Este prodigioso animal se llamaba *Al-Buraq*. El ángel lo agarró por la oreja y Mahoma montó. Volaron por los aires a gran velocidad, deteniéndose a orar en Medina, el monte Sinaí y Belén. Pronto se hallaron encima de una ciudad amurallada y contemplaron sus iglesias con cúpulas, calles con columnatas y patios de palacios, inmóviles a la luz plateada de la luna creciente. El revoltijo de casas llegaba hasta los muros de una plataforma rectangular que dominaba la ciudad, desierta de toda vivienda, como un pedestal que aguardase una estatua. *Al-Buraq* descendió y Mahoma ató al animal a una argolla de hierro que encontró colgada del muro occidental de aquella plataforma. Se abrió paso entre los

escombros hacia un pequeño afloramiento rocoso.

Alrededor de la roca había un grupo de ancianos cuyas figuras se recortaban contra el cielo nocturno. Mahoma reconoció a todos. Uno era Adán: «Aquí fue donde pisé la tierra por primera vez cuando Dios me arrojó del Paraíso», dijo a Mahoma. Y Abraham añadió: «Aquí fue donde ofrecí a mi hijo Isaac en sacrificio». Y Jacob dijo: «Aquí fue donde vi una escalera entre el cielo y la tierra». Y Moisés comentó: «Aquí fue donde halló reposo el Arca de la Alianza». Y Suleimán I añadió: «Aquí fue donde construí el templo». Y entonces Isa intervino: «Aquí es donde se hallaba el templo cuya destrucción profeticé». Después, todos los profetas se hicieron a un lado para dejar pasar a Mahoma y éste los dirigió en la oración.

Y luego Mahoma ascendió desde la roca, atravesando los siete círculos del cielo, y le fue mostrado el trono celestial. Cuando concluyó en el cielo, regresó al Muro de las Lamentaciones, montó a *Al-Buraq* y voló de vuelta a La Meca. La argolla a la que había atado a su corcel milagroso sigue estando allí. Después de ser descubierta en la década de 1930, los musulmanes dieron al muro el nombre del corcel alado que había llevado al profeta.

Unos diecisiete años después del viaje nocturno de Mahoma, su sucesor Omar arrebató Jerusalén al Imperio bizantino. Los ciudadanos enviaron un orgulloso mensaje a sus conquistadores, fuera de las puertas de la ciudad: «Traednos a vuestro califa y le daremos las llaves de nuestra ciudad». Y así Omar, que era un hombre humilde y piadoso, se puso su túnica de pelo de cabra, montó en su camello y aguardó a que Sofronio, el patriarca de Bizancio, saliese de la ciudad entre nubes de incienso y ataviado con rígidos ropajes dorados. «Muéstrame vuestra ciudad», le dijo el califa. Y el patriarca, temblando, lo guió por las calles hasta la iglesia del Santo Sepulcro, donde lo invitó a rezar. «No rezaré aquí —dijo Omar—, no sea que aliente a mis hermanos a hacerlo también. Podéis conservar vuestra iglesia. No construiremos nuestra mezquita aquí. Condúceme a Al-Aqsa».

El patriarca estaba perplejo, pues no sabía qué era Al-Aqsa. «Quiero ver la mezquita de Daud», dijo Omar. El patriarca creyó comprender su deseo y condujo al califa al Monte Sión, donde está enterrado el rey David, pero el califa no se mostró satisfecho. «No rezaré aquí —repitió Omar—. Condúceme a Al-Aqsa, como te he dicho. Condúceme a la mezquita de Suleimán».

«¿El Templo de Salomón? —preguntó el patriarca—. Pero si está maldito y ha sido demolido. Dejamos allí nuestras basuras para obtener mérito en el cielo». Omar hizo un gesto afirmativo y descendieron a un sitio donde las casas y los callejones estaban apoyados en un imponente muro. La puerta del muro estaba atascada por toda clase de desechos, pero Omar mandó a sus hombres que los retirasen y ordenó a Sofronio que pasara delante de él, trepando por las piedras caídas para subir a la explanada vacía. Omar tomó un puñado de tierra y lo tiró por encima del muro para purificar aquel desolado lugar. Después vio un afloramiento de roca que sobresalía entre las inmundicias esparcidas por doquier y se dirigió hacia él. «Aquí es donde

sucedió —dijo—. Podemos rezar aquí».

Omar se retiró a hablar con sus consejeros. Entre ellos estaba un tal Kaab Ibn Ahbar, antaño judío. Ibn Ahbar contó a Omar los relatos que le vinieron a la memoria acerca de la ruinoso cima y le recordó que Mahoma, antes de elegir La Meca, ya había ordenado a los musulmanes que se volvieran hacia Jerusalén para decir sus oraciones. «Construye tu mezquita al norte de la montaña —le sugirió Ibn Ahbar—, para que podamos rezar de cara a la *qibla* nueva y a la vieja al mismo tiempo». Pero Omar le reconvino: «¿Es que no eres un verdadero musulmán? —le preguntó—. Levantemos la mezquita al sur de la montaña para que cuando recemos nos volvamos sólo hacia La Meca. Solamente La Meca es la verdadera *qibla* de los creyentes».

Los trabajadores de Omar empezaron a construir su Noble Santuario encima de las ruinas del Templo de los Judíos. Casi lograron cubrirlo por completo, pero en dos sitios sigue siendo visible. La roca viva conservada en el esplendor de los mosaicos, bajo la cúpula dorada, y las piedras del Muro de Al-Buraq recuerdan tanto a los musulmanes como a los judíos que, les guste o no, la Shejiná, la Sakina, la Gloria del Señor, les pertenece y se les escapa a unos y a otros.

*

En el año 70, más de cinco siglos antes de que Omar caminara por sus antiguas ruinas, Tito, hijo del emperador de Roma, se reunió con sus generales para decidir qué hacer con el Templo de los Judíos. Se acercaba el fin de una campaña larga y sangrienta en la que habían conquistado la mayor parte de Palestina y, de hecho, la mayor parte de la ciudad de Jerusalén, pero los rebeldes se habían hecho fuertes en el interior del templo y no daban señales de rendirse. Algunos consejeros, según informó un general presente en la reunión, «insistieron en imponer la ley de la guerra»^[176] y destruir el edificio que los rebeldes estaban utilizando como fortaleza. «Tito contestó que aunque los judíos subieran a él para propósitos militares, él no haría la guerra a objetos inanimados en vez de a hombres ni, sucediera lo que sucediese, reduciría a cenizas semejante obra de arte: los romanos serían los que perderían con su destrucción, al igual que su imperio ganaría un ornamento si era conservado».

Pero las cosas no ocurrieron exactamente como Tito había planeado: no contaba con el tenaz apego que los judíos tenían a su templo. Sus tropas se abrieron paso por los muros exteriores que rodeaban el recinto sagrado, pero los rebeldes, en lugar de rendirse, se retiraron del Patio de los Gentiles, exterior, y se situaron en el Patio de las Mujeres. Cuando los romanos consiguieron acceder a éste, los rebeldes se retiraron al Patio de los Israelitas. Y cuando los romanos invadieron el Patio de los Israelitas, los levitas que había entre los rebeldes se retiraron al Patio de los Sacerdotes, mientras que los judíos que no eran levitas lucharon hasta morir donde estaban, negándose a

retirarse, no fueran a deshonrar el sagrado santuario de su templo.

Cuando los romanos entraron en el Patio de los Sacerdotes, se encontraron con que «en torno al altar, la pila de cadáveres crecía más y más, mientras que por las escaleras del santuario corría un río de sangre»^[177]. Y vieron que los escasos rebeldes que seguían con vida se habían encaramado a la cubierta del templo, desde donde bombardeaban a los romanos con proyectiles arrancados del propio edificio. Los romanos se enfurecieron tanto que, a pesar de la prohibición de Tito, algunos de ellos prendieron fuego al santuario.

Mientras las llamas lamían el edificio, Tito observó que los propios judíos no hacían nada para extinguir el fuego y supo que la batalla había terminado. Entró en el templo, pasando por delante de los candelabros de siete brazos, al sur, y del pan de los sacrificios, al norte, y llegó hasta las cadenas de oro que ocultaban el sanctasanctórum, la morada de la Shejiná. Quería ver aquello por lo cual los judíos estaban dispuestos a morir, aquello que preferían destruir antes que ceder. Quería ver si todo lo que se contaba sobre el sanctasanctórum era verdad. Y lo era. Allí no había nada en absoluto.

*

Tras derrotar a los rebeldes, Tito ordenó reunir a los judíos y los encerró en las ruinas de su templo, donde murieron once mil de ellos mientras esperaban a conocer su destino. Unos murieron de hambre, otros a manos de los soldados. A los más fuertes los llevaron a las minas de Egipto, pero los más altos y hermosos fueron conducidos a Roma para celebrar la entrada triunfal. Aún podemos verlos allí: esos hombres están esculpidos en el Arco de Tito, en las ruinas del Foro, portando el candelabro de siete brazos del Templo de Dios hasta el Templo de Júpiter Óptimo y Máximo.

