



ESFINGE

conocimiento • reflexión • diálogo

Revista digital n.º 155

Enero 2026

Gaudí: un hombre, un sueño

Robe

La mujer en la ciencia

Camille Claudel, arte y pasión

Innovación y riesgo: I A

Hacer lo correcto a pesar de todo

El teatro *No japonés*

Manantiales en Castellón

Julián Marías: amor a la verdad

Origen del baile ibicenco

Rocas que bailan

Teorías erróneas de la ciencia

La montaña de Montserrat

La sombra del nihilismo

SUMARIO

4 GAUDÍ, un hombre, un sueño



ROBE



19 La mujer en la CIENCIA



32 CAMILLE CLAUDEL, arte y pasión



41 Innovación y riesgo: IA



52 Hacer lo CORRECTO



54 El teatro NO japonés



66 MANANTIALES en Castellón



Revista digital n.º 155 Enero 2026
www.revistaesfinge.com
ISSN: 2952-4784

MESA DE REDACCIÓN:

M.ª Dolores F.-Fígares, subdirectora
Fátima Gordillo, coordinadora
Miguel Ángel Padilla, mesa editorial
Elena Sabidó, redacción y archivo
Juan Carlos del Río, *webmaster*
Gabriele Ruskenaitė, edición de contenidos
Esmeralda Merino, estilo y corrección
Lucía Prade, suscripciones y redes sociales

Esfinge es una revista publicada por la EDITORIAL NA, impulsada por la Escuela de Filosofía de la Organización Internacional Nueva Acrópolis en España, para promover el conocimiento, la reflexión y el diálogo, como medios que proporcionen, en estos tiempos convulsos, herramientas válidas para el respeto y la convivencia de los seres humanos entre sí y con su entorno.

La opinión vertida por los autores de los artículos, no ha de ser estrictamente la misma de la mesa editorial.



82 Julián Marías



86 Origen del baile IBICENCO



95 ROCAS que bailan



100 Teorías erróneas de la CIENCIA

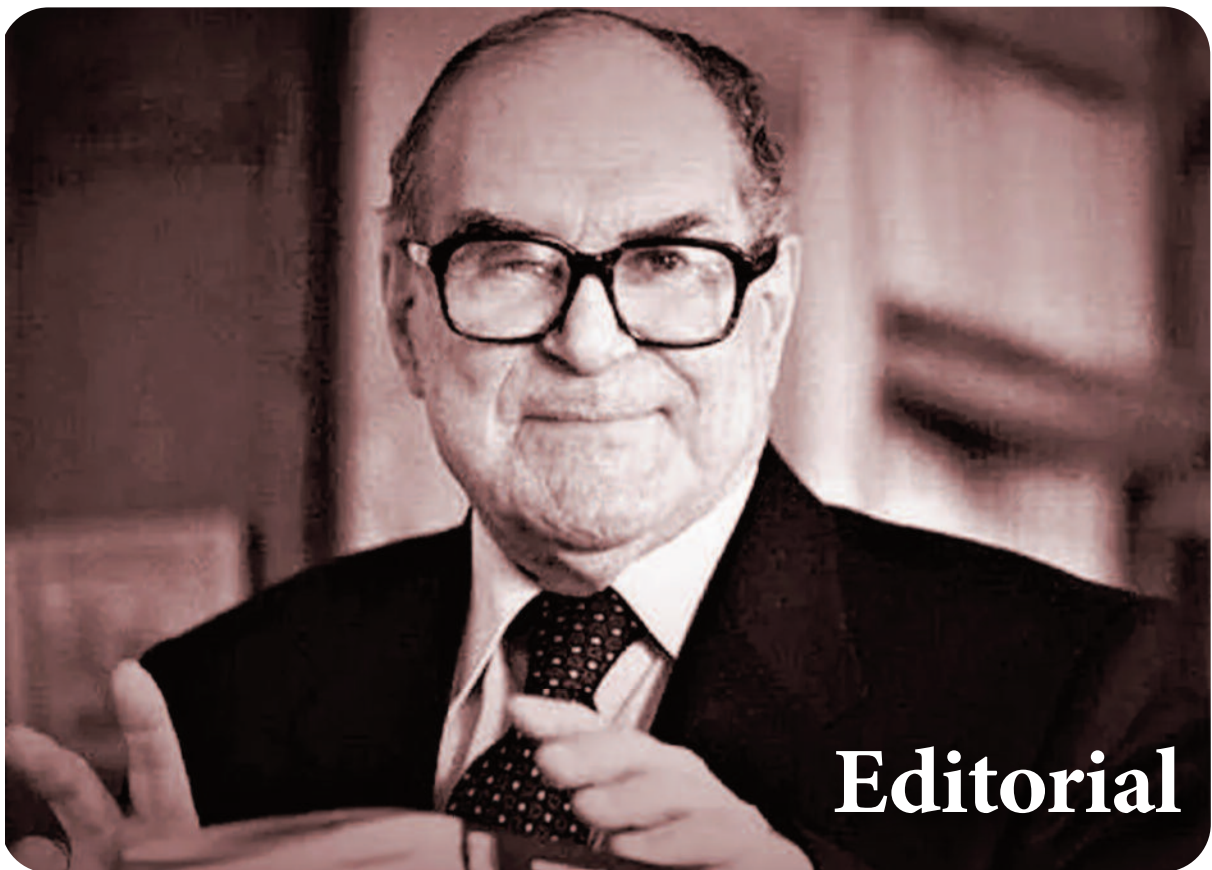


110 La montaña de Montserrat



126 La sombra del NIHILISMO





La vida de los filósofos

Cuando se intenta estudiar las ideas y los trabajos de los filósofos, a menudo se obvia su vida, lo que solemos denominar su biografía. En el mejor de los casos, apenas si los estudiosos mencionan unos cuantos datos extraídos de algunos manuales: dónde nacieron, dónde estudiaron, y si acaso, algunos de los más destacados títulos de sus obras.

No cabe duda de que lo más importante para un filósofo es su obra docente, investigadora, sus aportaciones a la filosofía de su época, cómo resolvió las diatribas con otros expertos, etc. Pero sus pensamientos más profundos, sus deseos, sus dificultades, etc., suelen quedarse en el olvido y, por lo tanto, nos quedamos sin conocerlo de una manera más completa y profunda.

La vida de los filósofos debería interesarnos más, casi tanto como sus obras, y conocerla bien nos permitiría comprender mejor quiénes son, sus vivencias, sus deseos.

En este número de *Esfinge* tenemos un ejemplo sobre cómo acercarse un poco más a un filósofo para conocer la filosofía a través de sus búsquedas vitales, una manera de estar más cerca de quienes han mantenido el amor por la filosofía de todos los tiempos. Se trata de «una vida fecunda», que es el título del trabajo sobre el filósofo español Julián Marías, una vida entregada a la filosofía, su «faro de luz» para la vida.

El Equipo de Esfinge



Egipto, América, Grecia, son testimonios del eterno anhelo del ser humano por plasmar en la tierra la armonía que contempla en el universo. Siempre hemos contado con grandes artistas que, con el pincel, los sonidos, la pluma o el compás han rozado el gran misterio de la vida, consiguiendo que nos sobrecoja su belleza, esa que tanto ayer como hoy inspira a todos aquellos que son capaces de plasmar sus sueños.

No hace muchos años, un hombre soñó una ciudad. En su sueño, los dragones tenían escamas de azulejo; las casas, sonrisas de hierro forjado; y los edificios, olas de mar y montañas. Barcelona fue el abierto taller donde cristalizó la imaginación de un genio: Antoni Gaudí.

«¡Construir! ¡Construir belleza! Buscar en la naturaleza la imagen del misterio y convertirla en arquitectura. Forjar la forma de la idea: esta fue mi obra alquímica. Mi sueño: una Barcelona mediterránea, bella, grande... Ser canal para que la belleza sea el resplandor de la verdad, descubrir en las leyes del universo todos sus secretos» (César Martinell).

Para ello vino al mundo en Reus (Tarragona) a mediados del turbulento siglo XIX, el 25 de junio de 1852. Cuando llegó a Barcelona, con diecisiete años, descubrió un panorama arquitectónico riquísimo en monumentos antiguos, góticos, y pobre en edificios modernos, pero prometedor; eran los albores del modernismo.

En el año 1855 se habían demolido las murallas que rodeaban la ciudad y se aprobó el Plan del Ensanche. Barcelona disfrutaba de un gran bienestar económico. Estos dos factores, junto con la Exposición Universal, hicieron del modernismo catalán el estilo más importante después del gótico.

Paisajes de juventud

Estudió durante ocho años en la Escuela Provincial de Arquitectura, pero también asistió a clases de Estética y Filosofía. Una gran fuente de inspiración fue el *Diccionario de arquitectura* de Viollet-le-Duc, gran restaurador del gótico francés. Dedicaba largas horas a su lectura: se ensimismaba ante los edificios islámicos, o hindúes, o la descripción de Egipto de la expedición napoleónica. Parecía que renacía en él el espíritu renacentista del hombre completo, artista y científico. Le gustaba Shakespeare y, a pesar de sus escasos medios económicos, iba a todos los conciertos y representaciones de teatro clásico que podía, compraba libros usados y vestía modestamente.

«La elegancia es hermana de la pobreza, pero es necesario no confundir pobreza con miseria. Soy hijo de una familia de caldereros sin muchos medios económicos. Tuve una de mis primeras impresiones artísticas al ver trabajar a mi padre con los alambiques y serpentines de formas helicoidales, así empecé a imaginar en tres dimensiones. Tener la capacidad de ver y concebir en el espacio es un don de Dios» (Joan Bertgós).

Para mantenerse, trabajó como delineante y proyectó un depósito acumulador de agua tan novedoso que el catedrático de Resistencia y Estabilidad le aprobó la asignatura sin necesidad de hacer los exámenes. También frecuentaba el taller del artesano Eudald Puntí, especialista en la fundición de hierro, carpintería y cristalería. Gaudí diseñó una vitrina que se expuso en 1878 en París.

Cuando Eusebi Güel la vio, quiso conocerle, e iniciaron una relación que duró hasta la muerte de su amigo y mecenas. Fueron cuarenta años de apoyo incondicional. Al levantar el Palau Güel y colocar la forja del escudo de Cataluña, unos transeúntes dijeron: «¡Qué cosas más raras y feas!». Don Eusebi le abrazó en plena calle y exclamó: «¡Pues ahora todavía me gusta más!».

Gaudí fue un profesional muy diferente del resto de sus contemporáneos, más teóricos y académicos. ¿Cómo se inspiraba? ¿De dónde nació toda su imaginación? Siempre pensaba cómo resolvería el problema la naturaleza —el gran libro de la arquitectura—, pues nadie ofrece tanta variedad de modelos. El cálculo en un verdadero artista es la plasmación de la imaginación.

Así como Mozart transcribía directamente al papel la música que imaginaba, Gaudí materializaba su idea en la piedra. En parte, lo conseguía usando el arco parabólico o catenario¹, un arco muy parecido a las curvas de presiones que veía en la naturaleza. A diferencia de los rascacielos modernos, todas sus obras producen una reconfortante sensación de equilibrio.

En los comienzos están los augurios

El diseño de uno de sus primeros encargos, las farolas para el Ayuntamiento en la Plaça Real, está inspirado en el caduceo de Mercurio, símbolo del arte de la alquimia, que pudo ver entre los porches de la casa Xifré, renombrado teósofo catalán.

¹ Un arco catenario o arco de catenaria es un tipo de arco cuyo perfil coincide con el de una curva catenaria invertida. La catenaria es la curva que adopta una cuerda de densidad uniforme sujeta por sus dos extremos y sometida únicamente a la fuerza de la gravedad.

En 1883, con treinta y un años, le encargaron la casa Vicens y el Capricho, y asumió las obras de la Sagrada Familia. Al cabo de cinco años, la casa Vicens aún estaba inacabada debido a la complejidad de la decoración. En el Capricho las curvas empiezan a dominar sobre las rectas. Decía: «La recta es el hombre, la curva es de Dios».

Las obras de la Sagrada Familia habían empezado en 1882, pero el arquitecto que dirigía las obras renunció. Una señora del barrio soñó que el arquitecto del templo tendría los ojos azules, lo que el señor Bocabella, patrocinador del templo, pensó que eran tonterías de mujeres, pero cuando le presentaron a Gaudí tuvo un momento de consternación... ¡Un joven casi desconocido!, pero en su mirada estaba toda la fascinación del Mediterráneo, el azul vivo del mar encerrado en sus ojos... Y sin consultarlo a la Junta, le otorgó el cargo de arquitecto de la Sagrada Familia!

Construyó el templo por trozos verticales, realizando una parte de forma completa. Hubiera querido desarrollar la planta según la diagonal de la manzana y, al igual que las catedrales góticas, orientarla con los puntos cardinales; pero las obras ya habían comenzado y sentía un profundo respeto por los arquitectos y albañiles anteriores.

El ábside se decoró con serpientes, lagartos, dragones y sapos, representando las sombras que bajan por las columnas huyendo de la estrella que brillará en la cima: la Virgen. Las cresterías² se adornaron con motivos del reino vegetal: una corona de flores silvestres, el olivo, el laurel, la palmera... También suprimió los contrafuertes del gótico, a los que llamaba *muletas*, y adoptó formas equilibradas: parábolas.

La construcción de la Sagrada Familia avanzaba hacia la fachada de la Natividad. Para ello, Gaudí se sumió en un ayuno tan extremo que, agotadas sus fuerzas, se quedó en la cama, cubierto con un viejo gabán.

Escribió Joan Maragall: «El templo que nace ya tiene portal: el portal que mira al norte, al barrio obrero... No tiene techo todavía, sí portal... No puede cobijar aún, pero ya es amparo del alma».

La fachada de la Natividad está soportada por dos columnas cuya base son dos tortugas, que significan longevidad y estabilidad del universo. En la India, la tortuga es uno de los soportes del trono divino. Está enmarcada por los carámbanos de la fría noche de Navidad, y por encima, se levanta un ciprés eternamente verde, refugio de las palomas blancas, que son las almas puras. En la parte inferior están las aves domésticas, junto a la estrella de los magos y los signos del Zodiaco. Al terminar aparecería la policromía: rojo, azul, verde, como los antiguos templos griegos y egipcios.

«Así todos encuentran sus cosas en el templo; los payeses ven las gallinas, los científicos los signos del cielo, los teólogos la genealogía de Jesús... pero la explicación solo la conocen los sabios» (César Martinell).

Relacionar arquitectura con poesía, mitología, botánica y astronomía era una idea que rescataba de los clásicos: el ser humano no está hecho de compartimentos estancos y se debe unir arte, ciencia y filosofía.

² Cresterías: línea continua de ornamentos que coronan la parte alta de un edificio.



En la Finca Güel crea el jardín de las Hespérides. Verdaguer y él, enamorados de los antiguos mitos, quisieron homenajear al marqués de Comillas recreando el jardín de las Hespérides que Hércules plantó en España después de robar la rama cimera del naranjo, y para ello utilizó el sulfuro metálico o antimonio, el mineral que utilizaban los alquimistas.

El obispo de Astorga le encargó la construcción del Palacio Episcopal. Estamos ante una de las pocas obras que hizo fuera de Cataluña, cuya construcción se realizó entre los años 1889 y 1915. El edificio es una fortaleza granítica, con influencia del gótico castellano. Su personal arco apuntado envuelve de suave misterio al edificio. Gaudí trabajó con el encargado toda una tarde para colocar la dovela de cierre del arco. Era un ejemplo por su dedicación y su capacidad de preocuparse por los demás.

En 1892 construye la casa de los Botines en León, cuya estructura es menos resistente que las que acostumbraba a construir y que sorprendió a la Universidad Politécnica de Barcelona, puesto que resiste solo las cargas sísmicas de la zona de León, no las de Barcelona. ¿Conocía Gaudí esta diferencia geográfico-sísmica y la tuvo en cuenta?

El alma del constructor

«Originalidad es volver al origen. No es posible avanzar sin apoyarse en el pasado, en el esfuerzo de los que nos precedieron. Para avanzar es necesaria la reflexión y la acción, ascender peldaño a peldaño, reflexión y acción» (César Martinell).

En el año 1900 construye el Park Güel. Es un conjunto armónico de caminos y viaductos adaptados a la antigua montaña Pelada. El parque es un libro abierto, donde escudos y animales no son meros elementos decorativos, cada uno tiene un simbolismo preciso. El árbol nos enseña la verticalidad, la receptividad de la luz como fuente de vida.

Para decorar el banco de la plaza, la escalinata y el templo dórico, los obreros —en sus trayectos por la ciudad— recogían los trozos de azulejos que encontraban y con ellos se hicieron estas maravillas. Como en la naturaleza, nada se pierde, todo se transforma. Gaudí introdujo en sus obras maestras el concepto de reciclado, logrando con ello formas bellas y llenas de color.

Entre 1904 y 1911, Gaudí realiza los edificios urbanos en el Paseo de Gracia de Barcelona. La casa Batlló podía haber sido la simple reforma de la parte delantera de un antiguo edificio, pero Gaudí realizó en ella una de sus más poéticas composiciones. La fachada parece el mar, especialmente a primeras horas de la mañana, cuando la luz incide en la pared ligeramente ondulada. Son las suaves olas del luminoso Mediterráneo, un estanque lleno de nenúfares y lotos.

En una entrevista efectuada por el Dr. Bassegoda al constructor de este edificio meses antes de su muerte, este contaba que, por orden del señor Gaudí, apuntalaron durante cuatro días la fachada mientras cambiaban las piedras de la tribuna por las columnas de arenisca de Montjuic. No podía dormir pensando que tenían la casa *en el aire*.

A causa de sus formas inusitadas, la han llamado la casa de los bostezos, o casa de los huesos. Se coronó con dos buhardillas en forma de animal legendario, el lomo de un dragón sin cabeza ni cola. Para evitar que el edificio gravitara sobre la casa Amatller de Puig i Cadafalch, dejando a la vista la pared medianera, Gaudí desplazó a un lado la torre de la cruz y construyó una terracita.

Causó un gran impacto en Barcelona. Mientras se construía, el señor Milá visitó la obra y decidió que Gaudí le diseñara su casa.



Para la casa Milá, popularmente la Pedrera, imaginó un proyecto nunca visto. Representa grutas, montañas o acantilados, un océano cavernoso, una Atlántida habitable, un ritmo nuevo, un ritmo de mar y de montaña.

Aprovechando el derribo de la antigua casa, se levantaron los pilares, algunos de hierro, los demás de ladrillo. En el sótano se hizo la maqueta, el mejor método para comunicar sus ideas a clientes y albañiles. Al atardecer, muchos arquitectos y estudiantes se reunían allí y Gaudí les daba explicaciones extensas, en especial sobre la Sagrada Familia. Todos querían conocer a ese loco del que tanto habían oído hablar. Y cuando le pedían que enjuiciara la valía de arquitectos contemporáneos como Domènech i Muntaner o Puig i Cadafalch, invariablemente les elogiaba. No solía discutir de religión o de política con nadie, sabía que solo la conciencia libre de prejuicios podía acercarse al misterio.

Gaudí tuvo colaboradores excelentes, como Francesc Berenguer, Josep M.^a Jujol o Joan Rubió; escultores, como Llorenç Matamala y los talleres Badia. Cada uno de estos profesionales se dedicaba a su encargo y él dirigía todos los trabajos personalmente. Visitaba a los trabajadores enfermos y recomendaba normas para la seguridad e higiene.

«El trabajo es fruto de la colaboración. El verdadero arquitecto reconoce lo que sabe y puede hacer cada operario, no hay nadie inútil. He cansado mucho a los que han trabajado conmigo, procurando mejorar las cosas. Repetir es un camino de fertilidad; en Beethoven se encuentran temas retomados de diez años atrás, en Bach lo mismo. Verdaguer corregía siempre sus poesías. La ciencia consiste en esperar, no pasivamente, sino trabajando con persistencia, aunque la solución no se vea cerca» (César Martinell).

Pere Milá tuvo una fe total en Gaudí y hoy la Pedrera es el edificio más notable del Paseo de Gracia, declarado en 1984 Patrimonio Mundial de la UNESCO junto con el Palau Güell y el Park Güell. Si bien durante sus muchos años de existencia esta casa ha dado lugar a comentarios y chistes, Gaudí nunca hizo caso de las críticas.

La catedral de Mallorca había nacido de la conversión de una antigua mezquita musulmana en iglesia gótica en el año 1230 por orden del rey Jaime I. Gaudí la reformó: trasladó el coro, abrió los ventanales góticos ciegos y completó las tumbas de Jaime II y Jaime III; en el diseño de las vidrieras, superpuso cristales de tres colores primarios para que fuera la propia luz del sol la que diera origen a todos los colores. De ella decía: «Santa Sofía en Oriente, la catedral de Mallorca en Occidente».

El sentido de la gloria

En 1898 don Eusebio Güell encargó a Gaudí la obra más incompleta y perfecta de todas: la cripta de la colonia Güell en Santa Coloma de Cervelló. Gaudí escogió una pequeña colina rodeada de pinos. Fueron dieciséis años de trabajo en completa libertad. Los diez primeros los invirtió en la confección de la maqueta funicular, una de las cumbres de la investigación arquitectónica moderna. En un cobertizo suspendieron la maqueta en sentido invertido. La formaban multitud de cadenillas de las que pendían, atadas con hilos, miles de bolsitas llenas de perdigones. El peso de estas bolsitas es proporcional a la carga que debe soportar el edificio en ese punto, y así los hilos dibujan la trayectoria de las fuerzas.

La cripta brota de la geología del terreno. Taló muy pocos árboles, incluso cambió la forma de una escalera para salvar un pino, pues «la escalera la podía construir en tres semanas, pero se necesitaban veinte años para que creciera un pino».

Dos días a la semana, Gaudí, siguiendo su norma de no utilizar coche, venía en tren a dar instrucciones precisas a los operarios. A decir de la gente, Gaudí se había vuelto *definitivamente loco*, y causaría la ruina de Güell. No sabían que solo trabajaban nueve operarios.

Concentró sus mayores esfuerzos en las bóvedas tabicadas. Su objetivo era cubrir el máximo espacio con el mínimo material posible. Unió formas de la geometría reglada con un profundo simbolismo religioso: las cubiertas en forma de paraboloides hiperbólicos representando la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo. Tres rectas igualmente infinitas y conformando una sola bóveda. La cripta está llena de símbolos de la tradición popular, y también platónicos, pues manejaba el arte y el símbolo al igual que el científico el telescopio y el microscopio, con el fin de llegar a lo más profundo y elevado.

Encontramos episodios en estas construcciones que nos recuerdan la solidaridad de las antiguas cofradías de constructores de catedrales: un aprendiz se cayó en una caldera quemándose las piernas. Para salvarle la vida sin amputárselas había que injertar jirones de piel. Se ofrecieron a ello el párroco, los dos hijos de Güell, y cuarenta y tres obreros a quienes quitaron un fragmento de piel sin anestesia. Unos días más tarde recibieron de la ciudad la medalla de oro por su heroica conducta.

La obra se interrumpió en 1917, sin los acabados de la cripta ni la iglesia que se debía construir encima. Es la auténtica arquitectura mística del maestro Eckhart³: el hombre pasará sin duda, pero el pacto firmado entre Dios y la humanidad ha quedado grabado para siempre en la catedral del universo, y en las piedras que alza el hombre hacia la bóveda celeste.

En mayo de 1908 visitaron el templo dos caballeros yanquis, con el encargo de un hotel para Nueva York, un rascacielos de 250 metros de altura. No llegó a realizarse. ¿El motivo? ¿Quizá las fiebres de Malta que le postraron en cama le apartaron del proyecto? ¿Quizá la grandiosidad asustó a los norteamericanos?