Los judíos que sobrevivieron fueron exiliados y dispersados por toda la faz de la Tierra. Su templo había sido demolido, pero todos los años, por Pascua, allá donde estuvieran, al celebrar su antigua liberación de la esclavitud en Egipto, se miraban unos a otros y se decían: «Al año que viene, en Jerusalén». Y así lo siguen haciendo.

Y así lo han hecho durante siglos, pues los israelitas llevan largo tiempo en el exilio y largo tiempo anhelando Sión. Abraham, el padre de todos ellos, abandonó la ciudad de Ur con su imponente zigurat y siguió la llamada del Señor hasta la tierra de Canaán. Habiendo dejado tras de sí el templo de sus antepasados, ofreció en sacrificio al Señor a Isaac, su único hijo, en la cima de una desierta montaña. Cuando su nieto Jacob marchó al desierto, se echó a dormir en la misma roca pelada y vio cómo los ángeles subían por una escalera que iba de la Tierra al Cielo. Se dice que el Monte del Templo es un lugar sagrado para los judíos desde tiempo inmemorial.

Pero, aunque han tenido afecto a este lugar, los judíos también han rechazado

toda idea de un dios material de piedra, madera u oro que requiera un hogar físico. Cuando los hijos de Jacob se hallaban en el exilio, en Egipto, los obligaron a construir los templos idólatras de los egipcios, pero ellos ansiaban regresar a la desierta montaña donde sus antepasados habían estado en comunión con lo divino. Salieron de Egipto al igual que el padre Abraham había abandonado el zigurat idólatra de Ur y adoraron a un ser inmortal e invisible que les dijo:

Yo soy el Señor tu Dios, que te saqué de la tierra de Egipto, de casa de servidumbre.

No tendrás dioses ajenos delante de mí.

No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que está arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra.^[178]

Su Dios los condujo al desierto y, para transportar las leyes que Él les dio, los israelitas hicieron un arca portátil, suspendida de dos varas y cubierta con pieles de carnero y de tejón teñidas. Por la noche se levantaba una tienda sobre esta arca y la Shejiná descansaba allí hasta la mañana, cuando los guiaba de nuevo por el desierto en forma de columna de fuego y nubes.

Finalmente, tras numerosas pruebas, los israelitas regresaron a la montaña desierta donde Abraham había ofrecido su sacrificio y donde Jacob había visto a los ángeles subiendo y bajando entre el Cielo y la Tierra. El rey David danzó delante del Arca cuando fue transportada a su definitivo lugar de reposo. Su hijo Salomón dispuso la construcción de un templo para albergarla y envió a Líbano en busca de cedro para la cubierta y a Saba en busca de especias para quemar en el altar del Señor.

Pero el Señor, que había vagado por el desierto vacío en forma de una columna de nubes y llamas y que había prohibido a su pueblo que hiciera una imagen suya, se mostraba un poco ambiguo por lo que se refiere al Templo de Salomón. Habló al rey y le dijo: «En cuanto a esta casa que tú edificas, si anduvieres en mis estatutos y ejecutares mis decretos y guardares todos mis mandamientos andando en ellos, yo cumpliré contigo la palabra que di a David tu padre, y habitaré en ella en medio de los hijos de Israel y no abandonaré a mi pueblo, Israel»^[179].

Sólo fue una promesa condicional —quizá apenas más que una advertencia—, pero Salomón siguió adelante y construyó su Templo. Sus sucesores lo llenaron de maravillas tan abundantes que un profeta tras otro les previnieron contra su vanidad, recordándoles que el Señor no deseaba sus hecatombes ni sus vanas ceremonias:

¿Quién demanda esto de vuestras manos, cuando venís a presentaros delante de mí para hollar mis atrios?

No me traigáis más vana ofrenda; el incienso me es abominación; luna nueva y día de reposo, el convocar asambleas.^[180]

Cuatro siglos después de que Salomón lo construyera, el templo fue saqueado y los israelitas enviados al exilio a Babilonia. Allí, se sentaron a llorar por lo que habían dejado tras de sí, diciendo: «Si me olvidare de ti, oh Jerusalén, pierda mi

diestra su destreza. Mi lengua se pegue a mi paladar, si de ti no me acordare, si no enalteciere a Jerusalén como preferente razón de mi alegría»^[181]. Y cuando volvieron del exilio, reconstruyeron el Templo de Dios. Se trataba de una deficiente edificación, levantada en medio de las ruinas del perdido Jerusalén; después fue restaurado bajo el rey Herodes I el Grande, quien lo agrandó y magnificó como en tiempos de Salomón. A los judíos les preocupaba tanto que los sacrificios y rituales del templo pudieran verse interrumpidos durante las obras que Herodes tuvo que reunir todos los materiales constructivos en el emplazamiento antes de que comenzaran las obras a fin de tranquilizar a su pueblo en cuanto a que la edificación se culminaría en el plazo previsto. No se faltó a un solo día de culto durante el siglo que costó restaurar el templo y los judíos se decían con orgullo: «Quien no ha visto el Templo de Jerusalén no ha visto nunca un edificio bello».

Aquél fue un momento de orgullo desmedido. Tito destruyó el Templo de Herodes a los pocos años de su terminación. Después de que hubiera quedado reducido a ruinas, los israelitas se decían que sin duda Dios se había olvidado de ellos porque no habían andado en sus estatutos ni ejecutado sus decretos. Dios era una columna de fuego y nubes que giraba en el desierto vacío, había prohibido a su pueblo que lo aprisionara en una forma fuera del tipo que fuese. Los israelitas le habían construido un hogar, habían hecho una vasija para la Shejiná, que carece de forma, pero habían acabado por adorar el templo que habían edificado en vez de la divinidad que contenía. El Templo de los Judíos empezó siendo un edificio, pero se convirtió en un ídolo.

*

Si uno va al Muro de las Lamentaciones cualquier viernes por la tarde y parece perdido, alguien le invitará a su casa a la cena del Sabbat. Exactamente dieciocho minutos antes de la puesta de sol, se ponen dos velas en la mesa y se encienden. El padre bendice a su familia y luego todos beben una copa de vino, que también es bendecido; a continuación, la familia se lava las manos. El padre bendice las dos hogazas de pan trenzado que se han puesto en la mesa y, acto seguido, todos se sientan para la cena del Sabbat.

Se trata de un ritual sencillo, pero antiguo, que se ha transmitido, Sabbat tras Sabbat, desde los rituales del templo. De hecho, ese ritual es el templo mismo, cuyos desaparecidos muros se reconstruyen al poner en la mesa las velas, el pan y el vino. El rabino Isaac de Luria escribió un poema sobre ello en el siglo XVI:

Hacia el sur coloco
el candelabro místico,
dejo sitio al norte
para la mesa con las hogazas

[...]

Que la Sejiná esté rodeada
por seis hogazas del Sabbat
unidas a los dos lados
con el santuario celestial.^[182]

La Sejiná aparece cada víspera del Sabbat y luego se esfuma hasta que reaparece la semana siguiente, tan efímera como la nieve. El límite del templo que se construyó para albergarla, por otra parte, se ha convertido —y siempre lo fue— en un ídolo arquitectónico, cuya idolatría ha llevado a su propia ruina. La propiedad y la arqueología del Muro de las Lamentaciones, el Kotel, el Muro de Al-Buraq — llámese como se quiera— han devenido un problema de imposible solución, cuyos términos fijos de venganza y ofensa son una carga tan dura y tan pesada como la piedra.

Y eso supone adoptar la visión a corto plazo del sueño del arquitecto, a quien los edificios le parecen fijos y permanentes. Con el tiempo, el muro, como todos los edificios cuyas vidas secretas hemos narrado en este libro, ha sido destruido por los bárbaros, apropiado por diferentes creencias y copiado por los fieles. Su historia se ha contado una y otra vez en hebreo y en latín, en árabe y en inglés. Y después de haber sido excavado y restaurado en las profecías, se ha convertido en un espectáculo turístico. Ha evolucionado durante siglos y siglos y con toda probabilidad siempre seguirá evolucionando.

Todo esto ha sucedido en un abrir y cerrar de ojos. Al igual que toda arquitectura, el Muro de las Lamentaciones no es más que una milagrosa tormenta de nieve que se habrá convertido en lluvia por la mañana.

Agradecimientos

Quiero expresar mi gratitud, en primer lugar, a todos aquéllos cuyas ideas me estimularon a escribir este libro: Tom Muir, Peter y Brigid Hardwick, Anthony John, Geoffrey Bawa, Channa Daswatte, Peter Besley, Richard Murphy, Matthew Turner, Jason Orringe y muchos más.

En segundo lugar, a mis compañeros de viaje, que soportaron caminatas a ignotos santuarios mucho después de la hora del cóctel: Rachel Holmes (de soltera Findlay) y Jonathan Hart.