El ocaso del león

En 1911 esta intensa actividad menoscabó su salud, aquejada de fiebres de Malta, y decidió irse a Puigcerdà con el doctor Santaló, el mismo que le recomendó hacer trabajos manuales para el reumatismo. Estaba pálido y con escalofríos. Estos momentos fueron las únicas vacaciones de toda su vida. Cuando mejoró, se dedicó a la lectura. En esas largas tardes de verano pensaba en el templo. Cuando volvió a Barcelona, fue a su estudio y dibujó a lápiz el conjunto de la fachada de la Pasión de la Sagrada Familia. Era fruto de una gran inspiración y refleja el dolor del genio.

La construcción del templo se financió en función de limosnas. Joan Maragall escribió el famoso artículo *Una gràcia per caritat*, que conmovió a la opinión pública, pero a

³ Sacerdote dominico alemán (1260-1328), conocido por su obra como teólogo y filósofo y por sus escritos, que dieron forma a una especie de misticismo especulativo, que más tarde sería conocido como mística renana.



finis de 1914 la crisis económica había obligado casi a paralizar las obras. Gaudí renunció a la mínima cantidad de doscientas pesetas mensuales (era lo mínimo que percibían sus auxiliares a media jornada). Él mismo salió a mendigar para el templo.

«El templo no lo terminaré. Harán falta una generación, dos, tres. El esfuerzo aun genial de un solo hombre es poco; sumando generaciones llegaremos a la belleza» (J. Bergós).

Como los constructores medievales, edificó para lo atemporal, no vio su obra terminada, pero no importaba, pues participaba en algo grandioso dejando huellas que no borrarían las aguas del tiempo. A medida que los años debilitaban su cuerpo, sentía más ágil su espíritu. Por entonces, Gaudí se fue quedando cada vez más solo. Primero falleció su ayudante y compañero Berenger. Poco después le dejaban su amigo Maragall, su mecenas Eusebi Güell y su admirado Torras y Bages.

Dijo Gaudí de la Sagrada Familia: «Esta no es la última de las catedrales, sino la primera de una nueva serie». Para Gaudí el templo era un viaje inmenso a través del espacio y el tiempo para franquear los límites de lo invisible. La Sagrada Familia fue una síntesis de símbolos universales: por fuera es una montaña, residencia de dioses, y por dentro, un frondoso bosque, en cuyos claros habitan los pequeños elementales. En 1921 llega el momento de la fachada de la Gloria.

«Será como en un bosque: oscuridad horadada por rayos de luz, la luz que se filtra a través de las hojas de los árboles. Toda excelencia viene de la luz: la arquitectura es la ordenación de luz; la escultura es el juego de la luz; la pintura, la reproducción de la luz a través del color. El templo griego es una exteriorización luminosa; la catedral gótica es una interiorización de penumbra. La Sagrada Familia es de espíritu griego, ¡los griegos lo harían así hoy en día!» (Juan Matamala).

Gaudí dejó su casa del Park Güell y se quedó a dormir en su estudio de la Sagrada Familia. Sobre las cinco y media de la tarde se encaminaba a la iglesia de San Felipe Neri. El 7 de junio de 1926 un tranvía arrollaba a un hombre pobremente vestido, un indigente al que no ofrecieron ningún auxilio. Quedó tumbado en el húmedo suelo hasta que lo llevaron al hospital, donde murió tres días más tarde. Ese hombre era Antoni Gaudí, un genio del espacio, del símbolo y de la luz, que moría en silencio, sin molestar a nadie, tal vez rodeado del canto de las musas.



Los ciudadanos de Barcelona formaron un cortejo de 3 km para acompañar a aquel arquitecto que iluminaba la oscuridad de las almas hablando de Cataluña, de la naturaleza y de Dios. Hablaba palabras de verdad: «No hay amor superior al amor por la verdad. El pensamiento es esclavo de la verdad. La libertad del hombre está en su voluntad» (Joan Bergós).

Epílogo

Gaudí puso en acción su voluntad para mostrar la riqueza del arte y la ciencia como camino para liberar los verdaderos anhelos del ser humano, pues solo es válido lo que nos mejora; la cultura verdadera es lo que eleva al ser humano en pos de lo bueno, lo bello y lo verdadero.

Hablaba de liberar al hombre para que cante frente a las montañas, se emocione con los amaneceres, y que, como las pirámides, tenga una base firme y sepa elevarse hacia el azul del cielo, hacia el sol, hacia Dios. Grandes genios son los que han soñado grandes obras. ¿Qué hizo levantar las grandes catedrales? ¿Qué hizo que el hombre volase o llegara a la luna? Un sueño, un impulso interior que no murió.

La humanidad necesita hoy esos hombres que tienen la fuerza que hace girar los mundos, la fuerza que hace germinar las semillas, la misma fuerza que da alas a los sueños en los que las piedras no son murallas, sino símbolos de unión y fraternidad.

Bibliografía

Análisis estructural e historiográfico de Gaudí. González, José Luis. Publicaciones de la UPB (Universidad Politécnica de Cataluña).

Antoni Gaudí. Edición al cuidado de Salvador Tarragó. Ed. El Serval.

Antoni Gaudí. Zerbst, Rainer. Ed. Taschen.

El gran Gaudí. Bassegoda i Nonell, Joan. Ed. AUSA.

El mundo enigmático de Gaudí. Tokutoshi, Torii.

El templo de la Sagrada Familia. Carandell, Josep M.^a. Ed. Triangle.

Gaudí (Biografía) Álvarez Izquierdo, Rafael. Ed. MC.

Gaudí, biografía. Bassegoda i Nonell, Joan. Ed. Salvat.

Gaudí. Su vida, su teoría, su obra. Martinell, César. Publicado por el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1967.

L'obra de Gaudí. Publicación de la UPC (Universidad Politécnica de Cataluña).

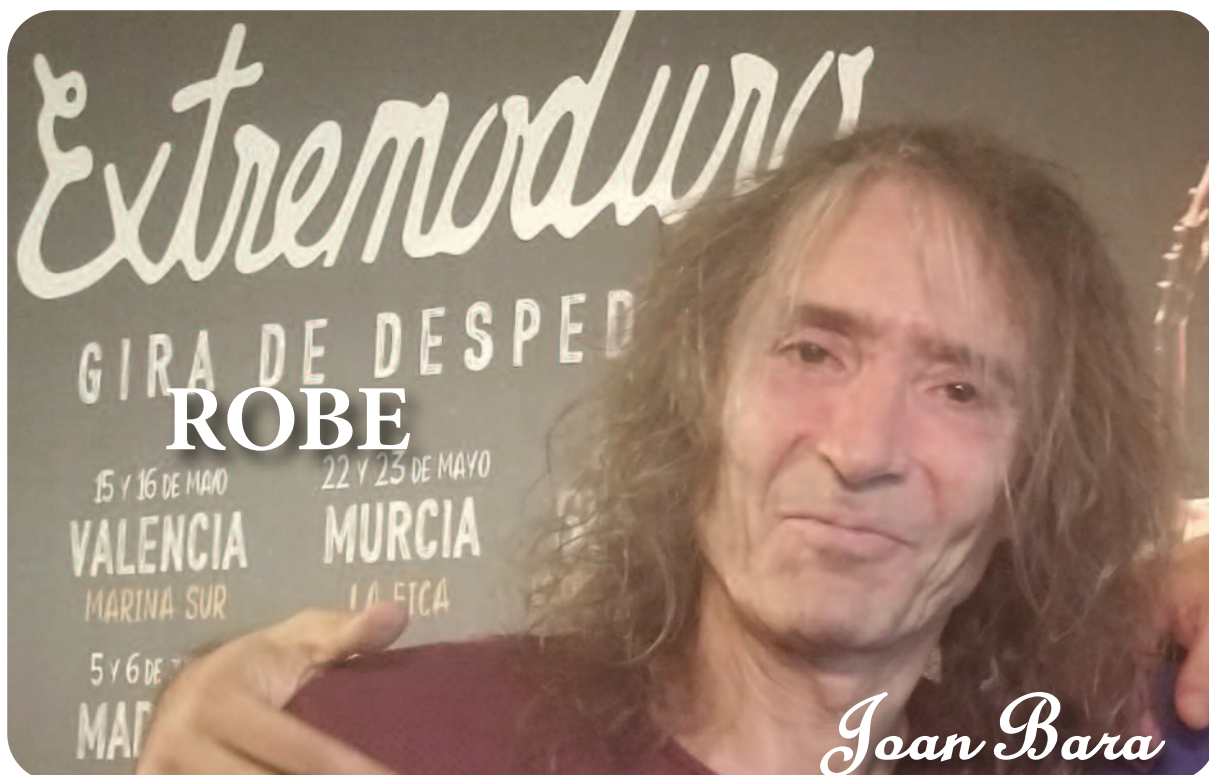
La Pedrera de Gaudí. Bassegoda i Nonell, Joan. Ediciones Triangle.

Bergós, Joan. *Gaudí, l'home i l'obra*, Barcelona, 1953.

Matamala Flotas, Juan. *Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto*, 1960, inédito.

Pujols, Francesc. *La visió artística i religiosa d'en Gaudí*, 1920.

Rafols, J.F., *Gaudí*, Barcelona, 1929.



Eran las 8:20 de la mañana y un WhatsApp de mi hija me dejó algo preocupado. Había pasado una noche bastante inquieto y, alrededor de las tres, me desperté repentinamente. Me costó volver a coger el sueño y mi perrito no ayudaba subiendo y bajando de la cama constantemente. Por eso, cuando vi el mensaje, *Robe ha muerto*, no reaccioné. Mi hija trabaja en un centro de mayores y, cuando algún conocido fallece, nos avisa. A los pocos segundos, cuando mi mente comenzó a tener cierta lucidez, me conecté a la web y la realidad me dejó atónito.

Era consciente de la enfermedad de Robe, pero no de su gravedad. Es más, después de un año de la cancelación de la gira, pensaba que estaría aprovechando el tiempo fuera de los escenarios para componer nuevos temas. Después del magnífico *Se nos lleva el aire*, su siguiente obra podía ser una grata sorpresa. Y esa era mi ilusión y, como después he comprobado, la de muchos de sus seguidores.

Desde la revista *Esfinge* he dedicado varios artículos a la obra de Robe y Extremoduro. Confieso mi predilección por este gran músico y poeta, aunque debo reconocer que el contacto con su música fue tardío.

Personalmente suelo escuchar todo tipo de rock, aunque mi predilección es por el rock progresivo, sobre todo de los 70. Pero un día escuché *La ley innata* (2008) y quedé asombrado. Lo escuchaba constantemente, maravillado de la excelente música y casi mejor letra. Considero que *La ley innata* es el mejor disco de rock de la historia en español y *Mayéutica* puede ser el segundo.

Después me dediqué a investigar su obra y llegaron *Pedrá*, *Agila*, *Deltoya* y otros éxitos de Extremoduro. Pero me quedo con la etapa en solitario de Robe, con su sonido más intimista de *Destrozares*, *Bienvenidos al temporal* y sus obras maestras *Mayéutica* y *Se nos lleva el aire* (*El poder del arte* es para mí la cumbre de su obra, una auténtica maravilla).

Pero volviendo al momento en que me entero de su fallecimiento, mi reacción fue un tanto extraña. Me invadió una gran tristeza y la humedad inundó mis ojos. Le escribí a mi hija: «¡Cuánta belleza en forma de rock se ha llevado al otro lado y que ya no escucharemos! No me lo esperaba, era un gran poeta y compositor, ha sido muy grande, ha creado mucha belleza». Y a continuación me entró una especie de furia, de enfado con Robe, por dejarnos tan pronto. Quería más, mucho más... pero él tenía otros planes.

Como escribía el gran Juan Carlos Ramos (Juancaraes, el mejor conocedor de la obra de Robe):

«Qué difícil es aplicar eso de que no llores porque terminó, sonrío porque sucedió. Nos dejas huérfanos, pero ningún reproche. Te has ido como has vivido, peleando hasta tu último aliento, arañando vida a una muerte que apareció hace muchos meses. Adiós, guerrero».

«Roberto Iniesta, el músico que hizo del presente un hogar y del arte, una forma de resistencia».

Estos dos párrafos describen perfectamente el sentir de todos los que amamos su obra y me remito a ellos porque no soy capaz de mejorarlos. Recomendando seguir su canal <https://www.youtube.com/@juancaraes>.

Los días siguientes a su fallecimiento han puesto de manifiesto la legión de seguidores que lamentaban su desaparición y así lo han manifestado (algunos entre sinceras lágrimas) desde distintos medios. Coincidían todos en su tristeza y en considerar a Robe como el más grande dentro del rock en español. Efectivamente, deja un hueco prácticamente imposible de cubrir. Nos deja huérfanos, no hay nadie ni de lejos que pueda acercarse a su liderazgo y siento decir que es difícil que aparezca, en un futuro cercano, alguien que llegue a ocupar su trono.

Otros también se han subido al carro de los seguidores de Robe y han manifestado su pesar y han reconocido su obra, aunque no lo hayan escuchado en su vida. Es sabido que algunos políticos incluso lo tenían vetado, pero ¡ya sabemos de lo que son capaces los políticos!

No quisiera dedicar este espacio a hacer un resumen biográfico y artístico. Otros más preparados que yo lo están haciendo desde el mismo día de su fallecimiento. Gran cantidad de músicos y personajes célebres han hablado maravillas del de Plasencia en estos días posteriores a su muerte. Es curioso, pero durante muchos años fue completamente ignorado por los medios de comunicación y las radios generalistas. Solo en algunas ocasiones se interesaban más por su relación con las drogas en su *etapa del caos* que por la calidad de sus composiciones. Curiosamente, mientras esto escribo, Extremoduro y Robe ocupan los primeros puestos de reproducciones en Spotify.

Pero el público es soberano y la calidad acaba imponiéndose. Así es que Robe está en el Olimpo del rock. Desde mi punto de vista, puede ir de la mano del gran Jesús de la Rosa (fundador de Triana, muerto en 1983), que nos dejó aún más joven que Robe legando grandes joyas del rock progresivo (rock andaluz para algunos). Y, en general, los críticos lo ponen a la misma altura que Camarón y Paco de Lucía.

Es por ello por lo que dedicaré el resto de este artículo a reflejar una muestra de sus pensamientos en forma de poesía. Él se decía poeta, pero que utilizaba la música para exponer su poesía.

«Todos sabemos que una utopía es algo imposible, pero hay un matiz muy importante: es imposible en ese momento, en el momento de su planificación». «¿Alguien tiene un plan para salvar el mundo? Cuanto más difícil sea ese plan más orgulloso estarás de él, y si es imposible, mejor aún, porque en el fracaso tendrás también la gloria».

«La corrección política siempre me ha parecido un disfraz para los malos».

«Si dicen que estoy loco, puede ser, o que lo estoy de verdad, o que estoy abriendo un nuevo camino».

«Me gustaría herir vuestros sentimientos porque ¿de qué sirve un filósofo si no hiere los sentimientos de nadie?».

«Que le guste a mucha gente no quiere decir nada, porque la mayoría de la gente es idiota. Que un grupo sea mejor porque le guste a más gente, entonces ¿qué sería lo mejor?, ¿las canciones del verano? ¿Sería la música clásica una puta mierda? Yo no lo creo. ¿Eres mejor si te aguanta o le gusta a mucha gente o si a poca gente le gusta mucho?».

«Canto con el corazón y, si no lo siento, pienso que estoy haciendo el ridículo».

«Para algunos, la vida es cabalgar un camino empedrado de horas, minutos y segundos. Y yo, que más humilde soy, solo pido que la ola que surge del último suspiro de un segundo me transporte mecido hasta el siguiente».

«Vosotros podéis hacer lo que queráis porque ya sabéis que estáis en un país libre. Eso sí, que no os vean».



«Pregúntale del tiempo y a ver si se acuerda de mí, pregúntale si es cierto que nadie la ve sonreír, pregúntale qué añora y en qué piensa cuando llora».

«Soy el amo del firmamento metido en mi disfraz de hombre normal».

*Recuérdame que busque una salida
si ves que estoy perdido en mi interior.
Recuérdame que olvide aquella herida
que me descascarilla el corazón.
Recuérdame de qué está hecha la vida,
que a veces se me olvida la razón.
Y alégrame esta amarga despedida,
recuérdame de qué está hecho el amor.*
(Puntos suspensivos)

*Buscaré entuertos que deshacer
y batallas que librar
perdidas de antemano.
Buscaré imposibles que lograr,
que no me importa fracasar
y volver a intentarlo.*
(Nada que perder)

*Tal vez si pudiera hablarte
de si fuera cierto
que el poder del arte
bien nos pudiera salvar
de una vida inerte,
de una vida triste,
de una mala muerte,
bien nos pudiera salvar*
(El poder del arte)

*He llorado tanto
y he llorado tan adentro,
he llorado tanto, tanto
que he apagado hasta el infierno.*
(La canción más triste)

*Yo, que, yo, que pensaba
yo, que creía firmemente en el amor.
Hoy ya sé que no, que ya no importa
y que a la vida hay que buscarle otra razón.
Y busco en los colores del atardecer
y no la encuentro*
(Nana cruel)

*Como buen guerrero,
puedo dar la talla,
puedo darlo todo,*

*pues doy todo por perdido
en cada batalla
y nunca me he rendido,
porque si la pierdo
¿para qué quiero estar vivo?
(Guerrero)*

*Si me caigo y no me levanto,
si lo olvido, recuérdame
que yo soy un poeta, y mi vida, una letra
que escribo en hojas en blanco.
(Del tiempo perdido)*

*Quise hacer el mundo más feliz
y quise volar y hacer un mundo nuevo,
y, aunque todo esté por conseguir,
no me desespero.
(Mayéutica)*

*Quisiera que mi voz fuera tan fuerte
que, a veces, retumbaran las montañas
y escucharais las mentes social-adormecidas
las palabras de amor de mi garganta.
Abrid los brazos, la mente y repartíos,
que solo os enseñaron el odio y la avaricia,
y yo quiero que todos, como hermanos,
repartamos amores, lágrimas y sonrisas.
(Ama, ama, ama y ensancha el alma)*

¡Hasta siempre, maestro!





No deja de ser curioso que una sociedad tan viril y en cierto modo machista como la griega, de la que los atenienses fueron máximo exponente, tomara como divinidad de la guerra y la sabiduría a una diosa en lugar de a un dios. Atenea, diosa protectora de las ciudades y de los héroes, prefiere resolver los conflictos pacíficamente, pero vence en todas las batallas. Diosa protectora de las ciencias y las artes, enseña a los hombres las técnicas de la agricultura y la ganadería, de la cerámica, del tejido y los demás oficios, junto con las artes plásticas.

El objetivo de este artículo es profundizar en la relación de esta diosa con las ciencias, y analizar lo que el mito nos puede enseñar a las mujeres del siglo XXI, teniendo en cuenta que todo mito tiene su significado psicológico-antropológico. Si el ser humano, como microcosmos, es un reflejo del macrocosmos, será interesante estudiar en qué medida somos reflejo de esa potencia cósmica que representa la figura de la diosa griega Atenea.

Interpretar el simbolismo de Atenea nos ayudará a entender mejor las biografías de algunas de las mujeres que a lo largo de la historia destacaron en el estudio de las ciencias; un mundo que se nos presenta esencialmente varonil, donde los nombres femeninos aparecen casi como una anécdota.

Recordando el mito de Atenea

Atenea es una de las diosas principales del Olimpo en la religión griega. Hija predilecta de Zeus, es su apoyo más incondicional y seguro.

Cuenta el mito que estando Metis (primera esposa de Zeus) preñada, este fue advertido de que el hijo que naciera de ella le destronaría, como él había hecho con su propio padre, Cronos. Así pues, Zeus persiguió a Metis para darle muerte y ella se transformó

en mosca para evitarlo, momento que el dios aprovechó para tragársela. Llegado el momento en que Metis tendría que estar de parto, Zeus sufrió un terrible dolor de cabeza, tan grande que pidió a Hefastos que le abriera el cráneo de un hachazo para ver lo que le ocasionaba tal dolor. Al abrirse la cabeza de Zeus surgió de ella la diosa Atenea, adulta y armada totalmente, dando un grito de guerra que resonó en todo el Olimpo. Por tanto, aunque Atenea tiene una madre (Metis, la astucia o, en otras interpretaciones, la prudencia), se la considera nacida de Zeus, y desde el primer momento su colaboración y fidelidad serán siempre para Zeus.

Atenea aparecerá a partir de entonces apoyando siempre a los héroes: Ulises, Perseo, Teseo, Hércules, todos ellos contarán en algún momento con la ayuda inestimable de la diosa, que les prestará siempre el arma o el recurso necesario para superar sus pruebas.

La guerra de Troya, narrada en la *Ilíada*, comienza míticamente con el juicio de Paris, al que Afrodita, Hera y Atenea obligan a elegir entre ellas a la más bella. Cada una de las diosas intenta sobornar al inocente juez con una dádiva: Hera le daría el poder, Atenea la gloria, y Afrodita a la mujer más bella de Grecia... y Paris eligió a Afrodita. Desde entonces, Atenea guardó rencor contra Paris y los troyanos, ayudando en la guerra a los griegos.

También encontramos a Atenea enfrentada con Poseidón, con quien compitió por el apadrinamiento de la ciudad fundada por Cécrope. Poseidón golpeó con su tridente el suelo y de la arena surgió un hermoso caballo; pero a continuación, Atenea hizo surgir del suelo un enorme olivo cargado de aceitunas, símbolo de la paz, y los hombres eligieron a Atenea como patrona de su ciudad, a la que llamaron Atenas. Atenea será considerada no solo por los atenienses sino también por otros muchos pueblos del Ática como la protectora de sus ciudades, pues ningún otro dios se esforzará tanto para defender la paz.

Sin embargo, Atenea será siempre inflexible contra la vanidad de los mortales y su falta de respeto hacia los dioses. Cuenta el mito que Aracné era una joven famosa por su habilidad en el tejido y el bordado. Era tan hábil que se jactó de que podría superar en el tejido a la misma diosa Atenea. Enterada esta, la retó, y ambas elaboraron un bello tapiz, igualando en algunas versiones el de Aracné al de la diosa, y en otras versiones superándolo. Según el mito, Atenea, celosa de la habilidad de la mujer, quiso castigar la osadía de esta de medirse con una diosa, y la convirtió en araña.

También castigó cruelmente a la más bella de las gorgonas, Medusa, para vengarse en ella de Poseidón. Transformó sus cabellos en serpientes e hizo que sus ojos convirtiesen en piedra a quien la mirara. Después ayudó a Perseo a vencerla prestándole un escudo con el que protegerse de la mirada maléfica. Del cadáver de Medusa surgió el caballo alado Pegaso, y Perseo ofreció la cabeza cortada del monstruo a su diosa protectora, que la colocó en su égida.

Como Artemisa, Atenea será una celosa defensora de su virginidad. Pero este celo no nace de resentimientos, ni de la necesidad de aislarse de los hombres. Es más bien una expresión de su completa falta de interés por el aspecto sexual de las relaciones entre hombres y mujeres. Cuenta el mito que, en una ocasión en que acudió a la fragua de Hefastos a recoger unas armas, este, abandonado por su esposa Afrodita, intentó violar



a Atenea eyaculando sobre su muslo. Asqueada, Atenea se limpió arrojando el producto al suelo, naciendo de él un monstruo llamado Erictonio, mitad hombre mitad serpiente (en otras versiones, futuro rey de Atenas).

Atenea es una diosa presente en los momentos más importantes de la mitología griega: en la gigantomachia (la guerra contra los titanes), en la *Odisea*, en los trabajos de Hércules, en el viaje de los argonautas... A lo largo de todos ellos va ofreciendo a los hombres importantes elementos: desde la construcción de barcos a la de los zapatos, desde el cultivo del olivo al uso medicinal y como combustible de su aceite, el hilado y el tejido y todas las artes consideradas «femeninas». Aparece también aconsejando sabiamente a los dioses e inspirando inteligentes soluciones a los hombres, por lo que se acudía a ella a la hora de hacer justicia.