En tercer lugar, debo agradecimiento a las personas que, en calidad de expertos o de aficionados, accedieron a leer alguno de los relatos que componen este libro y cuyas respuestas me suministraron inestimables informaciones: el profesor Ian Boyd White, Brendan de Caires, Inge Foeppe, Miles Glendinning, Emine Gorgule, Peter Hardwick, Nicholas King SJ, Edward Leigh, Caroline y David Mitchell, David Neuhaus SJ, Heather Tyrrell y los alumnos de interiorismo del College of Art de Edimburgo.

En cuarto lugar, gracias también al College of Art de Edimburgo por su apoyo en forma de permiso de investigación, sin el cual este libro nunca se habría llevado a término. Fueron decisivos a este respecto los buenos oficios de Willie Brown, Alex Milton, Alan Murray y Susie McCorquodale.

Y, en último lugar, a aquellos que participaron en la edición, el diseño y la producción del libro, y a mi agente Patrick Walsh, sin cuya elocuencia esta obra estaría todavía llenándose de polvo digital.

Bibliografía

Introducción

- Alexander, Christopher**, *The Timeless Way of Building*, Oxford University Press, 1979.
- , **et al.**, *The Oregon Experiment*, Oxford University Press, 1975.
- ; **Ishikawa, Sara, y Silverstein, Murray**, *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*, Oxford University Press, 1977.
- Brand, Stewart**, *How Buildings Learn*, Viking, 1994.
- Brooker, Graeme, y Stone, Sally**, *Rereadings: Interior Architecture and the Design Principles of Remodeling Existing Buildings*, RIBA Press, 2004.
- Calasso, Roberto**, *The Marriage of Cadmus and Harmony*, Vintage, 1994 [*Las bodas de Cadmo y Harmonía*, trad. de Joaquín Jorda, RBA, Barcelona 2009].
- , *The Ruins of Kasch*, Vintage, 1995 [*La ruina de Kasch*, trad. de Joaquín Jorda, Anagrama, Barcelona 2001].
- Dal Co, Francesco, y Mazzarol, Giuseppe**, *Carlo Scarpa: Complete Works*, Electa y Architectural Press, 1990.
- Darnton, Robert**, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, Allen Lane, 1984.
- , *The Great Cat Massacre and Other Essays*, Vintage, 1985.
- Fawcett, Jane (ed.)**, *The Future of the Past*, Thames & Hudson, 1976.
- Frampton, Kenneth**, *Studies in Tectonic Culture*, MIT Press, 1995.
- Hollis, Edward**, «Architecture About Architecture: Script and Performance», Actas del 5.º congreso de la Academia Europea de Diseño, Barcelona 2003, www.ub.edu/5ead/15architect.html
- , «Constructed Tradition: A Comparative Study of Carlo Scarpa's Castelvechchio and Geoffrey Bawa's Garden at Lunuganga», ponencia presentada en el congreso *Mind the Map*, Universidad Técnica de Estambul, 2002.
- Hyde, Lewis**, *The Gift: How the Creative Spirit Transforms the World*, Canongate, 2006 (1.ª ed., 1979).
- Jokilehto, Jukka**, *A History of Architectural Conservation*, Butterworth Heinemann, 1999.
- Miele, Chris**, *William Morris on Architecture*, Sheffield Academic Press, 1996.
- Milling, Jane, y Ley, Graham**, *Modern Theories of Performance*, Palgrave 2001.
- Murphy, Richard**, *Carlo Scarpa and Castelvechchio*, Butterworth Architecture,

1990.

Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, 1979.

Perry, Gill, y Cunningham, Colin (eds.), *Academies, Museums and Canons of Art*, Yale University Press y Open University Press, 1999.

Rossi, Aldo, *The Architecture of the City*, trad. de Diane Ghirardo y Joan Ockman, MIT Press, 1982 [*La arquitectura de la ciudad*, trad. de Josep Maria Ferrer-Derrer, Salvador Tarrago Cid., Gustavo Gili, Barcelona 1992].

Rowe, Colin, y Koetter, Fred, *Collage City*, MIT Press, 1978.

Ruskin, John, *St Mark's Rest: the History of Venice*, 1885 [*El reposo de san Marcos: historia de Venecia para los raros viajeros que se ocupan todavía de sus monumentos*, trad. de Carmen de Burgos, Prometeo-Sociedad Editorial, Valencia (1915)].

Schon, Donald, *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*, Basic Books, 1983.

Scott, Fred, *On Altering Architecture*, Routledge, 2008.

Scott Brown, Denise, y Venturi, Robert, *View From the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*, Harper and Row, 1984.

Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, MoMA Nueva York y Architectural Press, 1966 [*Complejidad y contradicción en la arquitectura*, trad. de Antón Aguirregoitia Arechavaleta y Eduardo de Felipe Alonso; de la ampliación, Esteve Rimbau i Saurí, GG, Barcelona 2006].

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, *On Restoration*, trad. de Charles Wethered, Sampson Low, Marston and Searle, 1875.

Woodward, Christopher, *In Ruins*, Chatto & Windus 2001.

El Partenón de Atenas

Beard, Mary, *The Parthenon*, Harvard University Press, 2003.

Cooke, Brian, *The Elgin Marbles*, British Museum Publications, 1997.

Dontas, George, *The Acropolis and Its Museum*, Clion Editions, 1979.

Freeman, Charles, *Ad 381: Heretics, Pagans, and the Christian State*, Pimlico, 2008.

Heródoto, *The Histories*, trad. de A. de Sélincourt, Penguin, 1954 [*Historia*, trad. de Carlos Schrader, Gredos, Madrid 2000].

Miller, Helen, *Greece Through the Ages*, Dent, 1972.

Neils, Jennifer (ed.), *The Parthenon: From Antiquity to the Present*, Cambridge

University Press, 2005.

Plutarco, *The Age of Alexander: Nine Greek Lives By Plutarch*, ed. de Ian Scott Kilvert, Penguin, 1973 [*Vidas paralelas*, trad. de Aurelio Pérez Jiménez, Gredos, Madrid 2001].

—, *Greek Lives*, trad. de Robin Waterfield, Oxford University Press, 1998.

—, *Lives*, trad. de John Dryden.

Routery, Michael, *The First Missionary War: The Church Take Over the Roman Empire*, cap. 4 (1997).

Tomkinson, John, «Ottoman Athens II». <http://anagnosis.gr/ottothens/>.

Tucídides, *The History of the Peloponnesian Wars*, trad. de R. Warner, Penguin, 1974 [*Historia de las guerras del Peloponeso*, trad. de Juan José Torres Esbarranch, Gredos, Madrid 2000].

Wood, Gillen, «The Strange Case of Lord Elgin's Nose: Or, A Study in the Pathology of Hellenism», Columbia University, Prometheus Unplugged.

La basílica de San Marcos de Venecia

Basílica de San Marcos (*sitio oficial*): www.basilicasanmarco.it/.

Choniatēs, Niketas, *Historia*, trad. de Bente Bjørnholt, Corpus Fontium Historiae Byzantinae, vol. XI, De Gruyter, 1975.

Freeman, Charles, *The Horses of San Marco*, Abacus, 2005.

Gibbon, Edward, *Decline and Fall of the Roman Empire*, Wordsworth Publications, 1998 [*Historia de la decadencia y caída del Imperio romano*, trad. de José Mor Fuentes, Turner, Barcelona 2006].

Goy, Richard, *Venice: The City and Its Architecture*, Phaidon, 1997.

Grundy, Milton, *Venice Recorded*, Anthony Blond, 1971.

Herrin, Judith, *Byzantium: The Surprising Life of a Medieval Empire*, Penguin, 2007.

Howard, Deborah, *The Architectural History of Venice*, Yale University Press, 1980.

Norwich, John Julius, *A Short History of Byzantium*, Penguin, 1998.

Ayasofya de Estambul

Constantini Pophyrogeniti Imperatoris de Ceremoniis Byzantini, 2 vols., J. J. Reiske (ed.), CSHB (1879).

- Crowley, Roger**, *Constantinople: The Last Great Siege, 1453*, Faber, 2005.
- Herrin, Judith**, *Byzantium: The Surprising Life of a Medieval Empire*, Penguin, 2007.
- Kaehler, Heinz, y Mango, Cyril**, *Hagia Sophia*, Zwemmer, 1967.
- Kelly, Lawrence (ed.)**, *A Traveler's Companion to Istanbul*, Constable & Robinson, 1987.
- Mainstone, Rowland**, *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, Thames & Hudson, 1988.
- Mark, Robert, y Cakmak, Ahmet (eds.)**, *Hagia Sophia From the Age of Justinian Until the Present*, Cambridge University Press, 1992.
- Procopio**, *De Aedis*, trad. de H. B. Dewing, Loeb Classical Library, 1940 [*Los edificios*, trad. de Miguel Perriago Lorente, Universidad de Murcia, 2005].
- , *The Secret History*, trad. de G. A. Williamson, Penguin, 1966 [*Historia secreta*, trad. de Juan Signes Codoñer, Gredos, Madrid 2000].

La Santa Casa de Loreto

- Coleman, Simon**, «**Meanings of Movement, Place and Home at Walsingham**», *Culture and Religion*, vol. 1, n.º 2, noviembre de 2000, pp. 153-169.
- Corbington, Robert**, «The Wondrous Flitting of the Kerk of Our Lady of Loreto», inscripción en la Basilica di Santa Casa, Loreto.
- Garatt, William**, *Loreto: The New Nazareth and Its Centenary Jubilee*, Kessinger, 2003.
- Katherine Maria MICM**, hermana, «*The Holy House of Loreto*», <http://catholicism.org/loreto-house.html>.
- Hollis, Christopher, y Brownrigg, Ronald**, *Holy Places: Jewish, Christian and Muslim Monuments in The Holy Land*, Praeger, 1969.
- Santarelli, Giuseppe**, *Loreto: Its History and Art*, Fotometalgrafica Emiliana, 1983.
- Phillips, G.**, *The Holy House*, Loreto Publications, 2004.
- Pynson, Richard**, *Balada de Walsingham*, 1490.
- Roli, Renato**, *Sanctuary of Santa Casa, Loreto*, Officine Graphiche Poligrafici il Resto di Carlino, 1966.
- Shapcote, Emily Mary**, *Among the Lilies and Other Tales: With a Sketch of The Holy House of Nazareth and Loreto*, Kessinger, 2008; publicado por 1.^a vez en 1881.
- «**Shrines of Our Lady – Walsingham**».

Vail, Anne, *Shrines of Our Lady in England*, Gracewing, 2004.

La catedral de Gloucester

Braun, Mark, *Cathedral Architecture*, Faber, 1972.

Duffy, Mark, *Royal Tombs of Medieval England*, Tempus, 2003.

Gimpel, Jean, *The Cathedral Builders*, trad. de Teresa Waugh, The Cresset Library, 1983.

Harvey, John, *The Cathedrals of England and Wales*, Batsford, 1950.

—, *The Medieval Architect*, Wayland, 1972.

—, *The Perpendicular Style, 1330-1485*, Batsford, 1978.

Morgan, Giles, *Freemasonry*, Pocket Essentials, 2007.

Pevsner, Nikolaus, y Metcalf, Priscilla, *The Cathedrals of England: Midlands, Eastern and Northern England*, Viking, 1985.

Saaler, Mary, *Edward II, 1307-1327*, Rubicon Press, 1997.

Summerson, John, *Heavenly Mansions and Other Essays On Architecture*, Norton & Co., 1998.

Verey, David, y Welander, David, *Gloucester Cathedral*, Alan Sutton, 1979.

Weir, Alison, *Isabella: She-Wolf of France, Queen of England*, Jonathan Cape, 2005.

Welander, David, *The History, Art and Architecture of Gloucester Cathedral*, Alan Sutton, 1991.

Westwood, Jennifer, y Simpson, Jacqueline, *The Lore of the Land: A Guide to England's Legends From Spring Heeled Jack to the Witches of Warboys*, Penguin, 2005.

La Alhambra de Granada

Fletcher, Richard, *Moorish Spain*, Phoenix Press, 1994 [*La España mora*, trad. de Fernando Santos Fontenla, Nerea, Hondarribia 2000].

Galera Andreu, Pedro (ed.), *Carlos V y la Alhambra*, Patronato de la Alhambra, 2000.

Goodwin, Godfrey, *Islamic Spain*, Penguin, 1990 [*España islámica*, Debate, Madrid 1991].

Grabar, Oleg, *The Alhambra*, Penguin, 1978 [*La Alhambra: iconografía, formas y valores*, trad. de José Luis López Muñoz, Alianza, Madrid 1988].

- Irving, Washington**, *Cuentos de la Alhambra*, Editorial Everest, 2005.
- Irwin, Robert**, *The Alhambra*, Profile Books, 2005 [*La Alhambra*, trad. de Leopoldo Palomo, Almed, Granada 2010].
- Trevelyan, Raleigh**, *Shades of the Alhambra*, Folio Society, 1984.

El Templo Malatestiano de Rímini

- Alberti, Leon Battista**, *On the Art of Building in Ten Books*, trad. de Joseph Rykwert, Neil Leach y Robert Tavernor, MIT Press, 1988 [*De re aedificatoria*, trad. de Javier Fresnillo Núñez, Akal, Torrejón de Ardoz 1991].
- Bicheno, Hugh**, *Vendetta: High Art and Low Cunning at the Birth of the Renaissance*, Weidenfeld & Nicolson, 2008.
- Borsi, Franco**, *Leon Battista Alberti Complete Edition*, Phaidon, 1975.
- Burckhardt, Jacob**, *The Civilization of the Renaissance*, Modern Library, 2000.
- Grafton, Anthony**, *Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance*, Penguin, 2001.
- Hutton, Edward**, *The Mastiff of Rimini: Chronicles of the House of Malatesta*, Methuen, 1926.
- Jarzombek, Mark**, *On Leon Battista Alberti: His Literary and Aesthetic Theories*, MIT Press, 1989.
- Il potere, le arti, la guerra: lo splendore dei Malatesta**, Electa, 2001.
- Rainey, Laurence**, *Ezra Pound and the Monument of Culture: Text, History, and the Malatesta Cantos*, University of Chicago Press, 1991.
- Tavernor, Robert**, *On Alberti and the Art of Building*, Yale University Press, 1998.
- Wittkower, Rudolf**, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, John Wiley & Sons, 1998 [*Los fundamentos arquitectónicos en la edad del humanismo*, trad. de Adolfo Gómez Cedillo, Alianza, Madrid 1995].

Sans-Souci, Potsdam

- Bergdoll, Barry**, *Karl Friedrich Schinkel: An Architecture For Prussia*, Rizzoli, 1994.
- Boyd Whyte, Iain**, «Charlottenhof: the prince, the gardener, the architect and the writer», *Architectural History*, vol. 43, 2000, pp. 1-23.
- Danchev, Alex, y Todman, Daniel (eds.)**, *War Diaries 1939-1945: Field Marshal Lord Alanbrooke*, Weidenfeld & Nicolson, 2001.

- Dilks, David (ed.)**, *The Diaries of Sir Alexander Cadogan 1938-1945*, Cassell, 1971.
- Eden, Anthony**, *The reckoning: the Eden Memoirs*, vol. 2, Cassell, 1965 [Memorias, Noguer, Barcelona 1960-1965].
- Gilbert, Martin**, *Churchill: A Life*, Minerva, 1991.
- Glad, Betty (ed.)**, *Psychobgical Dimensions of War*, Sage Publications, 1990.
- Grisebach, August**, *Karl Friedrich Schinkel: Architekt, Staedtebauer, Maler, Im Insel Verlag*, 1982; publicado por 1.^a vez en Leipzig 1921.
- Kugler, Franz**, *Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner kuenstlerischen Wirksamkeit*, Berlín 1842; publicado por 1.a vez en *Hallische Jahrbücher*, 1838.
- Mielke, Friedrich**, *Potsdamer Baukunst: das Klassische Potsdam*, Verlag Ullstein GmbH, Propylaen Verlag, 1981.
- Mitford, Nancy**, *Frederick the Great*, Penguin, 1970.
- Plinio el Joven**, *Letters*, Harvard University Press, 1909-1914.
- Snodin, Michael**, *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*, Yale University Press, 1991.
- Van der Kiste, John**, *Dearest Vicky, Darling Fritz*, Sutton Publishing, 2002.
- Watkin, David**, *German Architecture and the Classical Ideal 1740-1840*, Thames & Hudson, 1987.

Notre Dame de París

- Bottinau, Yves**, *Notre Dame De Paris and the Sainte-chapelle*, George Allan & Unwin, 1967.
- Hearn, M. F. (ed.)**, *The Architectural Theory of Viollet Le Duc: Readings and Commentary*, MIT Press, 1990.
- Hugo, Victor**, *Notre Dame of Paris*, trad. de John Sturrock, Penguin, 2004 [*Nuestra Señora de París*, trad. de Carlos Dampierre, Alianza, Madrid 1990].
- Jokkilehto, Jukka**, *The History of Architectural Conservation*, Butterworth Heinemann, 1999.
- Midant, Jean Paul**, *Viollet Le Duc and the French Gothic Revival*, L'Aventurine, 2002.
- Miele, Chris (ed.)**, *William Morris on Architecture*, Sheffield Academic Press, 1996.
- Murray, Stephen**, «Notre Dame De Paris and the Appreciation of Gothic», *The Art Bulletin*, vol. 80, n.º 2, julio de 1998.

- Pevsner, Nikolaus**, *Ruskin and Viollet Le Duc. Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*, Thames & Hudson, 1969.
- Temko, Allan**, *Notre Dame of Paris*, Secker & Warburg, 1956.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, y Lassus, Jean-Baptiste**, *Projet de restauration de Notre Dame de Paris*, Lacombe, 1845.
- , *Entretiens sur architecture*, edición completa, P. Mardaga, 1977.