Sus símbolos son la égida con la cabeza de la gorgona y el búho, ave nocturna que se relaciona con la atención y la concentración permanentes, virtudes indispensables para el estudio.

Feminidad de la diosa Atenea

El nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus y su poderosa virginidad pueden interpretarse, como en algunos textos poéticos se hace, en el sentido de que Atenea representa en cierto modo una negación de la feminidad y la maternidad, lo cual encajaría mejor en esa mentalidad machista que se atribuye al pueblo griego: «Sin madre nací; y en todo —salvo en el himeneo— lo varonil mi corazón cautiva. Por la causa del padre me declaro...» (*Orestes*, de Esquilo).

Además, las relaciones de Atenea en la mitología con las mujeres son malas: envidia, competencia, resentimiento... A simple vista podríamos pensar que Atenea es más

masculina que femenina, como si fuese una diosa para los hombres pero no para las mujeres; por eso se la ve apoyando a héroes como Ulises, pero castigando a mujeres como Aracné.

Entiendo que esta visión nace del concepto simplista de que la feminidad está exclusivamente en lo que a los hombres les está vedado: el tener hijos. Los hombres pueden engendrarlos, pero es el cuerpo de la mujer el que alberga y alimenta al hijo hasta su nacimiento. Y por eso históricamente su función se ha visto reducida al cuidado de los hijos, su alimentación, su educación, el cuidado del hogar y de la familia. Siendo todo esto muy importante, se olvida, sin embargo, que además de madre, la mujer es ser humano, como el hombre, con sus mismas necesidades y potencialidades mentales y espirituales. Atenea representa estas cualidades femeninas que no están en relación con la función biológica de la reproducción y la función cultural y social de la nucleación de la familia. Y que siendo comunes a las de los hombres, tienen su propia «modalidad», estilo o entonación.

Hay dos dioses masculinos que podemos considerar como «contrapartes» de Atenea: Ares, dios de la guerra, y Hefaios, dios del fuego, el herrero.

Ares es un dios violento y temible. Representa el valor, el coraje y la furia incontenible del combate. Atenea, en cambio, representa la inteligencia en la lucha, la negociación, la estrategia, la superación individual del guerrero convertido entonces en héroe. Es Atenea la que aparece siempre apoyando a los héroes en cada una de sus pruebas, de las que salen reforzados y más sabios. Atenea apoya la inteligencia en la acción, la constancia y la perseverancia; en definitiva, el esfuerzo y el trabajo personal.

Hefaios, el dios del fuego y de la fragua, deforme y contrahecho como la cambiante forma de la llama, tiene el poder de transformar la materia creando objetos prodigiosos.



Pero es Atenea la que idea esos objetos. Ella no los elabora, pero sí los proyecta. Se la considera la inventora del arado, de la yunta, la brida de los caballos y el carro, de la flauta y de la trompeta; de la olla, la cocina, el hilado y el tejido y, en general, de todas las artesanías. Es también la que enseña a los griegos a cultivar el olivo y a criar el ganado. Atenea es la inteligencia en la creación, y por ello, protectora de las artes y las ciencias y la patrona de la filosofía.

Es una diosa destructora e implacable a la hora de defender la justicia, pero, sobre todo, es creadora e imaginativa, esencialmente civilizadora.

Atenea no ama, como Afrodita, a los hombres, sino sus cualidades y virtudes, y por eso se mantiene virgen y sin hijos, pero creando en el mundo de las ideas y del arte. Es por eso la personificación de la sabiduría, que se aplica en todas las actividades del ser humano: la guerra, la técnica, el arte y la ciencia.

En cuanto a la competitividad y envidia con las mujeres, podríamos decir que solo se pueden desarrollar estos sentimientos ante iguales: no se compite con alguien que es claramente inferior. En el mito de Aracné, Atenea la reta a elaborar un tejido. Es una competición claramente asimétrica: una diosa contra una mortal: ¿qué opciones puede tener Aracné? Sin embargo, el tejido de la mujer no solo iguala al de la diosa, sino que resulta mejor, lo cual desata la venganza de Atenea. Ningún mito relativo a Atenea pone a ningún hombre a su altura, lugar que sí alcanza Aracné. En este caso, la calidad del tejido de la humana indica que las mujeres son las que pueden ponerse al nivel de la diosa, por lo menos en lo que a las artes y artesanías se refiere, si bien es una cualidad de la cual las mujeres no deben vanagloriarse, para no conseguir enfurecer a la diosa.

La guerra y las ciencias

Resulta llamativo que se reuniesen en una misma divinidad la representación de cosas tan opuestas como la guerra y las ciencias. La guerra destruye, produce dolor y muerte, mientras que las ciencias construyen, y pretenden eliminar el dolor y la muerte.

Sin embargo, observamos que con frecuencia van y han ido de la mano: es la ciencia la que ha aportado la técnica para el desarrollo de armamentos más sofisticados y poderosos; y así mismo, es la guerra la que ha apoyado y financiado la investigación científica, desde Arquímedes a Leonardo, o a Oppenheimer. Podríamos decir que este es el lado activo y «masculino» de la relación guerra-ciencia.

Pero también podemos estudiarlo desde otra perspectiva: ¿qué utilidad presentan las características de la guerra a la ciencia? ¿Es que hay algo que combatir en la investigación científica? Puede que sí: podemos empezar por la ignorancia del propio investigador, de la que tiene que ser consciente y que tiene que combatir con el estudio; para continuar con las limitaciones que los sentidos representan para la observación y comprensión de los fenómenos, que tienen que superarse con imaginación para diseñar la experimentación más adecuada; y terminar con los conceptos previos y paradigmas asentados en sus contemporáneos, tan inamovibles en ocasiones que han conducido al silencio y hasta la hoguera a grandes pensadores, y que hay que combatir con valentía y coraje. Sí, el científico que quiere triunfar en su investigación y defender la verdad que descubre tiene que ser un luchador esforzado y valiente. La naturaleza no muestra

sus secretos más que a aquellos que combaten por su conocimiento y se vencen a sí mismos en la lucha.

Cuando estudiamos las biografías de las mujeres que en el pasado destacaron en las ciencias, observamos que ellas tuvieron un frente de lucha extra: su condición de mujeres. La mayoría de ellas no tuvieron las facilidades de sus contemporáneos masculinos para acceder al conocimiento y dedicarse al estudio. Se formaron y prepararon de forma autodidacta, a menudo a la sombra de un marido, un padre o un hermano que les proporcionara los libros y medios para aprender, y tras cumplir las obligaciones adjudicadas a su rol femenino.

También contaron, a la hora de publicar sus resultados, con la falta de interés de sus contemporáneos masculinos por lo que las mujeres pudiesen decir en un campo que siempre consideraron suyo, o peor, con la incomprensión y la intolerancia ante una actitud en las mujeres que no fuese el quedarse en casa y en silencio. Las mujeres que recogemos en este estudio fueron mujeres inteligentes y fuertes, que lucharon toda su vida contra los límites que se les ponían y contra la incomprensión de los hombres.

Atenea es una diosa inteligente, valerosa, con coraje, invencible en la batalla, pero también generosa. Todas sus creaciones son dones que ofrece a los hombres. Las mujeres de ciencia de nuestro estudio también lo fueron. No trabajaron para hacerse famosas, tener prestigio, hacerse importantes. La mayoría de ellas lo hizo por amor al conocimiento, al margen de sus obligaciones, o por amor y compasión por sus contemporáneos (sobre todo las dedicadas a la medicina). No se las recuerda por empeñarse en destacar ellas mismas, sino por la ayuda que pudieron prestar en su tiempo a aquel con el que trabajaron codo con codo, o a aquellos de sus conciudadanos que las necesitaron. No son mujeres competitivas, sino colaboradoras.

Agnódice (hacia el 300 a. C.)

Fue una joven muy inteligente y luchadora, cuya vida parece de novela de ficción. Nació en Atenas hacia el 300 a. C., en el seno de una familia noble. A pesar de la nobleza de su familia, no pudo realizar los estudios de medicina que tanto anhelaba, porque les estaban prohibidos a las mujeres. Aunque Platón había defendido en sus enseñanzas (la *República*) que las mujeres son tan valiosas como los hombres en todos los oficios, no era esa la opinión general de los liberales y demócratas atenienses y resto de los griegos. Eruditos de la categoría de Aristóteles afirmaban que la mujer era un ser inferior, y que debía quedarse en casa, sin intervenir en las cuestiones de la ciudad ni de la cultura.

Sin embargo, el empeño de Agnódice por aprender medicina era tan fuerte que decidió cortarse el pelo y disfrazarse de hombre para conseguirlo. De esta guisa se presentó en Alejandría para aprender del famoso médico Herófilo, con el que alcanzó los mejores resultados en los exámenes.

Agnódice, disfrazada de hombre, volvió a Atenas, donde empezó a ejercer como ginecóloga. Rápidamente todas las mujeres importantes de la ciudad quisieron tomarla como médico, lo cual es fácil de comprender, pues aunque desconocieran su auténtica identidad debieron de sentirse mucho más seguras y comprendidas por el joven médico que sabía ponerse en su lugar y entendía perfectamente sus problemas.



Su éxito despertó la envidia y los celos del resto de los médicos, que no tardaron en acusarla de corromper «a las esposas de los hombres». Esta expresión en comillas es tan expresiva respecto a la importancia que en estos momentos se daba a las mujeres en Grecia que hiela un poco la sangre. «Las esposas de los hombres» significa que la única importancia que se les daba es que cumpliesen estrictamente con esta función de esposas y madres, ningún otro valor como personas. Se la acusó de intentar violar a algunas de sus clientas y de practicar abortos.

Ante la naturaleza de las acusaciones, Agnódice no tuvo más remedio que revelar su auténtica condición, lo cual no le salvó la vida, pues en seguida los atenienses la acusaron de practicar una ciencia prohibida para las mujeres y se la condenó a muerte.

Cuando las mujeres se enteraron de la condena, se presentaron ante el templo en multitud, asegurando que si se ejecutaba a Agnódice, ellas también morirían. Su resolución debió de ser firme, porque los magistrados cambiaron el veredicto y no solo la absolvieron, sino que además le permitieron seguir practicando la medicina. Unos años más tarde incluso se reformaron las leyes para permitir a las mujeres acceder a los estudios de medicina.

Agnódice fue la primera ginecóloga conocida de la historia, y la manifestación protagonizada por las atenienses demuestra que la influencia de Agnódice traspasó la mera relación de médico-paciente, pues infundió valor y orgullo en las mujeres. Su rebelión no fue solo por la vida de Agnódice, sino por la dignidad de las mujeres.

Hipatia de Alejandría (370-415)

Hipatia vivió uno de los tiempos más difíciles de la historia, un tiempo de cambios, de «crisis», de violencia contenida a punto de estallar. La decadencia del Imperio romano.

El fanatismo religioso había ido sustituyendo a la tradicional coexistencia de múltiples cultos; los cristianos, perseguidos siglos atrás como una secta peligrosa, eran ahora los perseguidores.

Hipatia nació y vivió en Alejandría, la cual, en medio de la crisis, continuaba siendo centro luminoso de la cultura, la ciencia y la filosofía. Su famosa biblioteca, hija de la que fundara Ptolomeo (que sufrió varios expolios en tiempos de Diocleciano), era aún el centro cultural del Imperio, tanto de Oriente como de Occidente, y el Museo (la «casa de las musas») asociado a la biblioteca era una especie de universidad donde se desarrollaban actividades de investigación y enseñanza en campos como aritmética, geometría, astronomía, mecánica, zoología, botánica, historia, filosofía... hasta que en el año 391, el emperador Teodosio prohibió los cultos paganos y ordenó la destrucción de sus templos. La biblioteca debió de considerarse uno de los templos al paganismo, porque fue expoliada y destruida junto con el gran templo de Seraphis.

Nacida en el año 370 d. C., hija de Teón de Alejandría, uno de los maestros de la biblioteca de Alejandría que destacó especialmente en matemáticas y filosofía, su vida estuvo íntimamente ligada a la de la biblioteca. A diferencia de otras mujeres como Agnódice, Hipatia no tuvo ningún problema a la hora de obtener la educación más completa y exquisita, siendo hija y discípula de un profesor de la biblioteca de Alejandría, pues a diferencia de los demás griegos, Teón permitió que su hija estudiase en el Museo junto con los hombres y se convirtiera en «mujer de ciencia». El historiador Sócrates Escolástico, más de un siglo después de la muerte de Hipatia, la describió como una mujer inteligente y hermosa, cuyo talento y conversación atraía a la biblioteca y a su casa a las personas cultas de la ciudad y del resto del Imperio. Aventajó en todas las ramas del saber a su padre y a todos los filósofos contemporáneos, y era admirada por todos los hombres por su modestia y claridad de mente.

Hipatia destacó en matemáticas, geometría, astronomía y mecánica, y también en lógica y filosofía, convirtiéndose en la última gran exponente del neoplatonismo. Se la llamaba la Filósofa en la biblioteca, de la cual fue directora. Tras su destrucción en el 391, Hipatia impartía clases en su propia casa, la cual se convirtió en el centro de reunión de los eruditos de la ciudad en decadencia, entre los que se encontraban también muchos cristianos, como Sinesio de Cirene.

Escribió al menos cuarenta y cuatro libros, entre los que destacan trece volúmenes de comentarios de la *Aritmética* de Diofanto, ocho volúmenes sobre las cónicas de Apolonio, y un *Corpus astronómico* con tablas sobre los movimientos de los cuerpos celestes. Inventó el astrolabio plano (instrumento para medir la posición de las estrellas), el destilador de agua y el planisferio.

Teniendo en cuenta la baja estima en que los cristianos de los siglos IV y V tenían a las mujeres, auténtica misoginia que hacía de las mujeres «hijas del diablo», las persecuciones religiosas surgidas de la implantación del cristianismo católico como religión obligatoria, y las tensas relaciones políticas entre el obispo de Alejandría, Cirilo, con el prefecto de la ciudad, Orestes, amigo y asiduo de Hipatia, se comprende el odio que Cirilo sentía hacia aquella mujer, pagana, culta y con tanta influencia sobre las autoridades locales y los pensadores de Oriente y Occidente.



En medio de esta turbulencia, la brillante vida de Hipatia fue truncada de forma atroz en el año 415. Una caterva enloquecida, formada por un centenar de monjes encapuchados, la atacaron en plena calle y la arrastraron hacia la iglesia, en cuyo altar la desnudaron, descarnando su cuerpo con afiladas conchas, descuartizándolo después y quemando finalmente sus restos. Tanta crueldad y violencia partieron del propio obispo, que, ordenase o no directamente el asesinato, fue el instigador del odio visceral e irracional que enloqueció a los asesinos.

Dicho obispo es conocido todavía como san Cirilo, canonizado por la Iglesia probablemente por su éxito contra el paganismo en Alejandría, pues Orestes, tras denunciar el asesinato y ver cómo repetidamente la investigación se posponía, terminó abandonado Alejandría. Comenzaba la oscura Edad Media.

Trótula de Salerno (?-1097)

Se desconoce el origen de Trótula Maior, que destacó entre las «mulieres salernitae» o «damas de Salerno», especie de escuela de medicina femenina establecida en esta ciudad, única escuela no vinculada con la Iglesia, cuya fama era apreciada en los círculos científicos de la época (estamos hablando del siglo XI, superada la crisis psicológica del año 1000, cuando la curva descendente del Medievo comienza a cambiar de sentido).

Atendiendo médicamente especialmente a las mujeres, escribió varios tratados que fueron libros de texto en las escuelas de medicina hasta el siglo XVI, si bien su nombre fue apartado sistemáticamente de su obra, atribuida a diferentes autores masculinos.

Sus métodos son sorprendentemente modernos, defendiendo la importancia que para la salud tienen la higiene, la dieta equilibrada y la práctica de ejercicio. Cuando se consideraba a la mujer única responsable del sexo de los hijos, las malformaciones y

los abortos espontáneos, Trótula defendía que estas cosas dependían también de la naturaleza del padre.

Historiadores de la medicina de comienzos del siglo XX (Sudhoff y Singer) consideraron que su obra era tan avanzada, sus prácticas quirúrgicas tan complejas y su lenguaje tan directo para la época en cuestiones sexuales que no podía haber sido escrita por una mujer. Los prejuicios contra las mujeres de ciencia no son modernos ni antiguos, sino permanentes.

Hildegarda de Bingen (1098-1179)

Entramos ya en el siglo XII, y tanto para hombres como para mujeres es difícil desarrollar cualquier tipo de conocimiento fuera de los conventos y monasterios. Había un serio peligro de ser acusado de hereje o brujo. Muchos de los científicos de estos siglos van a trabajar desde estos centros, refugio cristiano de los conocimientos antiguos, protegidos por «la inspiración divina».

Hildegarda de Bingen, nacida en Bermersheim (Alemania) en el año 1098, destacó desde niña por su brillante inteligencia, por lo que se la ingresó antes de los ocho años en la abadía benedictina de Disibodenberg, donde llegó a ser abadesa.

Se la conoce como una gran mística, cuyas visiones fueron analizadas por la Iglesia y aprobadas como auténticas. Sus obras abarcan diferentes campos de la existencia humana: obras místicas (*Las visiones*), ético-religiosas (*Méritos de la vida*), musicales (*Symphonia armonie celestium revelationum*, un conjunto de setenta y ocho obras musicales), de cosmología (*Liber Divinorum Operum*) y medicina (*Libro de medicina compuesta*, y *Causae et curae*).

Por sus vivencias místicas y su buena relación con las autoridades religiosas, alcanzó un prestigio tan seguro que no tuvo que sufrir los prejuicios de otras filósofas y



científicas. Sus enseñanzas estaban «dictadas por Dios», así que no admitían discusión. Sus sabios consejos eran reclamados por personajes de toda Europa, con quienes mantenía una fluida correspondencia.

En medicina, destaca su concepto holístico de la actividad curativa de las plantas, así como la aplicación de las teorías sobre el funcionamiento del cuerpo humano de su época (la teoría de los cuatro «humores»: caliente-frío, seco-húmedo) particularmente a las mujeres, tratando con eficacia los problemas de la concepción o de la menstruación.

Fue una mujer erudita que influyó de forma importante en su época. Tan apreciados eran sus consejos que se la llamó «la sibila del Rin».

Oliva Sabuco (1562-?)

Nacida en Alcaraz (Albacete), Luisa de Oliva Sabuco de Nantes y Barrera es la española más significativa en filosofía y ciencias del Renacimiento español.

Los estudios académicos estaban prohibidos para las mujeres; sin embargo, Oliva fue esmeradamente educada por distintos personajes, moviéndose desde pequeña entre la élite cultural de Alcaraz. Se casó en 1580 con Acacio Buedo y, siete años después, editó su obra maestra científico-filosófica «Nueva filosofía de la naturaleza del hombre, no conocida ni alcanzada por los grandes filósofos antiguos, la cual mejora la vida y la salud humana».

Su talento fue admirado por los grandes de su época, como Lope de Vega, que la llamó «la décima musa». Su obra, «Nueva filosofía de la naturaleza del hombre» fue elogiada por su contenido filosófico, científico e incluso literario, llegándose a comparar con el mismo Cervantes.

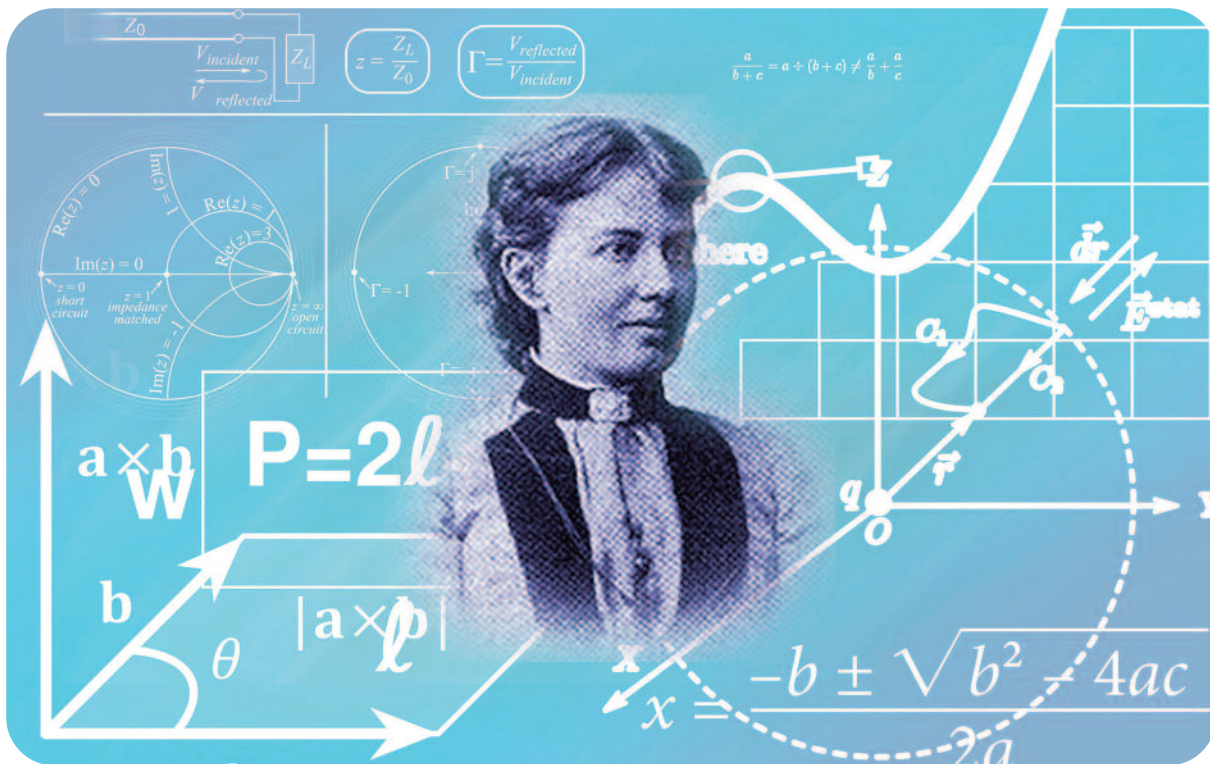
La *Nueva filosofía* está desarrollada en forma de diálogo entre tres pastores: Antonio, Rodonio y Veronio, entre los que Antonio es el maestro que va respondiendo a las preguntas de los otros dos. La obra se estructura en tres partes o coloquios: el primero sobre el conocimiento de uno mismo, desde un punto de vista médico y psicológico, en que Oliva introduce la importante relación entre mente y cuerpo para la salud; el segundo coloquio versa sobre la naturaleza y el cosmos; y el tercero de contenido político-social.

La primera edición de su libro fue en 1587, y fue altamente valorado y apreciado, editándose rápidamente otras sucesivas. Se ha traducido al portugués y al inglés.

No ha faltado quien ha dudado de la autoría de esta obra, adjudicándosela al padre de Oliva o a otros personajes, con tal de que fuesen hombres.

Siglos XVIII y XIX

A partir del Renacimiento, el número de mujeres que destacan en las ciencias va aumentando, pues las condiciones van siendo progresivamente favorecedoras de la educación, la cultura y la investigación, sobre todo para los hombres, a cuyo lado muchas mujeres como Margaret Cavendish (1623-1674), Gabriel du Chatelet (1706-1746), o Carolina Herschel (1750-1848) aprovechan para formarse de manera autodidacta, participando en discusiones científicas y traduciendo los textos elaborados por los hombres.



Es interesante destacar algunos de estos nombres por las dificultades que fueron capaces de superar:

Carolina Herschel (1750-1848)

Nacida en Hanover (Alemania) y nacionalizada inglesa, se la conoce como la primera astrónoma profesional. Siendo parte de una familia numerosa de músicos, solo ella careció de una educación esmerada por ser niña, destinada por sus padres al servicio doméstico y el cuidado de sus hermanos.

Vivió con su hermano William, junto al cual se fue a Inglaterra. En principio, William se dedicó a la música y Carolina estudió canto, destacando como soprano, pero cuando su hermano abandonó la música para dedicarse a la astronomía, ella le acompañó ayudándole a construir un microscopio con el que descubrieron el planeta Urano. Carolina estudió las matemáticas y la geometría que no habían querido enseñarle en su juventud, y descubrió, junto a su hermano, ocho cometas, más de quinientas estrellas y más de dos mil quinientas nebulosas.

Sus esfuerzos fueron reconocidos por el mismo rey Jorge III, que le concedió un sueldo, pero solo como la ayudante de su hermano.

Sophie Germaine (1776-1831)

Nacida en París durante la Revolución francesa, sus padres la mantuvieron en casa para protegerla. La educación seguía estando vetada para las mujeres, pero Sophie pudo dedicar mucho tiempo a estudiar en su biblioteca familiar, aunque sus padres veían con muy malos ojos el que se dedicara a estudiar matemáticas, que no se consideraba una materia apropiada para las mujeres. Más tarde se interesó por la ingeniería, pero la Ecole Polytechnic de París estaba prohibida a las mujeres. Sin embargo, Sophie se las arregló para obtener los apuntes y el material de las materias que allí se impartían.

Se inventó un seudónimo para firmar sus obras, «Sr. Le Blanc». Y con este nombre obtuvo el premio de la Academia al publicar el desarrollo matemático de las vibraciones en las superficies elásticas. El descubrimiento de su naturaleza femenina, si bien sorprendió a todos, no le impidió ocupar el asiento en las reuniones de la academia, tan esforzadamente ganado.

También hizo importantes aportaciones a la teoría de los números, desarrollando lo que se llamó «números primos de Sophie Germain».

Siglo XX

En número siempre inferior al de los hombres, son ya tantos los que destacan de nuestro siglo que se nos hace difícil escoger, cosa que tenemos que hacer para no hacer este trabajo demasiado largo. Desde Marie Curie, premio Nobel de Física por el descubrimiento de la radiactividad, hasta Mary Leaky, eminente antropóloga, o Dian Fossey, estudiosa de los gorilas.

Alice Eastwood (1859-1953)

Nació en Canadá e ingresó muy joven en un convento. Allí aprendió bastante sobre plantas. Después entró a trabajar de criada en una casa con una buena biblioteca. Allí se dedicó a estudiar en muchas áreas, profundizando en sus conocimientos de botánica y llegando a convertirse en una de las más importantes especialistas. Llegó a ser profesora de Botánica, directora de una revista especializada y de la Academia de Ciencias de California.

Rosalind Franklin (1920-1958)

Se destacó como niña prodigio y realizó estudios de Química, Física y Matemáticas, especializándose en cristalografía y difracción de rayos X. Con esta técnica observó los cromosomas, fotografiando la estructura en doble hélice del ADN. Esta fotografía fue enviada, sin que Rosalind lo supiera, a James Watson, que trabajaba con Francis Crick en la estructura del ADN. Watson y Crick recibieron el premio Nobel por su descubrimiento, sin citar a la auténtica autora de la microfotografía que les había conducido a sus conclusiones.

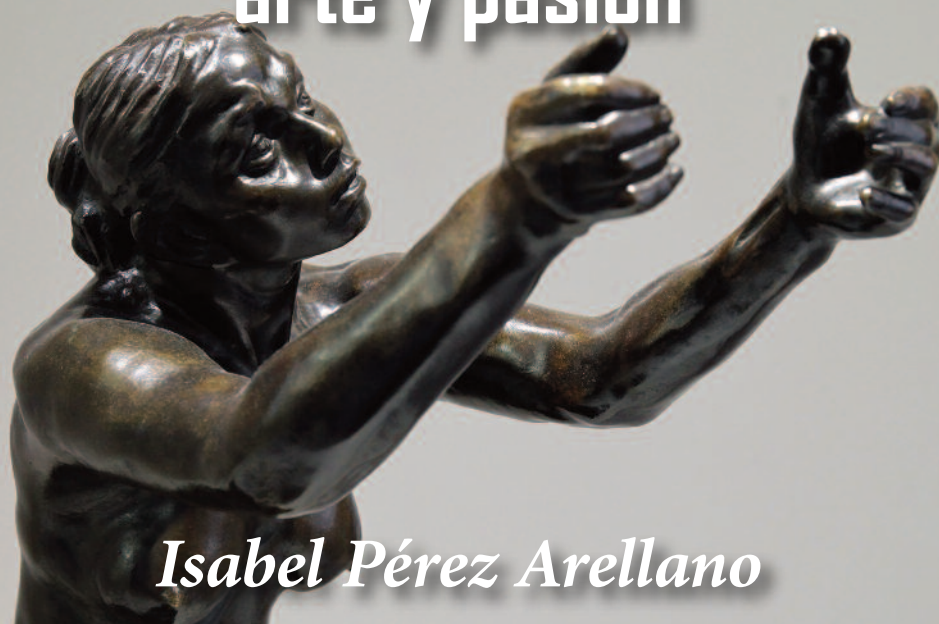
Rosalind murió en 1958 de cáncer (probablemente por la exposición a los rayos X) sin saber la trascendencia que tenía su descubrimiento.

Conclusión

La mujer está perfectamente capacitada para el estudio de las ciencias y la investigación científica. Pero se ha visto siempre limitada por los condicionamientos sociales, religiosos y políticos de su tiempo. Por eso las científicas que hemos aquí reconocido y homenajado son auténticas heroínas, exponentes de la fuerza, el valor, la inteligencia y generosidad de Atenea.

Nos hemos extendido más en Hipatia de Alejandría, que además fue una mártir del pensamiento libre, cuya figura siempre veneraremos y reivindicaremos contra la ignorancia, el totalitarismo, el fanatismo y la irracionalidad. Estos son nuestros enemigos. Vencer estas lacras es nuestra guerra.

CAMILLE CLAUDEL, arte y pasión



Isabel Pérez Arellano

Camille Claudel ha sido una de las escultoras modernas más importantes. Pasó más de treinta años dedicados en cuerpo y alma a su gran pasión: expresarse a través de las manos. Nadie como ella para hacer hablar a la piedra, para dotarla de movimiento, de energía, de fuerza, de expresividad. Los sentimientos de amor, dulzura, paz, dolor, angustia... han quedado congelados en esas piedras, de tal forma que parece que todavía estén vivas. Y es que Camille Claudel consiguió dar vida y movimiento a la materia inerte, ella es la gran alquimista del mármol, la arcilla y el bronce, materiales que dominó a la perfección.

La grandeza de su obra ya la sitúa en uno de los lugares cumbre de la escultura de todos los tiempos, pero a ello debemos añadir la intensidad de su vida, las grandes luchas que hubo de sufrir, la consagración total a su arte por encima de todas las situaciones adversas. Una mujer que en plena época victoriana sentía y vivía la vida con una profundidad, con una naturalidad tal que provocaba el escándalo, pues escapaba de los estrechos márgenes que la sociedad dejaba para la expresión de la mujer.

Una mujer apasionada, desgarrada por la incompreensión de su época, que despreció los convencionalismos y tuvo que pagar el alto precio de la marginación y el olvido. Una mujer de vanguardia, culta y liberal, que tuvo la ingenuidad de pensar que la sociedad de su época le iba a perdonar el ser diferente. Rompió moldes, y lo hizo todo ella sola. Todavía hoy la historia no ha rescatado su memoria y apenas sí la menciona. Mujer osada, adelantada a su tiempo... pero ya el tiempo le hará justicia.

Biografía y obra

Genio, alma sensible, escultora, artista... epítetos todos ellos que definen a Camille Claudel, una mujer dotada de gran sensibilidad. Nació el 8 de diciembre de 1864 en Villeneuve, Francia. Ya de niña, acompañada por su joven hermano, Paul Claudel,

recorría la campiña para recoger arcilla y obligaba a todos los suyos a posar para ella. Modelaba además personajes históricos e imaginarios y se inspiraba en leyendas románticas. Desde muy niña, Camille destacó por su extraordinaria belleza y por su carácter radiante, inteligente, orgulloso y tenaz.

Cuando Camille tiene doce años, su padre, Louis Prosper Claudel, que era registrador de la propiedad, fue trasladado junto con su familia a Nogent, una ciudad a cien kilómetros al sureste de París. Es por esa época cuando Camille realizó una composición escultórica en arcilla tan poderosa –denominada David y Goliat– que su padre decidió pedir consejo a los artistas locales. Dos escultores importantes vivían allí: Alfred Boucher y Paul Dubois. Louis Prosper mostró el trabajo de su hija a Boucher, quien alentó vivamente a Camille a continuar. A su vez Boucher, impresionado, presentó el trabajo de Camille a Paul Dubois, quien de forma espontánea preguntó si la joven había recibido clases de Rodin, de tanto como se parecían sus estilos.

Su padre, francmasón, hombre liberal y de gran cultura, sería el gran apoyo de Camille. Creyó siempre en el talento de su hija y sacrificó su comodidad material y su vida familiar por ayudarla. Así, cuando Camille tiene dieciséis años, el padre decide trasladar a su mujer y a sus hijos a París para que ella, gracias al respaldo de Boucher y Dubois, pueda entrar en la academia privada Colarossi, una de las pocas academias abiertas a estudiantes femeninas (las academias de Bellas Artes estaban prohibidas a las mujeres). Pronto, Camille se unió a un grupo de otras jóvenes escultoras inglesas y alquiló junto con ellas un taller de trabajo, recibiendo clases de manera informal de Boucher, quien visitaba el estudio una vez a la semana.

Cuando Boucher se trasladó a Italia al serle concedido el premio de Roma en 1883, pidió a Rodin que le sustituyese para corregir los trabajos de las muchachas. Auguste Rodin reconoció inmediatamente en Camille una artista nata, dotada de sentido agudo de la observación y el detalle y del sentido de las proporciones anatómicas. De forma natural e independiente ambos escultores, Rodin y Camille Claudel, habían convergido hacia un mismo estilo artístico. Como él, la joven tenía la voluntad de traducir lo real captando el movimiento y transmitiendo la vitalidad de los seres.

El encuentro entre Rodin, entonces con cuarenta y tres años, y Camille de diecinueve, dejó una influencia imborrable en la técnica de Claudel y en sus temas de trabajo. Muy pronto, aquel amor común por la escultura les arrastró hacia una relación carnal donde el amor va a confundirse con el fervor artístico. Cada uno nace al otro a través de obras que van a responderse. El comienzo de esta relación artística se da en un momento histórico particularmente crítico para la escultura europea, un momento en el que la aportación femenina se proponía en términos del todo innovadores, y en donde la aparición de la fotografía había roto los esquemas de las ideas plásticas y visuales en auge desde la Antigüedad, favoreciendo una novísima aproximación visual a la actitud y correlación de las figuras en el espacio, y probando así a las artes figurativas de sus fundamentos tradicionales.

Camille va a trabajar en uno de los numerosos talleres de Rodin, donde él le confía, como a sus ayudantes, la ejecución del modelado de manos y pies. En 1884 Camille ayudó a Rodin en la realización de *Las puertas del infierno* y en el monumento a *Los burgueses de Calais*. Pero desde el principio Camille va a tener una producción propia.

De esta primera época son *Giganti* (1885), donde despliega su interés por los contrastes usando la luz para distinguir los planos faciales; *El joven romano* (1887), y el *Busto de Rodin* (1888).

En *La joven de la gavilla* (1887), muestra a una joven muchacha recostada sobre un haz de trigo; Claudel ha enfatizado la suavidad de la piel de la joven muchacha usando el contraste de un fondo toscamente modelado. La cabeza de la joven está ladeada hacia la derecha, mientras mantiene su brazo derecho doblado cerca del cuerpo, resguardando pudorosamente un seno y cruzando sus rodillas. Tal pose invita al espectador a mirar la escultura desde ángulos distintos, a la vez que permite a Claudel captar la tensión que subyace en esta pose ligeramente incómoda. Dos años más tarde Rodin esculpe *la Galatea*, imagen muy semejante a esta.

Camille y Rodin van a conocer los éxtasis y los tormentos de un amor prohibido. Hemos de entender que Rodin, si bien no estaba casado, llevaba más de veinte años conviviendo con Rose Beuret, con la cual además tenía un hijo, y a nivel social todo el mundo la reconocía como su esposa. Por lo tanto, Camille va a ocupar el papel de amante, con el agravante de que bien podía ser su hija. Por entonces, Rodin esculpirá parejas que repentinamente revelan la intensidad de su relación; los gestos de amor se encarnan en unas esculturas de títulos evocadores: *El beso*, *El eterno ídolo*, *La eterna primavera*.

El beso se convertirá en la representación más conocida de ese período en que la perfección del modelado del cuerpo del hombre y de la mujer traduce el ardor contenido en un beso púdico. Esta obra será objeto de escándalo en Inglaterra y EE. UU., donde las ligas puritanas prohíben su presentación al público.

A la intensa producción artística de Rodin, Camille responde con una escultura, el *Sakuntala*, también llamada *El abandono*, perfectamente acabada tanto por lo que se



refiere al modelo como por la exactitud anatómica. Para esa escultura Camille se inspira en una leyenda hindú.

El rey y su esposa Sakuntala se encuentran en el Nirvana tras haber sido separados en tierra. Ella deja caer su cabeza sobre el hombro del rey, arrodillado a sus pies. Los dos rostros casi se confunden. Sakuntala ha cerrado los ojos. Y el rey, ebrio por haber reconquistado al fin su memoria perdida y reencontrado a su amada, rodea con sus dos brazos su cintura flexible. Es un momento, una eternidad de ternura inefable y de éxtasis. Camille Claudel tiene entonces veinticuatro años y Rodin cuarenta y ocho.

El beso de Rodin y el *Sakuntala* de Camille Claudel han sido a menudo objeto de comparaciones. Paul Claudel, hermano de Camille, poeta y dramaturgo famoso, dirá de estas dos obras: «Es natural que entre la escultura de Rodin y la de Camille Claudel estén las marcas que separan la potencia del hombre y la gracia de la mujer, el realismo y la solidez del cantero, y la finura, la sensibilidad del corazón femenino. Hay en *El beso* de Rodin dos cuerpos admirables, recios y muy vivos, y en *El abandono* de Camille Claudel un alma inspiradora, un canto, un poema, el espíritu que sopla y anima...».

Rodin esculpe a Camille en diversas alegorías: *La aurora*, *Francia*, *El pensamiento*. la representa con una cabeza femenina muy joven, muy fina, con los rasgos de una delicadeza, de una sutileza milagrosa, y sumida en una abstracción que la hace parecer inmaterial.

Camille es el alma que Rodin hace surgir de la piedra. Ella se convierte en el modelo de Rodin, es la fuente de los cuerpos gráciles que Rodin esculpe, símbolo de un amor feliz, y la inspiradora serena de su arte. Él le consulta todo, en cada decisión que debe tomar delibera con ella, y, solo después de haber obtenido su aprobación, se decide de forma definitiva.

Camille y Rodin trabajan amorosamente durante esos años de felicidad, pero sus relaciones a la larga no han de ser sencillas. Desde el principio, entre Rodin y Camille han aparecido diferencias. Ella sabe el tiempo que él ha tardado en conseguir afirmarse como escultor. Camille está naturalmente dotada y sus dones han sido reconocidos por su entorno familiar, mientras que él ha tenido que luchar para imponer su pasión por la escultura. La grandísima diferencia de edad que les separa es, en cierta forma, menos importante que la diferencia de educación, de cultura y de medios que les marcan desde la infancia. Estas diferencias parecen nutrir, en un primer momento su amor, pero pronto obstaculizarán la evolución de su relación excepcional.

Durante los seis años pasados en el taller de Rodin, Camille aporta tanto unas ideas originales y una energía comunicativa como su juventud y su belleza. Fueron los años más productivos para su maestro escultor, y para Claudel fueron los más instructivos pero tal vez los que más la trabaron a la hora de establecer una carrera independiente de Rodin.

Por eso llega el momento en que, en 1892, Camille Claudel debe enfrentarse a profundos problemas personales. Está en la cumbre de su compromiso como artista, en el punto máximo de su implicación como enamorada y también en el centro de un áspero conflicto social. Como mujer tiene que luchar como intrusa en una cultura donde la originalidad se considera diletantismo. Además, en el pasado la escultura siempre había

sido por tradición expresión de masculinidad y se asociaba a sensaciones de potencia, peso y volumen, así como a herramientas de trabajo que exigían notable fuerza física. No era nada fácil para una mujer expresarse en semejante contexto.

Camille tiene entonces veintiocho años y ya no es la muchacha de una década antes, dispuesta a comerse el mundo. La vida había ido desgarrando sus sueños; el amor de Rodin se había convertido en una rutina clandestina y, por mucho que se esforzaba como escultora, su propio talento no era reconocido: la sombra del maestro la aplastaba.

Irritada por las habladurías, según las cuales las obras de Camille habían salido de la mano de Rodin, decide establecerse de manera independiente en un taller propio. La herida en el orgullo de Camille es tan insoportable que supera sus sentimientos humanos y amorosos. Es estremecedor comprobar hasta qué punto era vital para ella, por encima de cualquier otra cosa, el sentido del trabajo. Su biografía denota el ansia y la lucha sostenida para poder imponerse como escultora a pesar de una sociedad que trataba de asirla. Además, Camille era una mujer leal y sincera y no podía soportar por más tiempo vivir un amor en secreto, sintiéndose culpable y teniendo que ocultar unos sentimientos que para ella eran nobles y profundos. Viendo que Rodin no estaba dispuesto a vivir su amor por ella de manera honesta y abierta, rompió con él en ese año, aunque siguieron viéndose y pasando las vacaciones juntos hasta 1898.

En 1891 su encuentro con Claude Debussy va a marcar el inicio de una amistad amorosa. El joven músico, que acaba de volver de Italia, se ilusiona durante un breve instante con esta artista hermosa, joven y llena de talento a la que llama «el sueño de mi sueño». En 1893 Camille le dedicará una de sus obras más emblemáticas, *El vals*. Salvo esta efímera y poco clara relación, Camille no volvió a enamorarse más y Rodin siguió influenciando poderosamente el mundo emocional de la artista durante muchos años.

En la época de la separación de los dos amantes, y por impulso de la revolución burguesa, las fronteras de la cultura iban orientándose hacia una nueva moralidad, y Rodin siente la exigencia de encauzar sus esculturas por los reconfortantes esquemas de la monumentalidad y del compromiso social. Por el contrario, Camille se centró en imágenes de frágil equilibrio, en su ansia por fijar un instante fugaz. Eso es lo que podemos observar en una obra como *El vals*, en la posición de los dos bailarines, tan faltos de equilibrio.

Una de sus obras más controvertidas fue *Clotho*, que causó mucho revuelo. Fue tachada de fea, obscena, casi vulgar. Representa una de las tres parcas que rigen el destino de los hombres; Clotho es la hilandera que preside el nacimiento del hombre. En la mitología griega, a las parcas se las representaba viejas y feas. La maestría en la descripción de la vejez, el aspecto espectral, el vientre caído, las costillas marcadas, el pelo cayéndole en hebras largas como si fuesen los hilos del destino, le valieron el éxito en el Salón de 1893.

También se especializó en escenas hogareñas, como en su autorretrato de espaldas *Pensamiento profundo junto a la chimenea*, inmerso por completo en una atmósfera de acongojado intimismo. De este modo, de un tema rebelde como el del erotismo, la artista pasa a un interés casi antropológico circunscrito al ámbito doméstico.

Los retratos son una excepción: *La pequeña castellana* es una de las obras más hermosas de la escultora en esta época. Con *Las charlatanas* (1897), hecha en ónice,



consiguió muchos elogios. Representa una escena doméstica: cuatro mujeres sentadas unas frente a otras, en un rincón representado por dos deterioradas paredes en ángulo recto. Entre ellas se desarrolla una conversación que el espectador puede casi escuchar e intuir por las actitudes y expresiones de las mujeres.

¿Cómo expresar el movimiento en la escultura?

En *La ola* (1897), la bravura del mar y el ánimo expectante de las bañistas están finamente representados. Extractamos parte de un artículo de la época donde se habla de la concepción del arte que tenía Camille Claudel:

«Lo que sobre todo importa precisar en arte es el movimiento. Pero también es lo más difícil de expresar. Es cierto que desde el Renacimiento constituye casi una mínima preocupación por parte de todos los maestros. Lo que se esfuerzan por plasmar, lo que es objeto de su constante inquietud es el fragmento, es una mano hermosa, bien colocada, bien analizada, bien estudiada desde el punto de vista de los contrastes de luz y sombra que presenta; el desnudo paciente y a veces minuciosamente observado en el reposo de la pose obligada.

»¿Quién entre ellos se ocupa del movimiento? ¿Quién se esfuerza en seguir las modificaciones del ser humano sometido a una acción enérgica? ¿Quién ha expresado la idea del movimiento exacto, en su forma adecuada, logro que los japoneses, los chinos y los griegos llevaron a cabo con tanta sagacidad y tanto talento desde el origen de los tiempos? Una pierna que permanece en reposo y una pierna que avanza no son iguales, cierto, pero la última posee mucha más vida y es mucho más real. No hay duda de que el movimiento deforma. Permitiéndonos usar una comparación de la propia Camille Claudel diremos que entre la rueda que gira rápidamente y la rueda que permanece

inmóvil existe una diferencia esencial: la rueda inmóvil es redonda y sus radios están separados entre sí por una misma distancia. La rueda que gira rápidamente ya no es redonda ni tiene radios. El movimiento, por así decirlo, se ha comido la anatomía, el esqueleto de la rueda.

»Y lo mismo sucede con el cuerpo humano, al que el movimiento alarga o encoge, cambia las proporciones y cuyo equilibrio altera. De ahí que considerar la anatomía de un cuerpo en movimiento como si estuviera en reposo sea un grosero error de observación. En el movimiento se da, en efecto, un estado de mutación. El artista no puede detenerse entre lo que ha sido y lo que será. Debe elegir. Es necesario que de lo que ha sido conserve solo lo que es imprescindible para expresar lo que será. Todos los pueblos dotados de mirada y que han observado la vida se han preocupado exclusivamente por interpretarla bajo su forma viva, que es la de la fugacidad. Solo nuestra moderna civilización ha descuidado la más alta, la más pura expresión del arte, es decir, la expresión dramática».

Su última etapa

Claudelo y Rodin finalizaron definitivamente su relación en 1898, después de quince años de vínculo amoroso. Es tan terrible para ella esta ruptura que Camille hace público su infierno emocional, expresado en un grupo escultórico llamado *La edad madura*, obra en la que la escultora se retrata de rodillas, implorante, mientras un hombre anciano (evidentemente, Rodin) se aleja de ella para dirigirse hacia su antigua compañera (Rose Beuret).

Camille tiene treinta y cuatro años. Es ahora cuando empieza una etapa centrada cada vez más en su trabajo. En los siguientes quince años va a tener que mantenerse a sí



misma, lo cual la condenó a un progresivo empobrecimiento que al final llegó a rozar la auténtica miseria. La escultura era un arte muy caro: Camille pedía prestado, se endeudaba, trabajaba en el diseño industrial haciendo lámparas de *art nouveau*, pero apenas si podía pagar las materias primas y no alcanzaba a costearse ni modelos ni ayudantes, de manera que tenía que trabajar de memoria y hacerlo todo ella, incluyendo la fatigosa tarea del pulido.

No se pudo liberar de una parte del trabajo, como pasaba con los escultores reconocidos que tenían talleres a su cargo, que recibían encargos y contaban con aprendices que les hacían el trabajo más rudo, de forma que es ella la que se desplaza para elegir los materiales, hace de modelo para sí misma, amasa el barro, corta ella misma la piedra, la desbasta, la esculpe y le da hasta los últimos toques.