Los Hulme Crescents de Manchester

- Conrad, Peter**, *Modern Times, Modern Places: Life and Art in the Twentieth Century*, Thames & Hudson, 1999.
- Department of the Environment**, *Hulme Study Stage One: Initial Action Plan*, HMSO, 1990.
- ExHulme**, www.exhulme.co.uk/.
- Glendinning, Miles, y Muthesius, Stephan**, *Tower Block: Modern Public Housing in England, Scotland, Wales and Northern Ireland*, Yale University Press, 1994.
- Hulme Regeneration Limited**, *Rebuilding the City: A Guide to Development in Hulme*, junio de 1994.
- Hulme Views Project**, *Hulme Views: Self Portraits*, Hulme Views Project, 1990.
- Le Corbusier**, *The Athens Charter*, Grossman 1973; publicado por 1.ª vez en 1943 [*Principios de urbanismo: (la Carta de Atenas)*, trad. de Juan Ramón Capella, Planeta De Agostini, Barcelona 1996].
- , *Towards a New Architecture*, trad. en Frederick Etchells, Architectural Press, 1991; publicado por 1.ª vez en 1923 [*Hacia una arquitectura*, trad. de Josefina Martínez Alinari, Apóstrofe, Barcelona 1998].
- , *The Radiant City: Elements of a Doctrine of Urbanism to Be Used As the Basis of Our Machine-age Civilization*, trad. de La Ville Radieuse, Orion Press, 1967.
- , *Looking Back at Hulme, Moss Side, Chorlton on Medlock and Ardwick*, Willow Publishing, 1995.
- Manchester Corporation Housing Department**, *A New Community: the Redevelopment of Hulme*, 1966.
- Manchester Housing Workshop**, *Hulme Crescents: Council Housing Chaos in the 1970s*, Moss Side Community Press Women's Co-op, 1980.
- Marinetti, Filippo Tommaso**, *Fundación y Manifiesto del Futurismo*, 1909. www.classicitaliani.it/futurismo/manifesti/marinetti_fondazione.htm.
- Ramwell, Rob, y Saltburn, Hilary**, *Trick Or Treat? City Challenge and the Regeneration of Hulme*, North British Housing Association y Guinness Trust,

1998.

Reynolds, Simon, *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984*, Faber, 2005.

Wilson, Anthony, *24 Hour Party People*, Channel 4 Books, 2002.

Wilson, Hugh, y Womersley, Lewis, *Hulme 5 Redevelopment: Report on Design*, Manchester, octubre de 1965.

El muro de Berlín

Beevor, Anthony, *Berlin: The Downfall, 1945*, Penguin, 2002.

«**The Berlin Wall: The Best and Sexiest Wall Ever Existed!!**»: <http://berlin-wall.org/>

Bernauerstrasse Wall Museum. www.berliner-mauer-gedenkstaette.de/en/.

Buckley, William, *The Fall of the Berlin Wall*, Wiley, 2004.

Calvin University German Propaganda Archive.
<http://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/wall.htm>.

East Side Gallery. www.eastsidegallery-berlin.de/.

Funder, Anna, *Stasiland: True Stories From Behind the Berlin Wall*, Granta 2003.

Guía del muro:
www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmale_in_berlin/de/berliner_mauer

The Günther Schabowski Conference:
<http://chnm.gmu.edu/1989/items/show/449>.

Hensel, Jana, *After the Wall: Confessions of An East German Childhood and the Life That Came Next*, Public Affairs, 2008.

Katona, Marianna, *Tales From the Berlin Wall*, Books on Demand, GmbH, 2004.

Ladd, Bryan, *Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape*, University of Chicago Press, 1998.

Petschull, Jürgen, *Die Mauer, Von Anfang Und Vom Ende Eines Deutschen Bauwerks*, Stern Bücher, 1990.

Schneider, Peter, *The Wall Jumper: A Berlin Story*, University of Chicago Press, 1998.

Taylor, Frederick, *The Berlin Wall, 13 August 1961-1969 / November 1989*, Bloomsbury, 2006.

The Venetian, Las Vegas

Bruck, Connie, «The Brass Ring: A Multibillionaire's Relentless Quest For Global

Influence», *The New Yorker*, 30 de junio de 2008.
www.newyorker.com/magazine/2008/06/30/the-brass-ring.

Calvino, Italo, *Invisible Cities*, Harcourt Brace, 1974 [*Las ciudades invisibles*, trad. de Aurora Bernárdez, Siruela, Madrid 2009].

Debord, Guy, *The Society of the Spectacle*, trad. de Ken Knabb, Rebel Press, 2006 [*La sociedad del espectáculo*, trad. de José Luis Pardo, PreTextos, Valencia 1999].

Earley, Pete, *Super Casino Inside the «new» Las Vegas*, Bantam Books, 2000.

Folleto de the Venetian de Macao:
www.venetianmacao.com/content/dam/macao/venetianmacao/master/main/home/mice-and-leisure-brochure.pdf.

Komroff, Manuel (ed.), *The Travels of Marco Polo*, Liverlight, 2003.

Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, Monacelli Press, 1994.

Las Vegas Strip Historical Site: www.lvstriphistory.com/ie/sands66.htm.

Moore, Rowan, *Vertigo: The Strange New World of the Contemporary City*, Laurence King, 1999.

«Protests against more Venice hotels: residents group fight proposed new law»:
Wanderlust Magazine, 17 de abril de 2004.
www.wanderlust.co.uk/magazine/news/protests-against-more-venice-hotels.

Ruskin, John, *The Stones of Venice*, Jan Morris (ed.), Faber, 1981 [*Las piedras de Venecia*, trad. de Maurici Pla, Consejo General de Arquitectura Técnica de España, Madrid 2000].

Sehlinger, Bob, *The Unofficial Guide to Las Vegas*, John Wiley & Sons, 2008.

Sorkin, Michael (ed.), *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, Hill and Wang, 1992.

«Venice in numbers»: www.myvenice.org/The-new-populations.html.

Venturi, Robert, y Scott Brown, Denise, *Learning From Las Vegas*, MIT Press, 1972 [*Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, trad. de Justo G. Beramendi, GG, Barcelona 2006].

Wimberly Allison Tong and Goo, *Designing the World's Best Resorts*, Images Publishing, 2001.

Wynn, entrevista con *Newsweek*, 2006. <http://europe.newsweek.com/steve-wynn-avenue-qs-early-closing-113211>.

El Muro de las Lamentaciones de Jerusalén

Abu El-Haj, Nadia, *Facts on the Ground: Archaeological Practice and Territorial*

- Self Fashioning in Israeli Society*, University of Chicago Press, 2001.
- Amico, Fra Bernardino**, *Plans of the Sacred Edifices of The Holy Land*, Franciscan Printing Press, 1997.
- Armstrong, Karen**, *Jerusalem: One City, Three Faiths*, Ballantine, 1996.
- Biesenbach, Klaus (ed.)**, *Territories: Islands, Camps, and Other States of Utopia*, KW Institute for Contemporary Art, 2003.
- The Gaza Strip: One Big Prison**, B'Tselem, Centro israelí de información sobre los derechos humanos en los territorios ocupados, 2005.
- Gilbert, Martin**, *Jerusalem in the Twentieth Century*, Pimlico, 1996.
- Goldhill, Simon**, *Jerusalem, City of Longing*, Belknap Press, 2008.
- Jerusalem: injustice in The Holy City**, B'Tselem, Centro israelí de información sobre los derechos humanos en los territorios ocupados, 1999.
- Josefo**, *The Jewish War*, trad. de G. A. Williamson, rev. por Mary Smallwood, Penguin, 1970 [*La guerra de los judíos*, trad. de Jesús María Nieto Ibáñez, Gredos, Madrid 2001].
- Kohn, Michael, et al.**, *Israel and the Occupied Territories*, Lonely Planet, 2008.
- Kroyanker, David**, *Jerusalem Architecture Periods and Styles: The Jewish Quarters and Public Buildings Outside the Old City Walls 1860-1914*, Domino Press, 1983.
- Safdie, Moshe**, *The Harvard Jerusalem Studio: Urban Designs For The Holy City*, MIT Press, 1986.
- A wall in Jerusalem: obstacles to human rights in The Holy City**, B'Tselem, Centro israelí de información sobre los derechos humanos en los territorios ocupados, 2006.
- Weizman, Eyal**, *Hollow land: Israel's architecture of occupation*, Verso, 2007.
- Williams, Jay**, «The life and times of Edward Robinson», www.bibleinterp.com/articles/robinson.shtml.