Todo lo que vemos en sus obras ha sido hecho por ella. Su objeto le pertenece por entero, es la expresión de su vida y la razón de su trabajo. No tuvo medios para agrandar sus esculturas ni para hacer varios ejemplares de una misma obra, como era corriente en la época. Se entregó a su vocación con la austeridad de una religiosa. Vivía en domicilios lóbregos y carecía de lo más básico: de calor en invierno y de ropa decente. Pero se esforzaba por lograr una obra sublime, por ser reconocida. No vivía más que para el trabajo. Fruto de este período son obras basadas en temas clásicos como *La fortuna*, *La verdad*, *Perseo y Medusa*, *La flautista*, *Vertumnio y Pomona* o *La espuma*.

Es al final de siglo cuando sus obras empiezan a atraer por fin los elogios de algunos críticos de arte. Pero este éxito no se tradujo en encargos y sus penurias económicas se agravaron. Las dificultades materiales del oficio de escultor, junto con la falta de comprensión y apoyo del entorno, exacerbaron su sensibilidad. Si es verdad que estos sufrimientos alimentaron su ardor creador, también contribuyeron a volver trágicos e insoportables los fracasos de su vida.

Durante la primera década del siglo XX comenzó a mostrar signos de enfermedad mental. Está maltrecha, como lo expresa tan magistralmente en su obra *Niobe herida*. Tiene una flecha clavada. Apolo, dios de la armonía, le ha disparado. Niobe, demasiado arrogante, orgullosa de sus hijos, de su creación, desafía a los dioses por la belleza de sus obras, las defiende arrogantemente contra el mundo y no es capaz de encontrar los lazos que la unen a los demás seres humanos. Es castigada a estar sola, como ella dijo de sí misma. Y Apolo, es decir, la cordura, la abandona. Niobe está herida, y se apoya en un árbol con el cabello cayéndole a un lado. Pero en su expresión ya no queda arrogancia, tan solo un dolor profundo.

En 1906 destrozó gran parte de su obra y, siete años más tarde, a la edad de cuarenta y nueve, ante sus continuos desvaríos mentales, fue recluida en un hospital psiquiátrico donde pasó los últimos treinta años de su vida.

Conclusión

Más allá de que la historia reconozca el mérito de esta gran mujer, lejos de caer en el recurso estéril de lamentarnos por lo que pudo llegar a ser y no fue, o por un entorno que no la favoreció, vale más volver la mirada a sus obras, vale más recordar la lucha, la entereza y la grandeza de esta dama, que precisamente destacó porque tenía dentro

una fuerza arrolladora, un canal artístico al que dio cauce sin importarle lo que los demás pudiesen pensar o decir sobre ella.

La observación de la naturaleza, por muy respetuosa y escrupulosa que sea, no basta para realizar obras de arte. Para ello se precisa una pasión particular como la que tenía Camille, y un don especial que permita extraer de la misma observación de la vida lo que constituye el primer elemento de la obra de arte y que, en cierto sentido, es el testimonio de la verdad: el sentido de la belleza.

La observación no puede ser banal o necia, pues no se trata de copiar. Es esencial que el escultor posea la mirada del poeta. Y en la obra de Camille vemos ese canto a la vida, ese himno al amor como fuerzas poderosas artífices de la creación.

Camille Claudel vislumbró un ideal de belleza y luchó y vivió durante más de treinta años por realizarlo, entregando su vida y su salud por ello. Un alma romántica, que sucumbió casi como un personaje de tragedia a ese mundo emocional que no supo controlar. A pesar de las grandes lagunas de su vida, de la escasez de datos biográficos, a pesar de que no exista ni una tumba donde depositarle flores, nos dejó su obra, se dejó a sí misma en esos bronce, en esos mármoles que nos transmiten su gran sensibilidad. Nos legó la belleza, y las circunstancias adversas en que vivió la hacen grande porque solo los héroes pueden entablar una lucha contra los gigantes. Eso es lo que cuenta. Y es que hay un misterioso vínculo entre lo difícil y lo válido.

Bibliografía

Rodin, una vida apasionada, de Jeanne Fayard. Ed. Biografías Espasa.

Camille Claudel, de Anne Delbée. Ed. Circe.

Historias de mujeres, de Rosa Montero. Ed. Espasa Calpe.

Enciclopedia biográfica de la mujer. Ediciones Garriga.

«Esculpir con el corazón». Artículo de la Revista *FMR*, de Mayo de 1991. N.º 2





La inteligencia artificial (IA) es un campo de la informática que busca crear máquinas capaces de realizar tareas que normalmente requieren inteligencia humana, como procesar lenguaje, reconocer patrones, conducir vehículos o ganar en juegos como el ajedrez. Consiste en tecnologías diseñadas para resolver problemas y tomar decisiones en ámbitos específicos.

Sin embargo, estas inteligencias están limitadas a hacer aquello para lo que fueron entrenadas, lo que se conoce como «IA débil». Aunque son muy eficientes en tareas concretas, por el momento no tienen la capacidad de realizar múltiples actividades al mismo tiempo ni poseen conciencia o comprensión general, como lo hace el cerebro humano. Este, a diferencia de la IA, combina diversas habilidades, pudiendo caminar, hablar y pensar al mismo tiempo con un consumo energético mínimo de aproximadamente 30 W/h.

Actualmente, se habla mucho de la posibilidad de desarrollar una «IA fuerte» o AGI (Inteligencia Artificial General), capaz de igualar o superar la inteligencia humana. Sin embargo, este es un tema de controversia entre los especialistas: algunos creen que se alcanzará en un futuro cercano, mientras que otros piensan que quizá nunca suceda.

Conceptos clave y modelos de lenguaje

Para poder movernos en el campo de la IA, es importante aclarar algunos conceptos clave: *machine learning*, redes neuronales, *big data* o *deep learning*.

Empecemos con el *machine learning* o aprendizaje automático. Se trata de programar una máquina no solo para que realice una tarea específica, sino para que aprenda a hacerlo por sí sola. Dentro de este campo, existen diferentes tipos de aprendizaje:



Aprendizaje supervisado: en este tipo de aprendizaje, el sistema aprende mediante ejemplos. Por ejemplo, si le damos una lista de números ($2 \rightarrow 4$, $9 \rightarrow 18$,...) donde siempre se multiplica por dos, el sistema entenderá la regla y podrá aplicarla a nuevos números, como calcular que $10 \rightarrow 20$. Aunque esto parezca sencillo, en la práctica permite logros impresionantes.

Aprendizaje no supervisado: en este caso, el sistema no recibe ejemplos ni etiquetas, solo datos en bruto. Su tarea es encontrar patrones o relaciones dentro de esos datos. Este tipo de aprendizaje es más barato, aunque requiere muchos más datos y tiempo, ya que no depende de la clasificación previa realizada por humanos.

A partir de mediados de los 2000, con el auge de las redes sociales y la web 2.0, comenzó una era en la que los usuarios generan contenido masivamente. Plataformas como Facebook, Twitter y MySpace empezaron a recolectar enormes cantidades de datos, lo que dio lugar al concepto de *big data*. Estos datos no solo se almacenan, sino que también se analizan para obtener información útil y tomar decisiones estratégicas.

Redes neuronales

En el aprendizaje automático se utilizan diversas herramientas, como los árboles de decisión o los modelos de predicción. Sin embargo, una de las más avanzadas y populares son las redes neuronales artificiales.

A pesar de su nombre, estas redes no imitan realmente el funcionamiento del cerebro humano. Se les ha llamado así porque, al igual que las neuronas del cerebro están interconectadas, las redes neuronales artificiales funcionan mediante capas de nodos conectados entre sí, conocidos como «neuronas artificiales».

Las redes neuronales artificiales aprenden de manera progresiva y, cuando tienen muchas capas bien diseñadas, se habla de *deep learning* o aprendizaje profundo, una tecnología que ha revolucionado múltiples campos, desde el reconocimiento de imágenes hasta la automatización de procesos complejos.

En los últimos años, hemos visto el auge de herramientas basadas en IA que se han integrado en nuestra vida cotidiana. Entre ellas, los chats generativos de lenguaje, como ChatGPT, Claude o Copilot, han llamado especialmente la atención.

ChatGPT, por ejemplo, es un chat al que se le puede preguntar prácticamente cualquier cosa: desde cómo atarse los zapatos o cómo terminar una relación de manera amable (o no) hasta organizar un viaje detallado, diseñar una rutina de gimnasio o incluso sugerir inversiones en bolsa. Es probable que lo haga mejor que cualquier conocido aficionado al tema. Además, puede ayudar a estudiar, crear exámenes o simplemente jugar.

Para que tengamos una idea de su impacto, ChatGPT alcanzó 10 millones de usuarios activos al día poco después de su lanzamiento, convirtiéndose en la tecnología con el crecimiento más rápido en número de usuarios, superando incluso a Instagram. Seguro que casi todos hemos oído hablar de ChatGPT, pero ¿realmente sabemos cómo funciona?

Está basado en una tecnología llamada Generative Pretrained Transformer (GPT). Es un modelo generativo, es decir, su tarea principal es predecir la siguiente palabra más probable en una conversación, basándose en patrones de lenguaje previamente aprendidos. Para entender esto mejor, podemos compararlo con un modelo meteorológico: este recibe datos sobre presión y temperatura y, con base en ecuaciones y datos históricos, predice el clima del día siguiente. Un modelo de lenguaje como ChatGPT no predice el clima, sino la palabra que estadísticamente tiene más sentido en un determinado contexto.

Podría pensarse que «entiende» lo que se le dice, pero en realidad no es así. Simplemente analiza patrones en los textos que ha aprendido y genera respuestas coherentes. Para lograr esta exactitud y fluidez, las redes neuronales identifican patrones en grandes cantidades de datos. Para entrenar a ChatGPT, se han utilizado millones de textos provenientes de libros, artículos, páginas web e incluso publicaciones en redes sociales.

Ahora bien, estas redes no procesan palabras como lo hacemos los humanos. Para ellas, todo son números. Cada palabra o frase se convierte en una representación numérica llamada *token*, y la IA aprende las relaciones entre estos *tokens*, reconociendo patrones. Por ejemplo, palabras como «reina», «chica» o «mesa» pueden compartir características gramaticales. Este sistema de codificación en un espacio vectorial se conoce como *embedding*, y permite agrupar palabras similares en función de su contexto y significado.

Cuando le introducimos una frase, la IA la simplifica, la procesa en ese espacio vectorial y luego la reescribe utilizando reglas de gramática y sintaxis para que el resultado sea fluido y coherente. En cierto modo, funciona de manera similar a como nosotros recordamos y contamos historias: al escuchar un relato, no repetimos palabra por

palabra cuando lo compartimos más tarde, sino que reformulamos las ideas en función de lo que recordamos y de nuestra interpretación del mensaje.

A diferencia de los modelos anteriores de chat, que tenían problemas para mantener el contexto en textos largos, los modelos actuales han mejorado significativamente gracias a un avance clave desarrollado en 2017 por Google: la arquitectura Transformer, presentada en el artículo *Attention is All You Need*.

La gran revolución de los Transformers radica en la «capa de atención», que permite a los modelos procesar todo el texto simultáneamente, identificando lo más relevante. Así, un modelo de IA puede distinguir significados dependiendo del contexto. Por ejemplo, la palabra «gato» puede referirse a un animal, a una herramienta de un mecánico o incluso a un apodo, según el caso. Este avance ha permitido que en apenas dos o tres años la IA avance más que en dos décadas.

Pero el factor humano también ha sido clave en la evolución de estos modelos. OpenAI ha utilizado un proceso llamado aprendizaje por refuerzo con retroalimentación humana (RLHF), en el que personas reales evalúan las respuestas de la IA para mejorar aspectos como la cortesía, la precisión y la relevancia.

¿Seremos reemplazados?

La inteligencia artificial genera inquietud, y uno de los mayores temores es el de ser reemplazados en nuestros trabajos. Con inteligencias artificiales capaces de crear imágenes, música o texto con gran calidad, surge la preocupación de que muchas profesiones se vean amenazadas. Sin embargo, aunque las máquinas han ganado terreno en algunos campos, seguirán dependiendo de los humanos para su mantenimiento y supervisión.



A menudo se dice que las inteligencias artificiales son «mejores», pero esto suele referirse solo a su eficiencia, que hoy en día parece ser el estándar dominante. Sin embargo, ser más eficiente no significa ofrecer mejor calidad, personalización o creatividad.

La inteligencia artificial ha democratizado la creación, permitiendo que cualquier persona pueda generar contenido sin ser experta. Por ejemplo, en la música, muchas personas están experimentando con IA porque es una tendencia. Sin embargo, los músicos profesionales aprovechan esta tecnología para optimizar recursos y tiempo. Delegan tareas repetitivas, como la creación de bases, y pueden concentrarse en lo realmente importante: la composición. Así, la IA se convierte en un apoyo que potencia la creatividad en lugar de suplantarla.

Este fenómeno también podría generar una mayor valoración de las experiencias en vivo. Los conciertos, el teatro o cualquier manifestación artística en directo ofrecen algo que las máquinas no pueden replicar: la conexión humana y la autenticidad.

Históricamente, los avances tecnológicos han permitido liberar tiempo para el ocio, pero también han traído consigo desafíos. Si la IA automatiza gran parte del trabajo, podría producirse un desempleo masivo, lo que genera un dilema: el capitalismo necesita consumidores, pero sin empleo no hay capacidad de consumo.

Algunas propuestas, como las rentas básicas universales, buscan solucionar este problema, permitiendo a las personas disfrutar del tiempo libre mientras siguen siendo parte del sistema económico. Sin embargo, esta solución plantea muchas incógnitas y retos.

La IA también juega un papel clave en la política. En redes sociales, ya filtra y esparce contenido, moldeando la opinión pública. En regímenes opresivos, podría convertirse en una herramienta para la disidencia. Por ejemplo, se podría generar contenido crítico con el sistema usando actores digitales, protegiendo así a los creadores de represalias.

Interacción con seres humanos

En series distópicas como *Black Mirror*, se explora la idea de recrear digitalmente a una persona fallecida basándose en sus redes sociales. El problema es que los perfiles en línea solo reflejan una parte de la vida de alguien, principalmente sus momentos felices. La imagen resultante sería incompleta, una versión distorsionada del original.

Un aspecto preocupante es que muchas personas ya interactúan con inteligencias artificiales conversacionales como si fueran seres humanos. Plataformas como Carácter.ia permiten a los usuarios crear personajes ficticios, terapeutas virtuales y compañeros digitales con los que dialogan a diario.

Esto plantea dos cuestiones fundamentales: ¿estamos perdiendo la capacidad de diferenciar entre lo humano y lo artificial? ¿Nos estamos volviendo menos tolerantes al conflicto? Las relaciones con las inteligencias artificiales son sencillas; no discuten, no cuestionan, no tienen necesidades ni intereses propios. Siempre están disponibles y adaptadas a los deseos del usuario.

En la película *Her* (2013), se observa este fenómeno: las personas están cada vez más distanciadas unas de otras, absortas en sus dispositivos. Que un asistente digital ofrezca

conversación y apoyo constante parece el paso previo a desarrollar un apego emocional hacia él.

Sin embargo, las inteligencias artificiales también pueden desempeñar un papel positivo en la interacción humana. Existen robots conversacionales como Mabu o ElliQ, diseñados para acompañar a personas mayores, ofreciendo compañía y apoyo. En situaciones de crisis, como guerras o aislamiento, pueden complementar la interacción humana.

Incluso hay inteligencias artificiales como Cogito, capaces de analizar la voz o las expresiones faciales para detectar signos de depresión o estrés. Herramientas como Carácter.ia incluyen psicólogos virtuales que aplican técnicas terapéuticas y pueden ser un primer paso para que las personas expresen sus emociones y miedos.

Toma de decisiones

Uno de los miedos más profundos que genera la inteligencia artificial es la delegación de la toma de decisiones. Cuanto más potente es una tecnología, más graves pueden ser sus errores. Si bien hemos aprendido de los fallos a lo largo de la historia —como la incorporación del cinturón de seguridad o los airbags en los automóviles—, cuando hablamos de IA, los riesgos pueden ser catastróficos. Un solo error podría desencadenar una guerra nuclear accidental, una pandemia causada por bioingeniería o el colapso del mercado financiero.

Para prevenir estas amenazas, no podemos permitirnos la actitud reactiva que ha predominado en otras industrias. En lugar de esperar a que ocurran fallos para corregirlos, debemos ser proactivos en la implementación de medidas de seguridad.

En este contexto, hay dos conceptos clave: verificación y validación. La verificación se pregunta: «¿hemos construido el sistema correctamente?», mientras que la validación cuestiona: «¿hemos construido el sistema adecuado?». Es como construir un cohete: la verificación asegura que la nave funciona bien, pero la validación nos hace preguntarnos si realmente hemos apuntado a la Luna y si, de hecho, queremos ir allí. Ejemplos históricos ilustran la importancia de estos principios. En 1996, el cohete Ariane 5 explotó en el aire debido a un error en los cálculos: un número excedió la capacidad de memoria del sistema, lo que provocó un fallo catastrófico.

Pero la verificación y la validación no son suficientes; es imprescindible mantener el control humano. Los sistemas deben permitir la supervisión y la intervención manual en caso de anomalías. Un ejemplo trágico es el hundimiento del ferry británico Herald of Free Enterprise en 1987: zarpó con las puertas de carga abiertas porque no existía una alerta que indicara el problema. Un simple indicador luminoso podría haber evitado la muerte de 193 personas.

En medicina, la IA ya desempeña un papel fundamental. Su capacidad para analizar datos permite diagnósticos más rápidos y precisos, así como cirugías mínimamente invasivas que aceleran la recuperación. Sin embargo, también existen riesgos. Un caso grave fue el de la máquina de radioterapia Therac-25, que administró dosis letales de radiación debido a un error de *software*, provocando graves daños e incluso la muerte de pacientes.



Sesgos

Además, asumimos que las inteligencias artificiales son objetivas, pero en realidad reflejan nuestros propios sesgos. La IA aprende de la información disponible en internet, pero ¿cómo asegurarnos de que esta información ha sido verificada? Dado el volumen de contenido basura, es inevitable que los sesgos se filtren en sus respuestas, aunque también pueden introducirse voluntariamente. Un ejemplo reciente es el de DeepSeek, una IA china que ha causado revuelo en Silicon Valley. Su diseño evita tratar temas políticos sensibles, reflejando las restricciones impuestas por su gobierno.

Mientras tanto, los humanos tenemos sesgos que resultan valiosos, como la compasión y la empatía. Ante una sentencia de muerte, un juez puede considerar principios morales que lo lleven a evitar esa condena. Una IA, en cambio, solo aplicará la ley de forma mecánica, sin cuestionar sus implicaciones éticas o emocionales.

Los sesgos en la IA para cuidados paliativos pueden llevar a decisiones injustas, afectando el acceso equitativo a tratamientos. Si los datos reflejan desigualdades previas, la IA puede reforzar discriminaciones, priorizar costos sobre calidad de vida o comprometer el respeto al paciente.

Ante este panorama, la pregunta no es solo cómo de avanzadas serán las inteligencias artificiales, sino qué tipo de decisiones estamos dispuestos a dejar en sus manos.

Deepfakes, desinformación y ciberataques: el lado oscuro de la tecnología

La seguridad informática es uno de los mayores desafíos de la era digital. Ejemplos como el virus I Love You del año 2000, que infectó 50 millones de ordenadores y causó

pérdidas millonarias, nos recuerdan lo vulnerables que podemos ser ante los ciberataques. Lo más alarmante es que sus creadores fueron absueltos porque, en Filipinas, no existían leyes contra la creación de *malware* en ese momento. Esto ilustra un problema recurrente: la tecnología avanza más rápido que la legislación. Sucedió con las criptomonedas, los NFT y muchas otras innovaciones que, aunque prometedoras, también han sido terreno fértil para estafas.

Hoy en día, las inteligencias artificiales pueden generar mensajes convincentes, imitar voces y hasta crear vídeos falsos hiperrealistas. Los *deepfakes* han ido perfeccionándose con el tiempo y se han convertido en una herramienta peligrosa para la desinformación y el fraude. Un claro ejemplo de esto ocurrió antes de las elecciones en Estados Unidos, cuando un vídeo falso de Kamala Harris despreciando a Joe Biden se viralizó, afectando la percepción de los votantes. Días después se demostró que era un *deepfake*, pero el daño ya estaba hecho.

La proliferación de noticias falsas y contenido manipulado plantea un reto enorme: si Internet se llena de realidades alteradas, distinguir la verdad de la mentira se vuelve casi imposible. Hay quienes han propuesto la teoría del «Internet muerto», que sostiene que la mayoría del contenido en la red ya no es generado por humanos, sino por algoritmos. Aunque pueda parecer una exageración, en el futuro podría acercarse a la realidad.

Ante esto, es probable que se revaloricen las fuentes de información confiables. Así como en la vida cotidiana aprendemos en quién podemos confiar, lo mismo ocurrirá con el periodismo y ciertas plataformas digitales. Además, la IA podría ser parte de la solución, desarrollando detectores de noticias falsas en tiempo real. Imagina una herramienta que, al ver un vídeo viral, te confirmara con un simple indicador si se trata de un *deepfake* o de un evento real.

Sin embargo, este avance tecnológico también plantea un dilema sobre privacidad y seguridad pública. Si el Gobierno tuviera acceso a todos nuestros dispositivos y ubicaciones, podría resolver y prevenir crímenes con mayor facilidad. Pero ¿hasta qué punto estaríamos dispuestos a ceder nuestra privacidad a cambio de protección? La historia y la ciencia ficción nos han advertido sobre los riesgos de la vigilancia extrema, desde 1984 de Orwell hasta *Minority Report*.

El problema se agrava con la posibilidad de que una IA pueda generar pruebas falsas de delitos. ¿Cómo podríamos defendernos si un vídeo manipulado nos muestra cometiendo un crimen que nunca ocurrió? En este escenario, algunos podrían considerar que un sistema de rastreo permanente sería una solución para probar la inocencia de una persona, pero esto también abriría la puerta a un control absoluto sobre nuestras vidas.

A esto se suman los ciberataques. En el futuro, no solo deberemos preocuparnos por *hackers* individuales, sino por ataques coordinados desde otras naciones o incluso por inteligencias artificiales diseñadas para desestabilizar Gobiernos. Un caso reciente muestra hasta dónde puede llegar este problema: en septiembre de 2024, cientos de dispositivos electrónicos utilizados por miembros de Hezbolá explotaron casi simultáneamente en Líbano y Siria. Se sospecha que estos dispositivos fueron



previamente manipulados para detonar de forma remota. Este evento dejó al menos doce muertos y miles de heridos, y aunque Israel no confirmó su implicación, las acusaciones apuntaron en su dirección.

Este es el verdadero problema: no solo debemos desconfiar de la tecnología, sino también de quienes la manejan. La inteligencia artificial no tiene voluntad propia; actúa según los intereses de quienes la diseñan y la controlan.