Créditos de las ilustraciones

- [I] *El sueño del arquitecto*, Thomas Cole, 1838. © Francis G. Mayer/CORBIS. <<
- [II] *La destrucción de la Gran Mezquita de Atenas*, G. M. K. Verneda, en F. Fanelll, *Atina Attica*, 1707. Mary Evans Picture Library. <<
- [III] *Una parada para cuatro caballos*. Grabado de Onofrio Panvinio, *De Ludi Circensibus*, Venecia 1600, con licencia de Creative Commons [bienes comunes creativos], en flickr: <http://www.flickr.com/photos/bibliodyyssey/3442538337/> <<
- [IV] *Un edificio romano visto por ojos musulmanes*. Seyyid Loktun, Sehame-I Selim Han, MS T. K. S. A. 3595, fol. 156r, p. 214. Reproducido con permiso de la Biblioteca del Palacio de Topkapi. <<
- [V] *Madonna di Loreto*, Saturnino Gatti, 1480. New York, Metropolitan Museum. <<
- [VI] *El germen de una catedral*. Grabado (foto en b/n) de Hubert Gravelot (1699-1773). Colección particular/Bridgeman Art Library. Nacionalidad/estatus de copyright: francesa/fuera de copyright. <<
- [VII] *Un contrato de matrimonio arquitectónico*. Biblioteca del Palacio Real, Madrid. Caja IX m 242 n.º. F2(1) (detalle). Reproducido con permiso de Patrimonio Nacional, España. <<
- [VIII] *El emblema de un gran hombre*. National Gallery of Art, Washington, DC. <<
- [IX] *Ruinas clásicas*. Grabado de Johann Friedrich Schleuen, hacia 1775. Wikimedia Commons:
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Ruinenberg.jpg>. <<
- [X] *Una ficción del siglo XIX*. Frontispicio de *Nuestra Señora de París* (1831) de Victor Hugo (1802-85), grabado de Auguste Frangols Garnler, 1844 (foto b/n), tomado de Frangols Joseph Alme de Lemud (1817-87). Colección particular/Archives Charmet/Bridgeman Art Library. Nacionalidad/estatus de copyright: francesa/fuera de copyright. <<
- [XI] *Recuerda el mañana*. Reproducido con permiso de Joshua Bolchover y Shumon Basar (Newbetter). <<

[XII] *La Historia en venta*. Foto de Berlín, Alemania. © H. P. Stiebing/The Bridgeman Art Library. <<

[XIII] *De Venecia a Macao*. Reproducido con permiso de la Galleria Ravagnan, Venecia. <<

[XIV] *La arquitectura de la diplomacia fracasada*. Reproducido con permiso de Eyal Welzman. <<



EDWARD HOLLIS (Londres, Reino Unido, 1970). Estudió arquitectura en las Universidades de Cambridge y Edimburgo.

Durante un año colaboró en Sri Lanka con el famoso arquitecto Geoffrey Bawa y, después, de vuelta en Escocia, pasó a formar parte de un estudio de arquitectura, donde trabajó en reformas radicales de edificios como algunas villas victorianas, una antigua fábrica de cerveza o un ayuntamiento.

En la actualidad ejerce como profesor de Arquitectura de Interiores en el College of Art de Edimburgo.

Notas

[1] Shakespeare, *La tempestad*, IV, I. <<

[2] William Cullen Bryant, *A funeral oration occasioned by the death of Thomas Cole, delivered before the National Academy of Design, New York, May 4th, 1848* <<

Más información aquí: <http://books.google.com/books?id=OL4UAAAAYAAJ>.

[3] Le Corbusier, *Vers une architecture*, trad. de Frederick Etchells, 1923; Academy Editions, 1987, p. 133. <<

[4] Shakespeare, *La tempestad*, I, II. <<

[5] Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, trad. de Diane Ghirardo y Joan Ockman, MIT Press, 1982, p. 27. <<

[6] Christopher Alexander, *The Timeless Way of Building*, Oxford University Press, 1979, p. 36. <<

[7] Alexander, *The Timeless Way of Building*, p. XI. <<

[8] Citado en Jane Milling y Graham Ley, *Modern Theories of Performance*, Palgrave, 2001, p. 57. <<

[9] Alexander, *The Timeless Way of Building*, p. 479. <<

[10] Alexander, *The Timeless Way of Building*, p. 485. <<

[11] Roy George, *The Life of Proclus: Life in Athens*, 1999. <<

Más información aquí:

[www.goddess-](http://www.goddess-athena.org/Encyclopedia/Friends/Proclus/index.htm)

[athena.org/Encyclopedia/Friends/Proclus/index.htm](http://www.goddess-athena.org/Encyclopedia/Friends/Proclus/index.htm).

[12] Plutarco, *Life of Pericles*, trad. de John Dryden. <<

Más información aquí: <http://classics.mit.edu/Plutarch/pericles.html>.

[13] Michael Routery, *The First Missionary War: The Church Take Over the Roman Empire*, 1997, cap. 4. <<

[14] Helen Miller, *Greece Through the Ages*, Dent, 1972, p. 12. <<

[15] John Tomkinson, «Ottoman Athens II». <<

Más información aquí: <http://anagnosis.gr/?pageID=218&la=eng>.

[16] Conde de Choiseul-Gouffier a Louis Sebastien Fauvel, citado en Brian Cooke, *The Elgin Marbles*, British Museum Publications, 1997, p. 71. <<

[17] Cooke, *The Elgin Marbles*, p. 71. <<

[18] Cooke, *The Elgin Marbles*, p. 82. <<

[19] Cooke, *The Elgin Marbles*, p. 83. <<

[20] George Gordon, Lord Byron, *La peregrinación de Childe Harold*, canto II, estrofa 15. <<

[21] Mary Beard, *The Parthenon*, Harvard University Press, 2003, p. 100. <<

[22] Beard, *The Parthenon*, p. 100. <<

[23] Charles Freeman, *The Horses of San Marco*, Abacus, 2005, p. 2. <<

[24] Niketas Choniatēs, *O City of Byzantium: Annals of Niketas Choniatēs*, trad. de Harry J. Magoulias. De Gruyter, 1967. <<

Consultable aquí: <https://books.google.cat/books?isbn=0814317642>.

[25] Freeman, *The Horses of San Marco*, p. 193. <<

[26] *Constantini Pophyrogeniti Imperatoris de Ceremoniis Byzantini*, citado en:
http://users.clas.ufl.edu/kapparis/byzantium/Coronation_Ceremony.doc.

[27] Citado en Heinz Kaehler y Cyril Mango, *Hagia Sophia*, Zwemmer, 1967, p. 18.

<<

[28] Procopio, *De Aedis*, trad. de H. B. Dewing, Loeb Classical Library, 1940. <<

Más información aquí:
http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/texts/Procopius/buildings/1A*.html.

[29] Pablo el Silenciarlo, *Descriptio S. Sophiae*, trad. de W. Lethaby y H. Swanson, Macmillan and Co., 1894, p. 52. <<

[30] Citado de *The Russian Primary Chronicle*, en Rowland Mainstone, *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, Thames and Hudson, 1988, p. 11. <<

[31] Pablo el Silencioso, *Descriptio S. Sophiae*, p. 52. <<

[32] Nestor Iskander, citado en Roger Crowley, *Constantinople: The Last Great Siege, 1453*, Faber, 2005, p. 179. <<

[33] Emperador Constantino XI Paleólogos a sus fuerzas, el 28 de mayo, Crónica del Pseudo Sphrantzes, citado en Judith Herrin, *Byzantium: The Surprising Life of a Medieval Empire*, Penguin, 2007, p. 22. <<

[34] Crowley, *Constantinople*, p. 1. <<

[35] Kaehler y Mango, *Hagia Sophia*, p. 10. <<

[36] Robert Mark y Ahmet Çakmak, eds., *Hagia Sophia From the Age of Justinian Until the Present*, Cambridge University Press, 1992, p. 22. <<

[37] George Young, citado en Lawrence Kelly, ed., *A Traveler's Companion to Istanbul*, Constable and Robinson, 1987, p. 245. <<

[38] Harold Courtenay Armstrong, *Gray Wolf: The Life of Kemal Ataturk*, Capricorn Books, Nueva York 1961, p. 201. <<

[39] Hermana Katherine Maria, MICM, «The Holy House of Loreto». <<

Más información aquí: <http://catholicism.org/loreto-house.html>.

[40] Richard Pynson, *Balada de Walsingham*, 1490, estrofas 1, 2. <<

Más información aquí: www.walsinghamanglicanarchives.org.uk/pynsonballad.htm.

[41] Pynson, *Balada de Walsingham*, estrofas 4, 5. <<

[42] Pynson, *Balada de Walsingham*, estrofa 21. <<

[43] Jean de Brébeuf, *The Huron Carol*, hacia 1643, trad. de Jesse Edgar Middleton, 1926. <<

Más información aquí: www.angelfire.com/ca2/cmascorner/Huron.htm.

[44] Alison Weir, *Isabella: She-Wolf of France, Queen of England*, Jonathan Cape, 2005, p. 264. <<

[45] *Historia et Cartularium Monasterii Sancti Petri Gloucestriæ*, citado en David Welander, *The History, Art, and Architecture of Gloucester Cathedral*, Alan Sutton, 1991, p. 144. <<

[46] *Historia et Cartularium Monasterii Sancti Petri Gloucestriæ*, citado en Welande, *The History, Art, and Architecture of Gloucester Cathedral*, Alan Sutton, 1991, p. 150. <<

[47] *Historia et Cartularium Monasterii Sancti Petri Gloucestriæ*, citado en Welande, *The History, Art, and Architecture of Gloucester Cathedral*, Alan Sutton, 1991, p. 146. <<

[48] *Historia et Cartularium Monasterii Sancti Petri Gloucestriæ*, citado en Welander, *The History, Art, and Architecture of Gloucester Cathedral*, Alan Sutton, 1991, p. 236. <<

[49] *Historia et Cartularium Monasterii Sancti Petri Gloucestriæ*, citado en Welande, *The History, Art, and Architecture of Gloucester Cathedral*, Alan Sutton, 1991, p. 254. <<

[50] Consultable aquí: <http://freemasonry.bcy.ca/texts/regius.html>. <<

[51] Weir, *Isabella: She-Wolf of France, Queen of England*, pp. 203-204. <<

[52] Robert Irwin, *The Alhambra*, Profile Books, 2005, p. 63. <<

[53] Oleg Grabar, *The Alhambra*, Penguin, 1978, p. 57. <<

[54] Irwin, *The Alhambra*, p. 34. <<

[55] Grabar, *The Alhambra*, p. 141. <<

[56] Irwin, *The Alhambra*, p. 33. <<

[57] Irwin, *The Alhambra*, p. 44. <<

[58] Irwin, *The Alhambra*, p. 151. <<

[59] Grabar, *The Alhambra*, p. 124. <<

[60] Irwin, *The Alhambra*, p. 126. <<

[61] Irwin, *The Alhambra*, p. 33. <<

[62] Grabar, *The Alhambra*, p. 140. <<

[63] *Las mil y una noches*, citado en Irwin, *The Alhambra*, p. 15. <<

[64] Pío II, *Commentarii Sinea*, citado en Franco Borsi, *Leon Battista Alberti - Complete Edition*, Phaidon, 1975, p. 128. <<

[65] Hugh Bicheno, *Vendetta: High Art and Low Cunning at the Birth of the Renaissance*, Weldenfeld and Nicolson, 2008, p. 170. <<

[66] Pío II, *Commentarii Sinea*, citado en Franco Borsi, *Leon Battista Alberti - Complete Edition*, p. 128. <<

[67] Bicheno, *Vendetta*, p. 176. <<

[68] I. Pasini, «Il Templo Malatestiano», catálogo de la exposición *Sigismondo Malatesta e suo tempo*, Rímini 1979, p. 134 <<

[69] Leon Battista Alberti, *Fatum et Fortuna*, de *Intercenales*, citado en Mark Jarzombek, *On Leon Battista Alberti: His Literary and Aesthetic Theories*, MIT Press, 1989, p. 132. <<

[70] Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, trad. de Joseph Rykwert, Nell Leach y Robert Tavernor, MIT Press, 1988, p. 155. <<

[71] Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, p. 154. <<

[72] Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, p. 265. <<

[73] Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, p. 301. <<

[74] Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, p. 156. <<

[75] Robert Tavernor, *On Alberti and the Art of Building*, Yale University Press, 1998, p. 61. <<

[76] Tavernor, *On Alberti and the Art of Building*, p. 61. <<

[77] Tavernor, *On Alberti and the Art of Building*, p. 61. <<

[78] Alberti, *Leon Battista Alberti - Complete Edition*, p. 166. <<

[79] Alberti, *Leon Battista Alberti - Complete Edition*, p. 166. <<

[80] Franz Kugler, *Karl Friedrich Schinkel. Eine Charakteristik seiner kuenstlerischen Wirksamkeit*, Berlín 1842; publicado por 1.^a vez en el *Hallische Jahrbücher*, 1838.

<<

[81] Citado en Barry Bergdoll, *Karl Friedrich Schinkel: An Architecture for Prussia*, Rizzoli, 1994, p. 156. <<

[82] Nancy Mitford, *Frederick the Great*, Penguin, 1970, p. 79. <<

[83] Kunst— und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. *Filmreihe: Schätze der Welt – Erbe der Menschheit*. Archived, p. 11 <<

Consultable en alemán aquí:
<https://web.archive.org/web/20120204150202/http://www.bundeskunsthalle.de/bibliot>

[84] Michael Snodin, *Karl Friedrich Schinkel: a universal man*, Yale University Press, 1991, p. 1. <<

[85] Entrada del diario del mariscal de campo Alanbrooke, jefe del Estado Mayor, 15 de julio de 1945, en *War Diaries 1939-1945: Field Marshal Lord Alanbrooke*, ed. Alex Danchev y Daniel Todman, Weldenfeld & Nicolson, 2001, p. 705. <<

[86] Carta de sir Alexander Cadogan, subsecretario permanente del Ministerio de Asuntos Exteriores, a su esposa, 15 de julio de 1945, en *The Diaries of Sir Alexander Cadogan 1938-1945*, ed. David Dilks, Cassell, 1971, pp. 761-762. <<

[87] Mitford, *Frederick the Great*, p. 200. <<

[88] Mitford, *Frederick the Great*, p. 145. <<

[89] Mitford, *Frederick the Great*, p. 215. <<

[90] Mitford, *Frederick the Great*, p. 291. <<

[91] Información aquí: www.age-of-the-sage.org/history/1848/reaction.html. <<

[92] Dra. Annika Mombauer, «Germany's Last Kaiser: Wilhelm II and political decision-making in Imperial Germany», *New Perspective*, vol. 4, n.º 3, Open University, 1999. <<

Más información aquí: www.users.globalnet.co.uk/~semp/wilhelmii.htm.

[93] Anthony Eden, *The reckoning: the Eden Memoirs*, vol. 2, Cassell, 1965, p. 545.

<<

[94] Martin Gilbert, *Churchill: A Life*, Minerva, 1991, p. 850. <<

[95] Guy Debord, «Sur la Commune», 1962 (reimpr. en *Aux Poubelles de l'Histoire* 1963), trad. de Ken Knabb, 2006. <<

Más información aquí: www.bopsecrets.org/SI/Pariscommune.htm.

[96] «*L'artiste doit s'effacer entièrement, oublier ses goûts, ses instincts, pour étudier son sujet, pour retrouver et suivre la pensée qui a présidé à l'exécution de l'œuvre qu'il veut restaurer*», Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc y Jean-Baptiste Lassus, *Projet de restauration de Notre-Dame de Paris*, Lacombe, 1845 <<

Más información aquí: www.gutenberg.org/files/18920/18920.html.

[97] *«Il fallait que cette analyse minutieuse vint expliquer, compléter, et souvent même rectifier les opinions résultant de l'examen des textes seuls; car souvent un texte peut se prêter a des interprétations diverses, ou paraître inintelligible, tandis que les caractères archéologiques sont là, comme autant de dates irrécusables, gravées sur l'ensemble et jusque sur les moindres détails du monument», Viollet-le-Duc y Lassus, Projet de restauration <<*

[98] «Car, en changeant la matière, il est impossible de conserver la forme; ainsi, la fonte ne peut pas plus reproduire l'aspect de la pierre que le fer ne peut se prêter à rendre celui du bois», Viollet-le-Duc y Lassus, *Projet de restauration* <<

[99] *«Nous pensons donc que le remplacement de toutes les statues qui ornaient les portails, la galerie des rois, et les contreforts, ne peut être exécuté qu'à l'aide de copies de statues existantes dans d'autres monuments analogues, et de la même époque. Les modèles ne manquent pas à Chartres, à Rheims, à Amiens, et dans tant d'autres églises qui couvrent le sol de la France. Ces mêmes cathédrales nous offriront aussi les modèles des vitraux qu'il faudra replacer à Notre-Dame, modèles qu'il serait impossible d'imiter, et qu'il est beaucoup plus sage de copier»*, Viollet-le-Duc y Lassus, *Projet de restauration* <<

[100] Victor Hugo, *Notre-Dame of Paris*, trad. de John Sturrock, Penguin, 2004, p. 177

<<

[101] Hugo, *Notre-Dame of Paris*, p. 486 <<

[102] Hugo, *Notre-Dame of Paris*, p. 490 <<

[103]

Más

información

aquí:

www.georgianindex.net/Napoleon/coronation/coronation.html. <<

[104] Hugo, *Notre-Dame of Paris*, p. 129 <<

[105] Hugo, *Notre-Dame of Paris*, p. 124 <<

[106] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisoné*, citado en M. F. Hearn, ed., *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc*, MIT Press, 1990, p. 269 <<

[107] John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture: The Lamp of Memory*, citado en Jukka Jokkilehto, *The History of Architectural Conservation*, Butterworth Heinemann, 1999, p. 175 <<

[108] William Morris, *History and Architecture*, citado en Chris Miele, ed., *William Morris on Architecture*, Sheffield Academic Press, 1996, p. 118 <<

[109] Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, citado en Jokkilehto, *The History of Architectural Conservation*, p. 180 <<

[110] William Morris, *The Manifesto of the SPAB*, citado en Miele, *William Morris on Architecture*, p. 55 <<

[111] *«Nous comprenons la rigueur de ces principes, nous les acceptons complètement, mais seulement, lorsqu'il s'agira d'une ruine curieuse, sans destination, et sans utilité actuelle»*, Viollet-le-Duc y Lassus, *Projet de restauration*

<<

[112] Viollet-le-Duc, la construcción racional, del *Dictionnaire Raisonné*, citado en Hearn, ed., *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc*, p. 116 <<

[113] Más información aquí: www.exhulme.co.uk/page2.php. <<

[114] *Manchester Evening News*, 4 de junio de 1969, citado en Ramwell y Hilary Saltburn, *Trick or Treat?: City Challenge and the Regeneration of Hulme*, North British Housing Association and the Guinness Trust, 1998, p. 5 <<

[115] Citado en Ramwell y Saltburn, *Trick or Treat?*, p. 5 <<

[116] Friedrich Engels, *Condition of the Working Class in England in 1844*, citado en Ramwell y Saltburn, *Trick or Treat?*, p. 2 <<

[117] Consultable aquí: www.marxists.org/archive/marx/works/1848/communist-manifesto/index.htm. <<

[118] Friedrich Engels, *The Principles of Communism*, 1847 <<

Consultable aquí: www.marxists.org/archive/marx/works/1847/11/prin-com.htm.