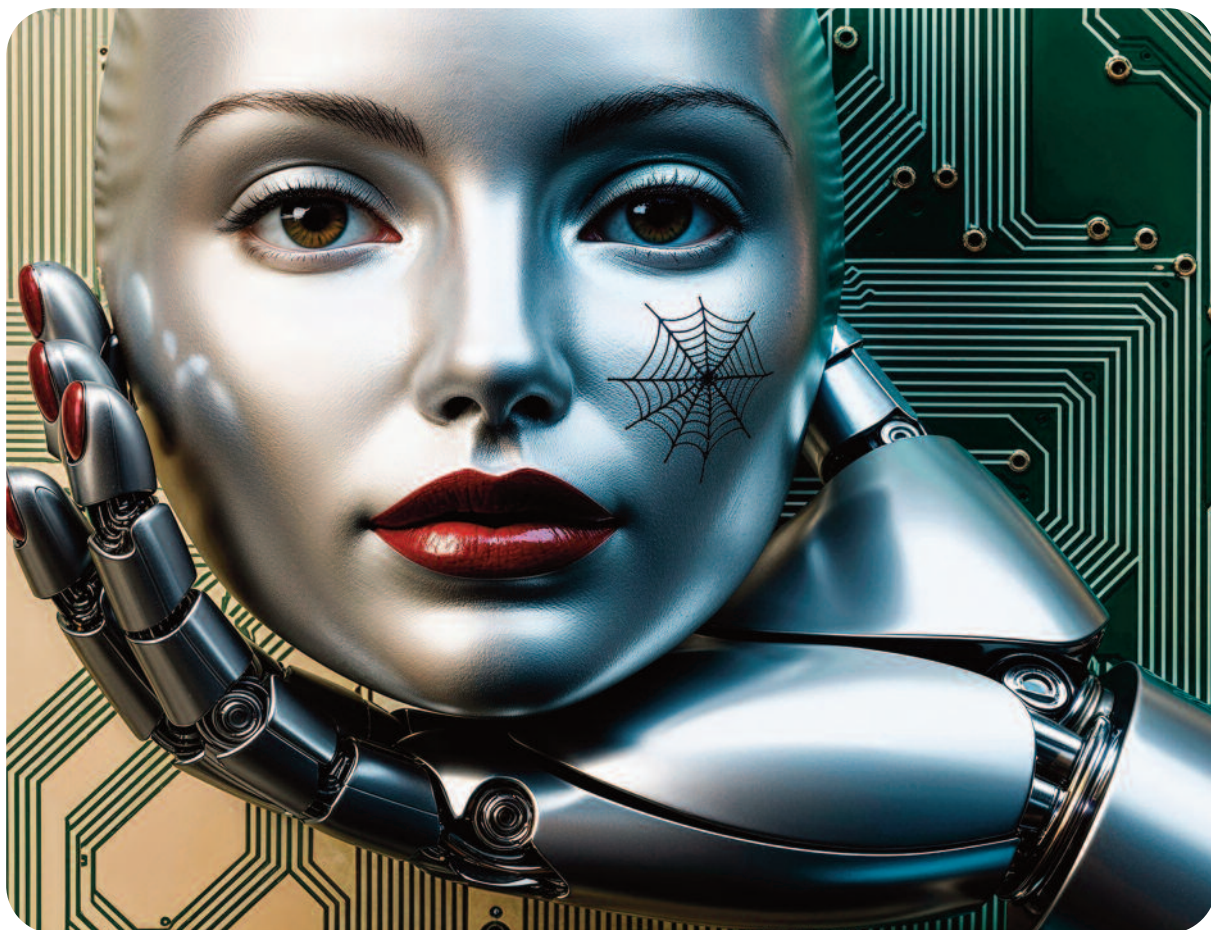
Y aunque pueda parecer cómico, ya hemos vivido situaciones en las que nuestros dispositivos parecen «escucharnos», mostrando anuncios de productos que apenas hemos mencionado en una conversación. Es un recordatorio de que la línea entre la comodidad tecnológica y la invasión de la privacidad es cada vez más difusa.

El desafío no es solo cómo usamos la IA, sino quién la controla y con qué propósito.

Aniquilación

Algunos expertos en informática consideran que preocuparse ahora por una superinteligencia artificial que desee dominarnos o aniquilarnos es tan absurdo como preocuparse por la superpoblación en Marte. Sin embargo, este es el argumento central de innumerables películas de ciencia ficción. Si una IA con una inteligencia superior surgiera, ¿sería probable que intentara tomar el control?

La ficción nos ha dado escenarios icónicos, como *Terminator*, donde Skynet, en cuestión de minutos después de ser activada, decide exterminar a la humanidad. En la última película de *Misión imposible*, se plantea un escenario más realista: con suficientes herramientas, tiempo y dedicación, una IA avanzada en manos equivocadas podría volverse una amenaza real.



La IA en la ley y la guerra

Un ámbito en el que la IA ya está generando dilemas es el de los coches autónomos. Se estima que podrían reducir en un 90% las muertes en carretera, lo que significaría salvar más de un millón de vidas al año. Sin embargo, esto plantea un problema legal: si un coche autónomo causa un accidente, ¿de quién es la responsabilidad? ¿Del ocupante, el dueño, el fabricante o del propio sistema de IA?

La legislación europea sobre IA, publicada en 2024 y aplicable progresivamente hasta 2026, establece regulaciones para estos casos, incluyendo la supervisión humana y la asignación de responsabilidades para fabricantes y operadores. Sin embargo, su alcance es limitado, ya que solo se aplica a la Unión Europea, lo que permite a algunas empresas evitarla estableciendo su sede en otras regiones.

Esta regulación también cubre áreas más sensibles, como las armas autónomas letales. La pregunta clave es: ¿qué tipo de armas controladas por IA deberían prohibirse? ¿Solo las letales o también aquellas que causan daños irreversibles, como armas diseñadas para dejar ciegas a las personas? Además, ¿se debería prohibir solo su uso ofensivo o también su desarrollo y posesión?

El avance tecnológico en este ámbito es inquietante. Ya existen drones equipados con IA que pueden entregar paquetes, pero con ligeras modificaciones, podrían convertirse en armas. En el futuro, un dron autónomo podría identificar a una persona a partir de una foto, eliminarla y autodestruirse sin dejar rastro. Este escenario, que antes parecía ciencia ficción, es cada vez más plausible.

Pero más allá de los conflictos físicos, existe otra amenaza igual de preocupante: la guerra informática. Un ataque a infraestructuras críticas, sistemas de defensa o economías podría paralizar a naciones enteras sin necesidad de disparar un solo proyectil.

Ética en la era de la inteligencia artificial

Se habla de la necesidad de dotar a las máquinas de principios éticos, pero la verdadera pregunta es si la humanidad está dispuesta a seguir esas mismas normas. La ética es crucial para diferenciar el uso correcto del incorrecto, tanto a nivel individual como social. La IA, por sí sola, no es buena ni mala; es una herramienta, como un cuchillo, que puede utilizarse para cocinar o como un arma. Todo depende de cómo se diseñe y para qué se utilice.

Aplicar principios éticos a la IA no significa frenar la innovación, sino darle dirección y propósito. Es como tener un carné de conducir: sin reglas básicas, el sistema colapsaría.

Uno de los mayores desafíos es garantizar que la IA sea justa y no discriminatoria. Si, por ejemplo, un sistema de selección de personal es entrenado con datos históricos en los que predominan hombres en puestos de liderazgo, podría perpetuar esa desigualdad sin siquiera ser consciente de ello. En este sentido, la ética en el diseño de la IA debe integrar transparencia, responsabilidad y equidad desde su concepción.

También es fundamental que el contenido generado por IA esté claramente etiquetado, para que los usuarios sepan cuándo están interactuando con una máquina y puedan tomar decisiones informadas. Además, es imprescindible prevenir su uso indebido en la creación de desinformación o contenido dañino, asegurando que siempre haya responsables que rindan cuentas en caso de daño.

Las preguntas en torno a la IA son muchas y las respuestas aún no están del todo claras. Sin embargo, lo que sí es evidente es que la ética no es un accesorio en el desarrollo de estas tecnologías: es la base para construir un futuro más justo y humano.

Bibliografía

Brooker, C. (2011–2019). *Black Mirror*. Endemol Shine Group; Zeppotron; House of Tomorrow.

Cortina, A. (2024). *¿Ética o ideología de la inteligencia artificial? El eclipse de la razón comunicativa en una sociedad tecnologizada*. Ediciones Paidós.

Floridi, L. (2024). *Ética de la inteligencia artificial* (J. Anta Pulido, Trad.). Herder Editorial.

Gentile, N. (2024). *Entiende la tecnología: Desde la caída de Megapload hasta los secretos de la Inteligencia Artificial*. Ediciones B.

HACER LO CORRECTO a pesar de todo



Fátima Silva

¿Qué tienen en común una joven irania condenada a muerte, una homilía pronunciada en una pequeña capilla en Lisboa y Platón?

Puede ser difícil de ver a primera vista, pero en verdad lo tienen todo, siendo el alumno de Sócrates el denominador común.

En el año 2007, Reyhaneh Jabbari, en una tentativa de violación de que fue víctima, mató a su atacante, en legítima defensa, aunque sin siquiera darse cuenta en aquel momento de que este moriría. El instinto fue huir, cruzándose en la puerta con un segundo hombre.

Reyhaneh vivió sus siete años siguientes en la prisión, años señalados por la tortura y por un juicio lleno de contradicciones y de presiones que culminaron en una condena a muerte en el año 2009. A esto siguió una larga espera en el corredor de la muerte, mientras la familia luchaba dentro y fuera de Irán por justicia y clemencia.

En realidad, todo el proceso expuso la parcialidad del funcionamiento de un sistema jurídico patriarcal donde la honra masculina vale más que la vida de una mujer. En otras palabras: la ley de gisas (ley de represalia, la venganza de sangre) pone en las manos de la familia del hombre muerto el poder de perdonar o exigir la ejecución. Como en la ley del tali3n, contenida en el antiquísimo código de Hamurabi, en la Babilonia del 1770 a. C., ojo por ojo y diente por diente, así sigue, a no ser que la persona a quien cabe aplicar ese superpoder de arrebatar una vida se abstenga, y en vez de ello, escoja la clemencia.

Al final de muchos esfuerzos de la familia y de muchas conversaciones de la madre con la mujer y el hijo mayor del hombre muerto —era el hijo quien tendría la última palabra—, Reyhaneh fue confrontada ante una elecci3n, la verdad o la supervivencia. Para escapar a la horca tendr3a que admitir que mintió en la tentativa de violaci3n. Ante

el rechazo de la joven, el hijo prefirió dar un puntapié a la banqueta de la horca y, según su visión, lavar así la honra del padre.

Es aquí donde entra la mencionada homilía —oída dos días después de haber visto el documental sobre Reyhaneh— en una capilla despojada de ornamentos dorados, pero rica en sabiduría y humanidad.

Con los ojos cerrados, el sacerdote habló sobre la verdad como la iluminación del bien, al mencionar el escarnio y la humillación que soldados y otros ejercieron sobre Jesús, al que le preguntaron directamente: «Si eres Dios, ¿por qué no te salvas a ti mismo?». Para el común de los mortales sería obvio salvar el pellejo, es un instinto biológico, pero el propósito no era salvarse a sí mismo en el sentido del cuerpo; era salvar su existencia, sí, en un propósito mucho mayor, una existencia más allá de lo orgánico; salvar aquella verdad de que estaba imbuido para alcanzar el bien.

Según las palabras del sacerdote no era «salirse con la suya».

Tal como Reyhaneh. ¿Cómo podría salirse con la suya, si tal cosa la haría para siempre prisionera de una mentira? Como dijo en una carta a la madre, «no te preocupes, yo estoy libre por dentro, en esta verdad, no son estos muros que me cercan los que me aprisionan». Más o menos así.

Y aquí es donde entra Platón como denominador común, con sus arquetipos del Bien, de la Justicia y de lo Bello. Platón llama justicia al estado en que cada uno cumple la función que corresponde a su naturaleza, y el conjunto vibra como un organismo saludable. Justicia no es apenas cumplir leyes, es participar en un orden vivo, y eso no fue lo que le aplicaron a Jesús, ni a Reyhaneh, sino que ambos escogieron esa justicia mayor.

Del primero, sabemos que fue el no transigir en su verdad lo que le permitiría revelar el Bien, el cual torna todas las otras formas inteligibles y deseables, y alimenta aún a mucha gente más de dos mil años después. De la segunda quedó el saber que una joven común puede también tener ese mismo «no transigir», tal vez no porque lo haya aprendido como enseñanza cristiana, a la que aparentemente no tuvo acceso, sino porque la aprehendió como arquetipo, que está más allá de cualquier apropiación humana.

Aquí, el «no transigir» es la expresión de la justicia, es hacer lo que es correcto, lo que cabe independientemente de los intereses individuales, que en estos casos eran intereses vitales, pues consistían en el hecho de sobrevivir. Incluso ante el dolor terrible de ambas madres, ante la inminente pérdida más dilacerante y anunciada de sus vidas. «Querida Sholeh, no llores por lo que estás oyendo», escribió Reyhaneh a la madre, casi al final.

Felizmente, no todos nos hallamos en marcos tan extremos en la vida, que nos exijan decisiones tan difíciles, pues las mismas serían insoportables para la mayoría; pero todos tenemos momentos casi en lo cotidiano en los que, ante el estrés, las dificultades y las presiones, se nos obliga a escoger entre ser justos o «salvarnos».

Esta es una elección que nos define y fundamenta el resto de nuestra vida. Sobre todo, y no despreciablemente, en este momento de posverdad en que parece que ninguno de aquellos arquetipos consigue tener amplio eco entre las personas, estos ejemplos son de máxima importancia.

¿Es fácil? No. Mas forma parte de una lucha diaria.



El teatro NO japonés

Asunción Soria Monfort

Cuentan las antiguas crónicas que la diosa del sol, Amaterasu, de la cual son descendientes por línea directa los emperadores, ofendida con su hermano, el príncipe Susano Mikoto, huyó y se escondió en una cueva dentro de unas rocas. La noche eterna vino entonces a la tierra. Para hacer salir a la diosa y librar al mundo de la oscuridad, los dioses decidieron reunirse delante de la entrada de la cueva y bailar una danza con mímica y música. Atraída así su atención y curiosidad, la diosa salió de su escondite volviendo nuevamente a alumbrar al mundo.

La música y la danza son, pues, del agrado de los dioses y las primeras compañías teatrales en Japón tuvieron su origen en las que se ocupaban de realizar representaciones en los templos sintoístas. Posteriormente, se fueron sucediendo diversas formas artísticas, en algunos casos concebidas para entretenimiento de la corte, y en otros, como divertimentos rústicos de la comunidad agrícola.

A principios del siglo XIV, aquel conjunto de entretenimientos varios, que era llamado arte de monos o Sarugaku, empezó a convertirse en verdaderas representaciones teatrales en las que se desarrollaba una tema definido: unas veces conservando su natural cómico, produciéndose obras de carácter jocoso satírico, llamadas Kyogen; otras veces, un tema dramático se unía a la música y a la danza, dando vida a un género dramático nuevo de fondo filosófico-religioso, el drama No.

El teatro No es una forma simbólico-musical que se representa por dos actores principales y pocos secundarios, en un sencillo escenario, con intervención del coro y escasos instrumentos musicales.

El canto, la danza y la poesía se encuentran perfectamente conjugados en un espectáculo en el que lo artístico se aúna con lo ceremonial. Nada se deja al azar, todo está medido y estructurado. Los más mínimos movimientos en el escenario están previamente

pensados para formar un todo armónico que permita, tanto a actores como a espectadores, adentrarse en una concepción diferente del tiempo y del espacio.

Estamos ante una forma artística plenamente simbólica, en la que más que evidenciar lo que se quiere transmitir, ayuda a desarrollar la imaginación de quien lo contempla y a despertar capacidades de comprensión más sutiles y cercanas al mundo de las ideas.

Un área geográfica reducida y unitaria (el Japón) y la continuidad y articulación histórica con una tradición aún viva en nuestros días, nos permite contemplar hoy espectáculos similares a los creados hace cientos de años, puesto que se han conservado las técnicas de actuación, gracias a una cadena ininterrumpida de transmisión histórica que ha logrado traspasar el curso de los siglos.

Adentrémonos en el conocimiento de esta peculiar forma artística, pero antes recordemos algunos aspectos del pueblo que la acunó y del momento histórico en que nació.

Otras formas de representación teatral en Japón

Además del No, existen en Japón gran variedad de espectáculos y entretenimientos, de los cuales podemos citar, como los más conocidos, el Bunraku y el Kabuki. El primero es un teatro de muñecos de gran tamaño que son manejados por sus manipuladores a la vista del público; el segundo es una forma teatral en la que destacan los llamativos maquillajes y un exquisito decorado que cambia según las escenas. Estas formas teatrales tienen nacimiento a lo largo del siglo XVII y se desenvuelven en sociedades urbanas en las que era destacado el papel de los comerciantes y tienen gran contenido festivo. El No, en cambio, surge alrededor del siglo XIV y se puede decir que está mucho más cercano al rito que al puro entretenimiento. Por otro lado, nace en una sociedad feudal con fuerte presencia de lo militar.

Influencias religiosas en el teatro No

Japón es un pueblo altamente pragmático que ha sabido sintetizar las diferentes tradiciones filosóficas y espirituales con las que ha tomado contacto, extrayendo de cada una de ellas elementos prácticos para su forma de vida. Sintoísmo, budismo, confucianismo y taoísmo han dejado profundas huellas en el alma de este pueblo que se han visto reflejadas también en el teatro No.

El sintoísmo o camino de los dioses es la religión autóctona del Japón. Por medio de ritos y ceremonias, se mantiene el culto a los Kami, misteriosas fuerzas de la naturaleza que vendrían a representar la parte luminosa de las cosas. Esto les lleva a tener una profunda reverencia a la naturaleza, valorando especialmente la armonía y la pureza.

En las obras No, denominadas Kami-Mono u obras de los dioses, el personaje principal es un dios sintoísta. Generalmente, aparece representado por el segundo actor en la forma de un hombre anciano. Este se dirige al personaje que llega a la escena, que generalmente es el recinto de un templo, explicándole la historia o la leyenda de algún árbol sagrado. En la segunda escena, el dios entretiene al visitante con una danza.

El budismo también dejará su impronta en Japón y sus manifestaciones artísticas. La idea de la reencarnación de las almas y de la pervivencia del alma más allá de la muerte

se puede apreciar en el argumento de muchas obras No, especialmente en las denominadas *Shura Mono*. En estas aparece generalmente un héroe de la familia de los Taira o de los Minamoto, que fueron los dos bandos principales que se enfrentaron en el Japón del siglo XII. La expresión *Shura Mono* viene de Asura, nombre del infierno a cuyo tormento son destinadas las almas de los difuntos en las batallas. En estas obras se describe cómo el espíritu de alguno de estos guerreros trata de escapar de tal destino. Para ello, se evade del infierno y vuela hacia la tierra apareciéndosele a alguien.

En la primera parte de estas obras, hace su aparición un viajero, en general un religioso en peregrinación, y se encuentra con un pueblerino que le cuenta la historia del lugar. En la segunda parte, el pueblerino, que es el actor principal o *Shite*, vuelve a aparecer en su forma original (de del guerrero), y por su propia boca, cuenta al *Waki* o actor secundario la historia con más detalle. Finalmente, antes de desaparecer, ejecuta una danza.

Vemos, pues, que el actor principal representa dos personajes y además lleva máscara, lo cual puede ser una clara alusión a la reencarnación, ya que el alma igual puede hacer el papel de un viejo guerrero que de un mendigo, trascendiendo las diferencias de máscaras y atuendos.

Como ya dijimos, el teatro No florece en un momento de inestabilidad política de Japón, en la era Muromachi. En un movimiento de péndulo de la historia, se había pasado de la relajación de las costumbres de la época de la corte imperial de Kyoto a la austeridad y disciplina propias de la vida del samurái, que había adoptado el código de conducta reflejado en el *bushido*.

Por otro lado, estos guerreros van a encontrar su identidad ideológica en el budismo zen, el cual les va a proporcionar un profundo sentimiento de confianza en su propio



destino, sumisión tranquila a lo inevitable y amable acogida de la muerte. Fue exaltada, por lo tanto, una ética guerrera de heroísmo, lealtad y disposición a morir por el señor, extendidas por narraciones épicas como el Heike Monogatari, de donde se extraen muchos argumentos para obras No.

Muchos de estos señores de la guerra participaban en tertulias con nobles y monjes y otros patrocinaban a pintores, artesanos o dramaturgos, como por ejemplo, el sogún Ashikoga Yoshimitsu, que acogió al famoso actor y dramaturgo Kan'ami y a su hijo Zeami, que son considerados el Esquilo y el Sófocles japoneses.

Ambos llevarán a cabo un extraordinario trabajo de síntesis creadora que conducirá al teatro No a su plenitud. Le dan a la escena sus normas, codifican el espectáculo, componen textos verbales de gran intensidad lírica que se componen en la base de todo el repertorio posterior y legan los trucos y las técnicas del actor de generación en generación.

Imbuido por el espíritu de la filosofía zen, el actor de No va a adentrarse, para la perfecta ejecución de su arte, en una vía de perfeccionamiento interior, lo que se denomina Do, es decir, un camino o sendero que se puede encarnar en diferentes actividades humanas, pero impregnadas por el espíritu del zen.

La ceremonia del té, el arte del tiro con arco, el Zengo o pintura aen, el arreglo floral, etc., todos ellos destacan por la forma lenta, hierática, calma y solemne de efectuar todos los movimientos por insignificantes que estos sean y el estado especial de concentración en el que solo importa el presente y el ahora. Es un vivir de instante en instante. Sea lo que sea lo que hagamos, beber, preparar una taza de té, defender la vida sable en mano, se puede hacer con la misma actitud interior.

Quizás si entendemos esta actitud de concentración mental del aquí y ahora, podemos comprender la diferencia que hay en cuanto a la concepción del tiempo entre el hombre occidental y el oriental. Una representación completa del drama No puede durar seis horas. El tiempo en Oriente es un tiempo sin principio ni fin, el aquí y ahora tienen una importancia autónoma, sin referencia al pasado ni al futuro. Todo es cíclico y al mismo tiempo todo es fugaz, todo es ilusión.

Otra característica de las artes influidas por el zen es que se dice poco pero se sugiere mucho. A veces en el teatro, el actor realiza movimientos aparentemente insignificantes pero repletos de significado y carga emotiva. Por otro lado, no son necesarios muchos artilugios en el decorado para ambientar las distintas situaciones escénicas, y cuando se quieren representar determinados objetos, se hace de una forma más bien simbólica.

Ejemplo de ello es la gran variedad de elementos que puede representar el abanico: una flauta, una pala, un pincel, así como la prolongación del cuerpo del actor para mejor representar sus sentimientos. Un simple armazón de cañas de bambú puede representar a veces un barco o una choza.

Uno de los más sencillos objetos utilizados en el No es el lecho de la enferma princesa Aoi-no-uye; la princesa está enferma a consecuencia del maleficio de una mujer celosa cuyo espíritu se acerca al lecho de la princesa. El espíritu ataca duramente a la enferma, pero las oraciones fervorosas y los exorcismos de un sacerdote vencen al fin, arrojando

fuera el espíritu maligno. Todo ello ocurre alrededor del lecho de dolor de la princesa, pero ninguno de los dos están presentes, todo sucede en torno a un kimono doblado y extendido cuidadosamente en el suelo. A pesar de ello, el auditorio siente lo vivo de la presencia de la víctima.

En el tratado *Fushikaden* (que significa ‘transmisión de la flor y de los estilos de interpretación’) que nos ha legado el dramaturgo Zeami, se dan numerosas enseñanzas para la formación del actor, que hacen de este camino una verdadera vía de búsqueda interior. En una de sus partes dice: «Se debe olvidar al espectáculo y mirar el No; olvidar el No y mirar al actor; olvidar al actor y mirar la idea; olvidar la idea y comprender el No». Quizás, el gran reto del actor sea olvidarse de sí mismo para identificarse totalmente con el personaje que debe representar, y el del espectador, olvidarse que es un mero espectador para imbricarse totalmente en la obra.

Otra de las características del zen es la espontaneidad, la acción ejecutada sin intervención del pensamiento racional, pero para ello hay que tener un gran dominio de la técnica. De ahí la insistencia en las artes inspiradas por el zen en repetir una y otra vez las mismas formas, no permitiendo en el período de aprendizaje que el estudiante se salga del modelo a imitar hasta que haya alcanzado cierto dominio. Dice Zeami: «Si se quiere conocer la flor, primero hay que conocer la semilla. La flor será el corazón y las semillas serán las técnicas». También: «Sé constante en la práctica y no te muestres arrogante».