[119] Filippo Tommaso Marinetti, *Fundación y Manifiesto del Futurismo*, 1909 <<

Consultable en italiano aquí:
www.classicalitaliani.it/futurismo/manifesti/marinetti_fondazione.htm.

[120] Marinetti, *Fundación y Manifiesto del Futurismo* <<

[121] *Manchester Guardian*, 10 de enero de 1923, citado en Ramwell y Saltburn, *Trick or Treat?*, p. 2 <<

[122] Le Corbusier, *The Athens Charter*, Grossman, 1973; 1.a ed., París 1943, p. xiv.

<<

[123] Le Corbusier, *The Athens Charter*, p. XIV. <<

[124] Le Corbusier, *The Athens Charter*, pp. 25-26 <<

[125] Le Corbusier, *The Athens Charter*, p. 105 <<

[126] Miles Glendinning y Stephan Muthesius, *Tower Block: Modern Public Housing in England, Scotland, Wales and Northern Ireland*, Yale University Press, 1994, p. 256 <<

[127] Actas de la reunión del Comité de Alojamiento, 6 de julio de 1966, citado en Manchester Housing Workshop, *Hulme Crescents: Council Housing Chaos in the 1970s*, Moss Side Community Press Women's Co-op 1980, p. 4 <<

[128] Actas de la reunión del Comité de Alojamiento, 6 de julio de 1966, citado en Manchester Housing Workshop, *Hulme Crescents*, p. 5 <<

[129] «Caroline», 15 de noviembre de 2007, citado en www.exhulme.co.uk <<

[130] Ramwell y Saltburn, *Trick or Treat?*, p. 7 <<

[131] Compost City 2: blog, página sobre los Hulme Crescents en MySpace, colgado el 18 de diciembre de 2006 <<

Consultable aquí: <https://myspace.com/hulme.co.uk>.

[132] «Karen», 22 de abril de 2007, citado en www.exhulme.co.uk <<

[133] «Karen», 22 de abril de 2007, citado en www.exhulme.co.uk <<

[134] Página sobre los Hulme Crescents en MySpace, «le gustaría conocer». <<

[135] «James», 10 de febrero de 2008, citado en www.exhulme.co.uk <<

[136] «Mark/Bruce», 22 de abril de 2007, citado en www.exhulme.co.uk <<

[137] «John Robb», citado en www.exhulme.co.uk <<

[138] «Gonnie Rietveld», 18 de abril de 2007, citado en www.exhulme.co.uk <<

[139] Ramwell y Saltburn, *Trick or Treat?*, p. 19 <<

[140] Ramwell y Saltburn, *Trick or Treat?*, p. 12 <<

[141] Marinetti, *Fundación y Manifiesto del Futurismo* <<

[142] Calvin University. German Propaganda Archive. <<

Consultable aquí: <http://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/wall.htm>.

[143] Consultable completa aquí: <http://chnm.gmu.edu/1989/items/show/449>. <<

[144] Consultable completa aquí: <http://chnm.gmu.edu/1989/items/show/449>. <<

[145] *Tagesthemen*, emitido en ARD, citado en Frederick Taylor, *The Berlin Wall, 13 August 1961 - 9 November 1989*, Bloomsbury, 2006, p. 427 <<

[146] Se puede consultar la patente aquí: www.google.com/patents/US6076675. <<

[147] Connie Bruck, «The Brass Ring: A Multibillionaire's Relentless Quest For Global Influence», *The New Yorker*, 30 de junio de 2008 <<

Consultable aquí: www.newyorker.com/magazine/2008/06/30/the-brass-ring.

[148] Italo Calvino, *Invisible Cities*, Harcourt Brace Jovanovich, 1974, pp. 5-6 <<

[149] Más información aquí: www.wynnlasvegas.com/Amenities/Shops. <<

[150] Más información aquí: www.wynnlasvegas.com/Entertainment... <<

[151] Steve Wynn, citado en «Las Vegas Strip Historical Site». <<

Más información aquí: www.lvstriphistory.com/ie/sands66.htm.

[152] Steve Wynn, citado en <http://quotio.com/by/Steve-Wynn>. <<

[153] Henri Lewin, director de la Sands, citado en «Las Vegas Strip Historical Site».

<<

[154] Wimberly Allison Tong & Goo, *Designing the World's Best Resorts*, Images Publishing, 2001, p. 110 <<

[155] «Protests against more Venice hotels: residents group fight proposed new law», *Wanderlust Magazine*, 17 de abril de 2004 <<

Más información aquí: www.wanderlust.co.uk/magazine/news/protests-against-more-venice-hotels.

[156] Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, trad. de Ken Knabb, Rebel Press 2006, p. 7 <<

[157] Bruck, «The Brass Ring». <<

[158] Steve Wynn, citado en <http://quotio.com/by/Steve-Wynn>. <<

[159] Steve Wynn, citado en <http://quotio.com/by/Steve-Wynn>. <<

[160] Folleto de «The Venetian» de Macao. <<

Más información aquí:
www.venetianmacao.com/content/dam/macao/venetianmacao/master/main/home/mice-and-leisure-brochure.pdf.

[161] Calvino, *Invisible Cities*, pp. 86-87 <<

[162] Associated Press, «Sands calls US\$2.4b Casino Opening a “Massive Step” in Macao», *International Herald Tribune*, 16 de agosto de 2007 <<

[163] «Arabs Increase Threats at Western Wall Plaza», *Israel Faxx*, viernes, 9 de febrero de 2007 <<

Consultable aquí: www.israelnationalnews.com/News/News.aspx/121201.

[164] Associated Press, «Ayatollah Blasts Construction Work by Temple Mt.», *Jerusalem Post*, 7 de febrero de 2007 <<

[165] Consultable aquí: www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3364346,00.html. <<

[166] Consultable aquí: www.juf.org/news/israel.aspx?id=10300. <<

[167]

Consultable

aquí:

www.robat.scl.net/content/NAD/resolve_conflict/jerusalem/opinion5.php. <<

[168]

Consultable

aquí:

https://groups.yahoo.com/neo/groups/Bible_Codes/conversations/topics/39738. <<

[169] Ehud Sprinzak, *The Ascendance of Israel's Radical Right*, Oxford University Press, 1991, p. 44. Citado en Karen Armstrong, *Jerusalem: One City, Three Faiths*, Ballantine 1996, p. 400 <<

[170] Más información aquí: www.mideastweb.org/Middle-East-Encyclopedia/second_intifada.htm. <<

[171] Edward Robinson, *Biblical Researches II*, citado en Jay Williams, «The Life and Times of Edward Robinson». <<

Más información aquí: www.bibleinterp.com/articles/robinson.shtml.

[172] Citado en Armstrong, *Jerusalem*, p. 361 <<

[173] Al-Haziri, citado en Armstrong, *Jerusalem*, p. 229 <<

[174] Merl Ben Dov, *The Western Wall*, citado en Armstrong, *Jerusalem*, p. 229 <<

[175] Corán 17, 1 <<

[176] Josefo, *The Jewish War*, trad. de G. A. Williamson, rev. por Mary Smallwood, Penguin, 1970, p. 356 <<

[177] Josefo, *The Jewish War*, p. 358 <<

[178] *Éxodo* 20, 2-3 <<

[179] I *Reyes* 6, 12, 13 <<

[180] *Isaías* 1, 12, 13 <<

[181] *Salmo* 137 <<

[182] Citado en Armstrong, *Jerusalem*, p. 337 <<

[NT1] Juego de palabras con Manchester y *mad*, loco; se llamó así al movimiento musical alternativo surgido allí a finales de los ochenta (N. del T.). <<

[NT2] De *Ost*, Este, y *Nostalgie* (N. del T.). <<

[NT3] «Visto uno, vistos todos». (N. del T.). <<