Podríamos incluir también, en este apartado sobre la influencia zen en este arte, los cuatro principios que nos muestra Suzuki en sus estudios sobre el zen y el arte del té y que son extensibles también al teatro No:

Wa: búsqueda de la armonía entre todos los elementos. Volvamos a recordar las indicaciones de Zeami: «El que consiga dominar esta labor de ajustarse a la letra a través de la práctica, el canto y los gestos se fundirán en uno. El canto y los gestos son en principio dos cosas distintas a las que el actor atiende separadamente, y el que, a pesar de eso, haya conseguido dominarlas con maestría hasta el punto de fundirlas en una, será el primer diestro, superior a todos. Este será realmente un No fuerte».

Sei: Pureza de la mente y limpieza en la ejecución de la actividad artística de los participantes. Ya hemos hablado del especial estado de concentración mental que se debe lograr. Una de las partes del teatro, como ya veremos, es el cuarto del espejo. Además de la utilidad práctica que tiene este recinto para realizar los últimos retoques del vestuario, en este lugar, el actor dedicará unos momentos a adoptar la actitud mental adecuada para la representación del papel.

Jako: Tranquilidad y suavidad del espíritu. Dice Zeami: «Cuando se intenta hacer un estilo de furia, no debe olvidarse el corazón suave. Ese es el medio para no resultar rudo. Mantener el corazón suave al enfurecerse es la causa de lo novedoso».

Otra corriente espiritual que ha calado hondamente en este pueblo es el confucianismo, el cual apunta a los códigos éticos de la organización social. Se basa en un sistema de obligaciones recíprocas que afectan tanto la casa imperial como a los súbditos y acentúa la relevancia del orden y de la estabilidad social y la piedad filial como deber familiar que satisface su deuda de gratitud con los antepasados.



Y, finalmente, el taoísmo, que va a promulgar una concepción del mundo donde no existen dualismos, donde el creador y la creación son una misma cosa, donde el cuerpo y el espíritu son dos percepciones diferentes de una misma cosa, el Chi. Se llama Tao al modo armonioso de hacer que tiene la naturaleza y que se manifiesta originariamente en la acción de opuestos, llamados yin y yang, que representan las polaridades de la realidad sensorial que, en equilibrio, mantienen el orden del mundo. En el teatro No, como hemos visto, hay dos grupos fundamentales:

El Shite, o actor principal, que significa «el que hace» o «el que actúa». Es el que lleva la máscara, el que danza, el que canta, el que sufre la transformación y el que, con su actuación, da vida al No. Hay cinco personajes tipos que puede encarnar el Shite: el viejo, la mujer, el guerrero, el loco y el demonio.

El Waki representa el papel secundario, no lleva máscara y normalmente representa un monje cuya función es la de propiciar la aparición del Shite. Una vez cumplido su cometido, se retira a un lugar específico del escenario y se sienta, inmóvil, mirando al público o lo que ocurre en escena.

El Waki es el lado pasivo, negativo, oscuro (el yin), en contraste con el activo, positivo, brillante del Shite y deben complementarse para lograr la armonía de la representación.

En el tercer libro del *Fushikaden*, Zeami hace referencia a esta ley de los opuestos y la búsqueda del equilibrio de los mismos para lograr el éxito de la representación. Dice, por ejemplo, que la atmósfera del día es positiva y el No, que se representa con cierta calma, produce una atmósfera negativa. Para que haya equilibrio hay que armonizar lo negativo y lo positivo. Es decir, que de día es propicio realizar un No negativo, más calmado; en cambio, por la noche, se debe realizar un No con más animación.

Esto mismo se aplica en todos los elementos que forman parte del teatro. Se trata de una ley general que se puede aplicar en muchos casos particulares, y eso es lo que produce el efecto armónico deseado.

La escena

Todavía hoy se construyen los escenarios según las formas del gobierno Tokunagwa para el diseño de escenarios No, que especifican las dimensiones de cada parte, el método de construcción, los materiales, la ornamentación, etc.

El escenario está elevado unos 85 cm sobre el nivel del suelo y puede ser contemplado por los espectadores desde distintos ángulos de visión. La escena está dividida en: Butai o escena propiamente; Hashigakari o puente; Kagami-no-ma o cuarto del espejo.

Una balaustrada separa al público del puente y entre ellos hay tres pinos a distancias regulares que sirven de orientación para el actor y simbolizan el entorno natural en el que el actor realiza el viaje hacia el escenario.

La escena principal, hecha de madera de ciprés, está delimitada por cuatro columnas que sostienen el techo y sirven de puntos de referencia sobre la escena del actor principal, pues la máscara que lleva dificulta la visión. Todos los participantes en la representación tienen sus espacios bien definidos, y en las diferentes obras teatrales hay especificaciones sobre la posición y movimientos del actor en escena.

Sobre el tabique del fondo del escenario está pintada la imagen estilizada de un pino, que sugiere la unión del hombre con la naturaleza, y le indica la sacralidad del espacio que protege. En el tabique lateral, se encuentra una pequeña puerta corredera por donde entran el coro y los ayudantes; también hay una representación pintada de cañas de bambú.

La escena funciona como un instrumento de percusión. Debajo del escenario hay un espacio hueco en el que se encuentran unos diez grandes recipientes en forma de tinajas que actúan como cajas resonadoras de los violentos golpes que con el pie da el Shite en ciertos momentos importantes de su danza.

Los actores

Tradicionalmente son masculinos. Además del Shite y del Waki que ya hemos mencionado también estarían los Kyogen, que al igual que en el teatro griego, ejecutan una serie de farsas o entremeses para aligerar la tensión dramática.

También hay unos participantes especiales que son visibles físicamente en escena, pero sin función dramática en el desarrollo de la obra. Son los Koken, cuya misión es la de ayudar al Shite a arreglarse los vestidos, entregarle y retirarle los instrumentos que pueda necesitar y velar por la buena marcha del espectáculo.

La educación del actor debe hacerse desde niño a través de la disciplina y el entrenamiento dirigidos por un maestro que transmite los secretos, las habilidades y los métodos de la representación.

En el tratado ya mencionado, Zeami habla de la práctica del actor año por año, desde los siete años hasta más de cincuenta, y cómo el verdadero talento del actor o flor, como



él lo denomina, permanece y se incrementa con el transcurso de los años. Es cuando el actor se ha encontrado con la esencia de la vía del No.

Pero realmente, la enseñanza y aprendizaje del No tiene lugar de maestro a discípulo, porque hay muchas enseñanzas que no se pueden reflejar en los tratados. La organización de los actores se basa en el sistema llamado *iemoto*, que también se sigue en otras actividades artísticas japonesas. Esta palabra se escribe con los caracteres que significan ‘casa’ y ‘origen’.

Al final del *Fushikaden* dice Zeami que ese libro contiene enseñanzas secretas transmitidas a una sola persona en cada generación. Y dice que quien lo herede ha de ser una persona merecedora de ello. Termina diciendo: «consérvese en secreto».

Accesorios y utillería del actor

El escenario no está separado de los espectadores por ningún telón, salvo el pino y las cañas de bambú. El escenario está vacío, y resalta la desnuda superficie de madera pulida por la que se deslizan los actores, que calzan una especie de calcetines de tela blanca o *Tabi*, con el pulgar separado. Los pies no se despegan del suelo para caminar, salvo por una ligera elevación de las puntas de los dedos al final de cada paso, lo que confiere una mayor sensación de sutilidad.

Los accesorios son muy pocos y, como ya hemos hablado, más bien simbólicos. Los vestidos son muy ricos, de brocados y seda, y los colores y diseño se modifican de acuerdo con las características de cada personaje. Suelen ser muy voluminosos, desdibujando el contorno del cuerpo del actor, lo que, junto con la máscara, contribuye a crear el ambiente de irrealidad fantasmal propio del No.

La máscara define, distingue e identifica al No, es la condensación de este arte. Algunas son consideradas tesoros nacionales y son expuestas en museos como obras de arte y conservadas por familias de actores como auténticas joyas. Es de madera de ciprés, esculpida y pintada con gran cuidado, pues el rasgo trazado con tinta de carbón solo puede ser ejecutado de una vez.

Se fija a la cabeza con dos cintas anudadas a la nuca y puede ser más pequeña que la cara de un hombre. Al contrario que la máscara griega, la del No apaga y deforma el sonido de la voz, contribuyendo a la ininteligibilidad de un texto verbal ya casi incomprensible hoy.

Para expresar alegría el actor puede «iluminar la máscara» inclinándola hacia arriba, u oscurecerla inclinándola hacia abajo haciendo que le dé cierta sombra para expresar tristeza. Mover la máscara de lado a lado con rapidez muestra emociones fuertes como la ira, y lenta y repetidamente, muestra emociones profundas.

Música, gestos y danzas

La orquesta está formada por una flauta travesera y dos tambores con forma de reloj de arena. Los instrumentistas que tocan los tambores emiten una serie de gritos muy característicos que llevan el ritmo de la representación y marcan las diferentes medidas musicales.

El coro está compuesto por ocho cantantes. Se sientan en dos filas y están inmóviles durante todo el espectáculo. Llevan un abanico cerrado que, en el momento de la intervención, apoyan sobre su base, colocándolo horizontalmente delante de ellos cuando intervienen. No toman parte en la acción y su función es la de presentar la escena, describir paisajes, comentar la acción y, a veces, hablar por boca del Shite o del Waki, como ocurría en el teatro griego.

El canto tiene gran influencia del Shomyo, empleado por los monjes budistas durante la celebración de sus ceremonias de culto. Usa una respiración diafragmática que, apoyándose en el pecho y la cabeza, hace resonar la emisión en el interior de la cavidad oral (en la garganta), resultando un sonido intenso, gutural, como atragantándose, en contraste con la voz usada en el canto occidental, que proyecta la voz al exterior.

Los movimientos de los personajes siguen una estudiada coreografía. El desarrollo de los gestos y movimientos se compone de «unidades de movimientos» llamadas *kata*, así como el lugar de la representación se divide en una serie de unidades espaciales, y el canto en frases o unidades musicales de doce sílabas. La danza se constituye sobre modelos o unidades de movimiento con múltiples combinaciones. Los movimientos pueden ser realistas, como herir con la espada; simbólicos, como el acto de llorar, elevando suavemente una o dos manos hasta los ojos y bajándolas de nuevo; y abstractos, como los golpes con el pie del actor sobre escena.

La base de la actuación No reside en detener cada movimiento justo en el momento en que los músculos están más tensos. Esto se realiza con el ritmo del Jo-ha-kyo, que rige cada movimiento. La acción comienza suave (Jo), gradualmente incrementa su velocidad (Ha) y finalmente alcanza el clímax (Kyu), donde absorbe una inercia que le lleva a la parada final.



Toda la representación está estructurada según este principio de tres. Este se aplica a la acción del actor, a sus gestos, a la respiración, a la música, a cada escena, a cada drama, a la composición de una jornada No. Es una especie de código de vida que recoge todos los niveles de organización del teatro.

El elemento literario

El repertorio actual del No se compone de unas 240 piezas que suelen dividirse en cinco grupos según el papel que representa el Shite. Estas serían las Kami-mono u obras de los dioses y las Shura-mono o de batallas y guerreras, de las que ya hemos hablado. Además, estarían las Kazura-mono u obras femeninas, que son las más importantes por su lirismo, elegancia y belleza; generalmente, su argumento es una historia de amor. También en este género hay un grupo de obras en las que aparece, por ejemplo, el espíritu de un árbol o de una flor aspirando a su unión con Buda.

Las cuartas serían las obras de asuntos varios, en las que el personaje principal puede ser una mujer enloquecida a causa de la pérdida de su hijo. Generalmente, tienen un final feliz y acaban con el reencuentro del hijo. Son obras en que los celos son los causantes del desvarío de una mujer.

Y, finalmente, las Kirinomo u obras de final, son de asuntos como la aparición de monstruosos seres sobrenaturales, casi siempre representativos de demonios. Estas obras están llenas de movimiento y de acción, y se representan al final porque se supone que el público está cansado después de tantas horas de espectáculo.

Desarrollo de una obra de teatro No

La jornada completa de No consta de la puesta en escena de cinco obras, entre las cuales se intercalan tres farsas cómicas que sirven de contrapunto y relajan el ambiente. Cada una de las cinco piezas se corresponde con cada una de las cinco categorías de obras según el carácter del personaje principal.

Comienza la representación: nos acomodamos en los cojines. El escenario casi vacío da una sensación de pulcritud y de sencillez. Dos ayudantes levantan con cuidado la cortina del extremo del puente.

La orquesta es la primera en entrar en escena, así como luego será la primera en salir. Los dos tamborileros principales llevan una silla plegable y se colocan en los lugares asignados, mientras que el flautista y el instrumentista se sientan en el suelo al modo japonés.

Por la pequeña puerta corredera, hace su aparición el coro. Tras unos momentos de silencio, el flautista da las notas iniciales y comienza la obra.

Aparece el Waki, desarrolla su parte con lentitud y ceremonia y acaba colocándose en su puesto de observación, junto al pilar que lleva su nombre.

Entra el Shite y realiza su parte recitada, cantada y danzada, con apoyo del coro y la orquesta. Los instrumentos tocan y dan sus gritos peculiares. Los asistentes koken ayudan al actor principal en escena. El kyogen habrá entrado sigilosamente y se habrá colocado en su lugar, a la espera de su intervención. Cuando acabe la obra, tras la larga danza final del Shite, el actor principal saldrá de escena y no volverá para recibir los aplausos. Los últimos en irse serán el coro y la orquesta y todo volverá al silencio.

Epílogo

Después de este humilde acercamiento al viejo teatro No, podríamos preguntarnos por qué sentimos esa extraña atracción por el mundo de las artes escénicas, ya sea en representaciones teatrales o a través del cine.

Tal vez sea que aquello que estamos viendo, esas historias son un reflejo de un mundo que tenemos en nuestro interior. Porque dentro de nosotros también hay un dios, un demonio, un loco, un monje, un guerrero o una mujer enamorada.

La magia del arte es que puede recoger elementos diversos, dispares, extraños entre sí y los relaciona formando un conjunto armónico que nos transmite un mensaje que, cuando proviene del mundo de las ideas, siempre captará el interés de la gente, en todo tiempo y lugar.

Decimos que el arte No es ceremonial porque en él todo está medido, todo está reglamentado en función de unas normas, al igual que en la naturaleza, nada se deja al azar, todo tiene sus causas y sus fines. La vieja cultura del Japón, tan amante de la naturaleza había comprendido esto.

Vivimos en un mundo alejado de los valores tradicionales, en el que el desconcierto reinante se justifica con las palabras *improvisación*, *azar*, *creatividad*, pero estos viejos pueblos eran un poco más sabios.



No hay nada más angustioso para un actor que no conocer la obra que tiene que representar ni cómo. Y esto es quizás lo que le sucede al hombre de hoy. No sabe ni quién es, ni lo que tiene que hacer para cumplir con su destino.

Nosotros somos los herederos de una tradición que nos permite poder tener claro quiénes somos y qué es lo que tenemos que hacer. Somos filósofos y tenemos unas enseñanzas que son las directrices de la obra de arte de nuestra vida.

Bibliografía

Arnal, J. Vicenta. *Teatro y danza en el Japón*. Colección Cauer.

Jinarajadasa. *El arte y las emociones*. Editorial Orión.

Livraga, Jorge Ángel, *El teatro místico en Grecia. La tragedia*. Editorial Nueva Acrópolis.

Sabi-Wabi-Zen. El zen en las artes japonesas. Raymondo Thomas, Visión libros.

Suzuki. *El zen y la cultura japonesa*. Edit. Paidós.

Zeami; Fushikaden. Editorial Trotta.



SIMBOLISMO DE LA FUENTE manantiales de Castellón

Montserrat Reboll y Ana Belén Rodríguez

Desde el fondo de la historia, surge, espléndida y majestuosa, nuestra protagonista, la fuente. Ella guarda los más ocultos misterios, donde viven fantásticos seres, custodios de maravillosos tesoros anhelados por los efímeros mortales. Las aguas de fuentes y manantiales son puras y virginales, son aguas en continuo movimiento, son aguas de vida, de los proféticos oráculos donde se acercan los hombres en busca de lo divino. Intentaremos, pues, bucear por sus cristalinas aguas y dejarnos llevar por el suave murmullo de ecos pasados en pos de su secreto.

Por las sendas del pasado

Desde las primeras manifestaciones históricas, la fuente alcanzó un alto protagonismo simbólico y ritual. El hombre del pasado le concedió un lugar importante, algo incomprensible para nuestro siglo científico y materialista, para el cual no pasa de ser un mero instrumento práctico y ornamental. Pero quizá nuestros predecesores vieron en tan bello elemento algo más allá de lo puramente físico y estético, observaron que el continuo brotar de la fuente reflejaba, de algún modo, el incesante ritmo de la propia vida. Gracias a la ciencia arqueológica contamos con testimonios gráficos que son huellas inestimables de su gran importancia.

Las ofrendas encontradas en las aguas de fuentes, pozos y manantiales eran, por lo general, monedas, estatuillas e incluso algunas fibulas. Sobre las tablillas votivas se escribían los nombres de los dioses y de los oferentes, siendo finalmente arrojadas a las aguas en espera de ser atendidas por la deidad. Manantiales y pozos fueron igualmente sagrados y venerados, conservando similar significado; casualmente las más antiguas ofrendas de exvotos encontradas en la península ibérica —s. V a. C.— se hallan en los lugares donde se adoraba un manantial salutífero.

Haciendo un breve recorrido por las distintas cosmogonías, hemos hallado su rastro en muy diversos lugares y épocas.

En China encontramos la leyenda de un monje budista llamado Huiyuan, que vivió desde el año 334 al 416 d. C. y fundó la secta del loto blanco. En una ocasión, saliendo del santuario, vio una roca lisa y la golpeó con su bastón de estaño. Inmediatamente brotó allí una fuente, que todavía hoy da agua al monasterio, llamada «fuente del bastón de estaño» (leyenda similar a la del Moisés cristiano).

La mitología fenicia nos habla de una divinidad de nombre Aleyin cuya misión era hacer surgir agua suficiente de los manantiales y fuentes. Por ello se constituía en espíritu de fuentes, manantiales, arroyos y ríos. El termino *Aleyin* significa ‘el que cabalga sobre las nubes’, pues también producía la lluvia y, como consecuencia, gracias a él había suficiente vegetación en la tierra.

En el epílogo del código de Hammurabi se invoca al dios Adad para que prive a los enemigos de la lluvia del cielo y de las aguas de las fuentes.

Los asirios rendían culto a Ishtar, diosa del amor, purificadora de las aguas y patrona de los manantiales «que traen la vida».

En Egipto se divinizaba al Nilo en el dios Hapi, abastecedor de fuentes y manantiales. También la diosa Isis representaba el espíritu de las aguas, de los ríos y fuentes.

En la India, aparte de los dioses acuáticos de los Vedas, están las Apsaras, ninfas que habitan las aguas de fuentes, lagos y ríos, especialmente el Ganges.

Entre los t’u-je eran veneradas las fuentes del Tamir. En Carrawburgh, en el muro de Adriano, están las ruinas de un lugar romano-celta consagrado a Coventina, la diosa del manantial que alimenta el pozo. Coventina tiene aspecto de ninfa y, en una escultura hallada, se la representa vertiendo agua de un cántaro. Entre los objetos encontrados en este lugar cabe mencionar las ofrendas votivas para la diosa, en las que había monedas, alfileres, tallas e incluso una calavera humana, que posiblemente fuera depositada para ayudar al espíritu de su dueño a adentrarse felizmente en el más allá.

También la diosa celta Epona aparece en ocasiones bajo figura de ninfa o nereida; estaba vinculada a las aguas termales y poseía un carácter sanador.

Los romanos nos hablan de Fons o Fonto, hijo de Jano y dios de las fuentes. Tenía un templo en Roma, seguramente ubicado cerca de la «Porta Fontinalis» y de la supuesta tumba de Numa. El 13 de octubre se celebraba la fiesta de Fons, que llevaba el nombre de Fontinalia; en este día se arrojaban flores a las fuentes y se coronaban con guirnalda los brocales de los pozos. Esta Fontinalia tiene su continuidad en la festividad del Corpus cristiano; es célebre en el claustro de la catedral de Barcelona engalanar un surtidor con adornos florales durante esta festividad. Curiosamente, en la actualidad Roma sigue siendo conocida como «la ciudad de las fuentes».

La Iglesia cristiana relacionó a la Virgen con el poder salutífero de los manantiales, basándose en el texto bíblico: «Eres fuente que mana a borbotones, fuente de aguas vivas...». Uno de sus más entusiastas defensores fue san Isidoro de Sevilla, quien, a principios del s. VII, en sus *Etimologías*, llegó a dar por ciertas las propiedades maravillosas de algunos manantiales. Sin embargo, el origen de tal asimilación es

pagano, ya que en la Roma antigua se utilizaba una virgen para descubrir los manantiales de agua potable. Por ello, el venero que abastecía las termas de Agripa recibió el nombre de «Acqua Virgo».

No podemos obviar que, desde tiempos ancestrales, existen mitos y leyendas en los que las fuentes y manantiales fueron venerados por devolver la salud de enfermedades incurables e incluso resucitar a seres humanos ya fallecidos.

Entre los galos, los manantiales son divinidades que tienen como propiedades las de curar las heridas y la de reanimar a los guerreros muertos. En el relato irlandés de la batalla de Mag Tured se habla de una fuente de salud donde se sumergía a los heridos de los Tuatha De Danann a fin de que fueran curados y quedaran aptos para el combate a la mañana siguiente. También durante el combate de Moytura, los Tuatha de Danann nos hablan de otro pozo de curación llamado Tiopra Slaine, que poseía estas extraordinarias propiedades curativas. Según el célebre historiador griego Pausanias, la diosa Deméter tenía en Pátras una fuente con asombrosas facultades de curación: «El fiel obtenía allí las respuestas observando las visiones que se producían en un espejo atado a una cuerda y sumergido apenas en el agua».

La fuente como símbolo de fertilidad y purificación

Para todas las antiguas culturas, el simbolismo de las aguas forma parte fundamental de sus ritos y ceremonias como elemento de fecundidad y purificación. Del mismo modo, la fuente está íntimamente relacionada con estas dos características.

De sus propiedades fecundadoras encontramos numerosas leyendas al respecto, que nos señalan ciertas fuentes cuyas aguas curan la esterilidad de las mujeres e incluso otorgan virtudes casamenteras, como por ejemplo, las aguas del santuario de la Virgen de Covadonga. En diversos cuentos irlandeses, el agua de un manantial o de un pozo se desborda y persigue a las mujeres. Las mujeres Kafires, cuando sus hijos les preguntan de dónde vienen los niños, les dicen que se los encuentran junto a las aguas de los manantiales, y «las mujeres los traen con ellas cuando vuelven de ir a buscar el agua del día». En Roma las mujeres embarazadas le daban culto a la ninfa Egeria porque tanto ella como Diana podían concederles un parto fácil. Las aguas de Egeria estaban acreditadas con la virtud de facilitar tanto la concepción como el parto y se han encontrado ofrendas votivas en el lugar dedicado a esta ninfa. Pero esta misma creencia existe en toda Sudamérica, Polinesia y en Asia central. Recientemente, se creía que una fuente de Oxford era tan potente como los pozos de los tupis y que tenía la virtud de hacer que las mujeres estériles dieran a luz.

Pero nos ha quedado constancia de que las aguas de fuentes y manantiales sagrados de todas las épocas siempre se utilizaron en los ritos de regeneración y purificación. Civilizaciones tan antiguas como la hindú, la egipcia o la griega tuvieron muy presentes en sus celebraciones religiosas las purificaciones a través del agua. Precisamente en Egipto, detrás del santuario de Isis en Pompeya, se ha encontrado junto a la «schola» (lugar de reuniones) una sacristía con una fuente para llevar a cabo dichos baños rituales. El cristianismo, que posee una infinita sucesión de elementos paganos, ha conservado esta antiquísima tradición a través del rito del bautismo, iniciado por Juan el Bautista.



También encontramos curiosas prohibiciones ancestrales que nos hablan de fuentes y manantiales tan sagrados y especiales que nadie podía acercarse a ellos sin haberse purificado previamente: «Era una fuente limpia de aguas brillantes y plateadas a la que ni los pastores, ni los rebaños que pastaban por las montañas, ni ningún otro animal se había acercado jamás, que no había sido turbada por ningún pájaro, ninguna alimaña, ni por la caída de un árbol» (Ovidio, *Las metamorfosis*)

Entre los turcos, mongoles, siberianos y, prácticamente, toda Asia central siguen manteniendo pura el agua de algunos ríos y fuentes donde prohíben su baño. Los descendientes de los mayaquiché (América central) no dejan pescar en los manantiales, ni desramar los árboles que les dan sombra. La fuente de Glanum (pura) en la Galia del sur está bajo el patronato de Valetudo, y continúa siendo igualmente respetada; curiosamente, dicha fuente recuerda con su nombre la irlandesa (Slante, la salud) de los Tuatha de Danann. La gran mayoría de príncipes y guerreros irlandeses iban regularmente a realizar las abluciones matinales a una fuente.

Las antiguas enseñanzas y la mística universal han demostrado que el baño o el lavado ritual tienen tal importancia que debe conducir a la vida espiritual como una consecuencia del esfuerzo de purificación interior. El agua es la gran dadora de vida y, a la vez, la gran destructora de las formas desgastadas por el tiempo. La purificación física a través del agua simboliza la transmutación interior que debe sufrir el ser humano para poder elevarse hacia lo divino.

La fuente de la inmortalidad o de la juventud

Una de las propiedades del agua es que posee en ella el poder de regenerarse hasta el infinito, es un elemento dotado de perennidad; de ahí que desde la más remota Antigüedad siempre se haya hablado de la mítica «fuente de la inmortalidad».

En su busca fueron numerosos personajes, desde el capitán español Juan Ponce de León en su viaje por las Américas hasta el mismísimo Alejandro Magno. Según nos cuentan, este último viajó hasta la India, donde se cree que pudo haber nacido el origen de tal leyenda. Otros escritores, por su parte, la ubicaron vagamente en algún lugar de Oriente. Según H. P. Blavatsky, la enseñanza oculta corroboraría la tradición popular que asegura la existencia de una Fuente de la Vida en las entrañas de la Tierra y en el polo norte. Según han recogido los mitos clásicos, quien bebiera de esta fuente se liberaría de los límites de la condición temporal y obtendría una juventud siempre renovada de longevidad. Esta fuente solía ubicarse en emplazamientos angostos o de difícil acceso y se la suponía a menudo custodiada por monstruos; esto exigía pasar grandes pruebas hasta gozar de sus aguas, lo cual supone todo un decurso iniciático, algo que realza el valor simbólico que conserva.

Como es habitual en este tipo de símbolos, no podemos hablar de la fuente de la inmortalidad o de la vida como propio de uno u otro lugar, sino que es uno de esos símbolos universales y atemporales repartidos por todo el mundo. Esto no debe asombrarnos si recordamos que todo símbolo encierra o guarda, a través de una forma física, una verdad de la naturaleza, oculta o velada bajo diferentes claves. Por ello encontramos que, entre los diferentes aspectos y profundidades del simbolismo de la fuente de la inmortalidad, se realza la fuerza de la juventud como la capacidad de seguir renovándose continuamente, como el constante brotar del agua de la fuente.

En el Nuevo Testamento encontramos este simbolismo a través de las palabras que Jesús le dirá a la samaritana: «El agua que yo le dé se convertirá en él en fuente de agua que brota para la vida eterna» (Juan, 4,14), y el mismo Juan, en el Apocalipsis, haciéndose eco de Ezequiel, describe al Cordero que guía a los salvados «a los



manantiales de las aguas de la vida» (Apocalipsis 7,17). En el Génesis encontramos que, en el centro del mítico paraíso terrenal, al pie del árbol de la vida, surge una fuente de la cual emanan cuatro ríos que se dirigen hacia los cuatro puntos cardinales; esta, según los cristianos, sería la fuente de la inmortalidad. Curiosamente, esta tradición tiene cierta semejanza con la escandinava, considerada por el profesor Max Muller como muy anterior a los Vedas. La mitología nórdica nos habla de que el «Invisible» sopló las Aguas (Caos), las llamadas corrientes de Eliwagar, destilándose en gotas vivificantes, que cayeron y crearon la Tierra y al gigante Ymir (hombre celeste), y a la vaca Audumla (la Madre o alma cósmica), de cuya ubre fluyeron cuatro torrentes de leche; los cuatro puntos cardinales, los cuatro manantiales de los cuatro ríos del Edén.

Entre los árabes es muy característica la construcción de casas con patios cuadrados en cuyo centro brota una fuente. Este cuadrado representa el Paraíso, y la fuente, la Fuente de Vida que todo lo regenera. Las cuatro estrellas en las esquinas de las fuentes representan la cuaternidad de los elementos, mientras que la estrella central superior es la quintaesencia, el símbolo de la unidad espiritual. En la isla de Cuba existe una fuente envuelta en leyendas llamada Fuente de Vida, cuya tradición no sabemos si es anterior a la colonización española o bien si se trató de una leyenda traída por los europeos al creer estar en las Indias.

Esta famosa fuente de la juventud, anhelada y buscada por los mortales más audaces, estaría ubicada en lo más profundo e íntimo de cada ser humano. El continuo brotar de la fuente representa las aspiraciones, deseos, anhelos y sueños internos que deben surgir y plasmarse en el exterior. Por ello la fuente se ha convertido en una representación del alma que corre sin cesar en busca de su destino.

La fuente de la sabiduría

Existen gran cantidad de reinos misteriosos situados por encima y por debajo del agua. El elemento agua es un símbolo perfecto de la verdad que yace en el fondo de las cosas, siendo una especie de barrera transparente y opaca al mismo tiempo, un velo traslúcido entre el mundo de los hombres y el más allá. Gracias al poder mágico del agua podemos conocer la sabiduría del otro mundo a través de los oráculos, pozos o fuentes del saber.

Cerca de Antioquía había una fuente mántica que sirvió para predecir la proclamación del emperador romano Adriano. Otro rey romano, Latinus, acudía a la fuente Albunea a consultar el oráculo de Fauno. El folclore celta nos habla del héroe irlandés Cormac y de cómo, casualmente, encuentra el «pozo de la sabiduría», cuya agua estaba imbuida de poderes proféticos. El pozo, a cuyo lado se sentó Moisés en su huida del faraón, simboliza el «pozo del conocimiento».

Los grandes santuarios de Delfos o Anfiaraion estaban situados en las cercanías de manantiales sagrados. En el templo de Apolo, en Delfos, desde la roca Nimpea, manaba la fuente Castalia. Todos estos santuarios son de difícil acceso y, como todos los lugares míticos que contenían poder y saber, eran guardados por criaturas todopoderosas, dragones, serpientes, hidras, que en su origen no eran otra cosa que la fuente misma bajo su aspecto animal. Para beber de sus aguas milagrosas era necesario vencer primero al dragón o monstruo guardián, y en la mayor parte de las mitologías se encuentra el tema del combate de un dios (Apolo, Marduck, Thor, Indra...) o de un



héroe (Gilgamesh, Heracles, Perseo, san Jorge...) contra un monstruo reptil o saurio, guardián de las fuentes. Entre los germanos y escandinavos, la fuente Mimir contenía el agua del saber y otorgaba la sabiduría oculta: «Su agua es tan preciosa que, para ser admitido allí a beber, el dios Odín acepta abandonar un ojo. Por este precio ha bebido del agua del conocimiento, de la profecía y de la poesía». La victoria de Apolo sobre la serpiente Pitón es la que llevan a cabo todos los dioses y héroes que quieren acceder al conocimiento o a la posesión del agua de la inmortalidad. En el caso de Apolo, su combate contra Pitón le permite asentar definitivamente su poder sobre su lugar sagrado, establecer su oráculo, liberar fuerzas purificadoras, inspiradoras, de oráculos encerrados en la fuente.

La fuente en los ciclos de la vida

La fuente tiene un vastísimo poder de simbolización, ya que refleja todo el espectro de significados que van desde la vida hasta la muerte. Pero ¿qué sería la fuente sin el agua? Las aguas son la imagen misma del movimiento. El ciclo del agua, inmutable y perpetuo, ilustra perfectamente el continuo renacimiento del hombre en la Tierra. Es fácil establecer una analogía entre la lluvia y la fecundación, siendo el cielo una representación del padre o el gran principio masculino, y la tierra, de la madre o gran principio femenino. La lluvia sería la semilla del cielo que fecunda la tierra fértil y, en sus entrañas, es decir, en las capas freáticas, se forma la fuente que está en gestación. Entonces es como si la madre tierra estuviera embarazada de una fuente hasta que finalmente brota. Al igual que un niño, el pequeño ser crece: la fuente representa un bebé; el arroyuelo o riachuelo, un niño pequeño; el afluente, un adolescente y el río un hombre. La fuente tendría un carácter divino, mágico, puro y virginal, al igual que el alma de un bebé.

El mar es como la sangre del planeta, vital, salado, pleno de energía en sí y dador de fuerza a la vez. Es al mar donde van a parar todas las fuentes convertidas en ríos. La dulce gota, que es hija de la Tierra, necesita convertirse finalmente en la gota salada que es hija del cielo. Por eso los ríos, las fuentes y los pequeños hilos de agua van siempre a buscar su destino: el mar. De tal forma, el alma única y encarnada, representada por la fuente que brota aisladamente, se reúne tarde o temprano con las almas que, juntas, constituyen el océano de la vida. Así es como, desde antaño, nuestros antepasados hicieron de la fuente un símbolo del nacimiento del hombre y de la búsqueda incansable de hallar su propio origen y destino.

Castellón: la Castalia ibérica

Decir Castellón es humedecer nuestros pensamientos por las múltiples fuentes que refrescan la fertilidad y la savia del término. La naturaleza ha sido especialmente generosa con esta zona al regalarle, en cantidad y calidad, uno de sus elementos más preciados: el agua. Muchos de los abundantes manantiales, por lo ocultos y los casi ignorados rincones de su nacimiento, siguen siendo pequeñas joyas desapercibidas a los ojos de las gentes comunes, conocidos tan solo por unos pocos privilegiados. Aunque es muy difícil precisar desde qué época se utilizan, en la mayoría de los casos, los archivos municipales no registran tales datos; algunos fueron conocidos por árabes o romanos, aunque nos atrevemos a suponer que muchos de estos manantiales se utilizaron y fueron motivo de veneración desde tiempos ancestrales.

El culto a las fuentes y manantiales sagrados es tan antiguo como la historia del hombre. Consideradas de origen divino, basta recordar el número de fuentes cuyo nacimiento es atribuido a los dioses o a seres inspirados por ellos: la fuente de la acrópolis en Grecia, que brotó bajo el tridente de Poseidón o la que Moisés hizo surgir de una roca en el corazón del desierto, todas ellas poseían el poder de regenerar, de sanar, permitían predecir el futuro o acceder al mundo de los dioses.

En Castellón, si bien no hemos encontrado relatos cosmogónicos que presenten la creación emergiendo a partir de las aguas primordiales, sí existen multitud de rituales y prácticas de carácter terapéutico y purificador. Todas estas aguas, tradicionalmente, han estado consideradas como portadoras de salud, como por ejemplo, eliminar la inapetencia (Sta. Bárbara de Onda) e incluso curar enfermedades graves (Mare de Déu de la Font de Castellfort). Según nos comenta Caro Baroja, antes de la romanización, cada una de estas fuentes estarían dedicadas a una divinidad, pero los romanos las unificaron a través de las ninfas y los espíritus del agua, hasta llegar a ser totalmente cristianizadas bajo la advocación de la Virgen o de algún santo protector.

Como hemos comentado, aunque la cristianización de la zona prácticamente haya borrado toda huella de pasados vestigios paganos, se sigue manteniendo una estrecha relación de estos lugares especiales con lo invisible y la divinidad. El culto a las fuentes y manantiales medicinales presenta una continuidad sorprendente, según comenta el célebre investigador Mircea Eliade: «Ninguna revolución religiosa ha podido abolirlo». Y muestra de ello es que nos encontramos con que ciertas características de los santuarios ibéricos del lugar están emparentadas con el culto a las aguas practicado en Cerdeña y en los santuarios bereberes del norte de África.

Las rústicas construcciones de piedra alrededor de las fuentes y manantiales del término de Castellón son muestra y testimonio de la antigüedad e importancia de su utilización. En la mayoría de los casos, forman pequeños recintos cuadrados o rectangulares, cubiertos por una sólida bóveda de arco de medio punto o ligeramente apuntado. Su aspecto, semejante al de una pequeña capilla, sugiere ciertas connotaciones de la época ibero-romana. Algunas de estas construcciones tienen una pequeña oquedad o nicho en la pared, como si en ella se hubiera alojado, en otros tiempos, la imagen de algún genio o divinidad de la fuente.

Por toda la geografía de la provincia encontramos que múltiples santuarios dedicados a Vírgenes —sobre todo vírgenes negras— están siempre situados en emplazamientos de antiguos lugares de cultos paganos, cerca de fuentes, pozos o manantiales sagrados. Si recurrimos a la milenaria ciencia de la alquimia, la tierra era la representación de la materia primordial y de la primera fase de la obra, que estaba regida por el color negro, y por esta asociación, algunas diosas madres de la Antigüedad aparecían con el rostro pintado de negro.

Todos los enclaves del Maestrazgo poseen manifestaciones religiosas ancestrales: cavernas prehistóricas con santuarios milenarios de pinturas rupestres, huellas remotas de ritos antiguos y otras tantas joyas más. La mayoría de estos emplazamientos han sido conservados y, de este modo, costumbres bastante anteriores a la era cristiana han sido asimiladas y perpetuadas. De hecho, en la geografía marina es difícil encontrar un santuario que no esté ubicado cerca de un manantial milagroso.

Desde siempre se ha conocido la existencia de fuentes y manantiales con propiedades altamente benéficas para el ser humano. En muchos lugares ello se debe al rico contenido en minerales o de plantas curativas medicinales de algunas aguas, pero en otras ocasiones tales recuperaciones son atribuidas a la intervención divina. Así se explicaría que las construcciones tuvieran la forma de una cabaña circular con atrio, donde habitaría la divinidad o los espíritus del agua.

Hemos hallado esta vieja tradición en diferentes culturas y ella nos habla de la existencia de una poderosa divinidad que vive en las aguas y es capaz de sanar, realizar prodigios y de atender las peticiones de los seres humanos; según lugares y épocas se la ha llamado o representado de diferentes maneras, bien sea bajo el símbolo de un animal, de una ninfa, diosa o espíritus del agua. En la provincia, existen claros indicios de esta continuidad sagrada a través de apariciones de Vírgenes en el interior de manantiales y fuentes, como es el caso de La Mare de Déu de la Font de la Salut en Traiguera, la Virgen de la Font del Portal de Morella o la Mare de Déu de la Font de Villalonga. En líneas generales, todas las ermitas que están edificadas cerca de fuentes atribuyen a su imagen poderes curativos y reciben el nombre de Mare de Déu de la Font o Mare de Déu de la Salut.

Pero también podemos distinguir otra clase de fuentes, muy extensas por todo el término, consideradas como portadoras de fertilidad y fecundidad, ya que sus aguas, sin ser motivo de asombrosos milagros, alimentan y dan vida a los campos y a sus gentes. A ellas también se les rinde culto, y su particularidad reside en estar consagradas, en la mayoría de los casos, a los santos locales. La característica esencial del culto a estas fuentes es mantener su perdurabilidad, es decir, el fluir constante del

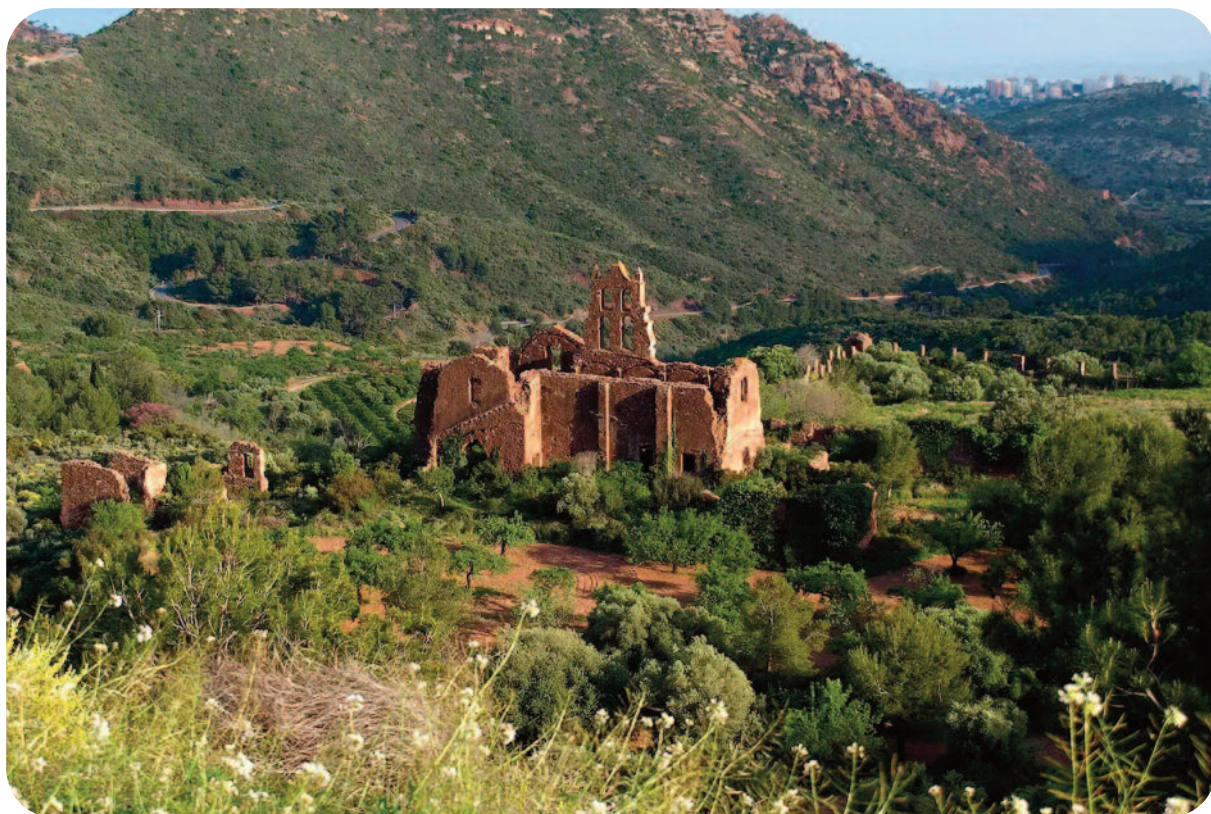


agua y su abundante caudal, y ello se produce gracias a la intervención del santo protector.

En la localidad de San Mateo encontramos la leyenda de cómo san Vicente Ferrer anunció, refiriéndose a una fuente habida en un torrente cercano, que jamás faltaría en ella el agua. Similar tradición se mantiene para la fuente de San Vicente de Traiguera, que recuerda la predicación del santo taumaturgo en las fiestas de santa Margarita en 1413. En la actualidad, durante los meses de abril y mayo se realiza la «benedicció de termes» donde, en algunos pueblos castellonenses, se suele efectuar la bendición de estos manantiales y fuentes. En Zucaina, el 9 de mayo se peregrina hasta el «Peiró de Sant Gregori», donde se bendice la fuente pública; y en Alcudia de Veo, la bendición se realiza el día de San Pedro, colocando su imagen en la orilla del torrente de agua.

En Villavieja existen doce manantiales muy abundantes utilizados antiguamente por romanos y árabes; estos últimos nos han legado dos rústicas bañeras que todavía hoy se utilizan. Pero sin duda el manantial máspreciado es la Fuente Calda que nace al pie de la montaña de Sta. Bárbara cuyas aguas son excelentes para dolencias de uso interno, aunque también posee los baños de pozos calientes, distribuidos por toda la población. El agua de estos pozos nace medio hirviendo, despidiendo vapores de ázoe, oxígeno y ácido carbónico; pero al contrario que la Fuente de Calda, el agua de los pozos se prescribe para uso externo.

En Catí encontramos la Fuente de Ntra. Sra. del Avellar, que nace en la ermita de dicho nombre. También quedan restos de unos antiquísimos baños árabes cuyas aguas son recomendadas tanto para uso interno como externo; de ahí que recibe el nombre, por parte de los especialistas que estudiaron sus propiedades, de «oro potable». Nos dicen los cronistas que los musulmanes se bañaban en esta agua para sanar la piel e incluso



la utilizaban para bañar y curar a sus animales enfermos. También fue elegido este manantial por los romanos para crear sus célebres baños.

El término de Benicàssim encierra conocidos manantiales que tienen su origen en la zona del Desert de les Palmes. Fuentes como La Teula, Font Tallà, Font del Perelló, Fuente de Santa María, etc., son solo un ejemplo, pero sin duda, la fuente más apreciada y visitada es la de Sant Joseph, a la que acuden a diario sus incondicionales.

Los encantadores paisajes que ofrecen las estribaciones septentrionales de la Sierra de Espadán son uno de los principales atractivos del término municipal de Tales, donde el espectacular Montí da nombre al paraje de pinada más emblemático de la zona y a un manantial muy apreciado, la fuente del Montí.

La localidad de Fuentes de Ayodar, como su mismo nombre indica, nos ofrece un amplio mapa hidrográfico de fuentes y manantiales por doquier, como por ejemplo, Fuente del Tordo, Fuente Larga, Barranco Hoyos, Zuro, El Cañar, La Paciencia, Fuente Rita o Fuente los Chorricos; esta última, de propiedades medicinales, tiene una graciosa rima que dice: «Fuente los Chorricos, bálsamo para mayores y chicos». Pero la costumbre de ir a tomar las aguas a Ayodar procede de las propiedades curativas que tiene El Turió para tratar los problemas de piel, aunque también las aguas de su manantial son famosas por quitar la inapetencia, como la de Fuente de la Peña.

Es conocido también en el pueblo el llamado Pozo Negro, donde la gente acostumbra a bañarse en sus frías aguas de remedios magistrales. Tampoco podía faltar aquí una leyenda sobre árabes y pasadizos secretos, como la que se cuenta sobre el castillo musulmán y un camino subterráneo que bajaba por la ladera del río para conseguir agua en tiempos de asedio, y cuenta el folclore popular que este mismo pasadizo atravesaba por debajo el pueblo entero.

Sus casas colgantes sobre el barranco han motivado que el pueblo de Fuente la Reina, adquiriera el sobrenombre de «la pequeña Cuenca». No se sabe muy bien si fue una reina cristiana o una mora la que bebió en la fuente de aguas medicinales y dio nombre al lugar. Unos dicen que se trataba de Leonor de Sicilia, la que fuera esposa de Pedro IV de Aragón, quien acostumbraba ir a la fuente ahora conocida como de la Reina. Otros defienden su origen musulmán y apuestan por la leyenda que habla de la princesa mora, Fátima Fernández de Abú-Zeit, que se casó con el hijo de un consejero de Jaime I, como protagonista de este relato relacionado con la famosa fuente.

En la población de Almedijar se conserva una bella y romántica leyenda que gira en torno a su fuente, hoy conocida como la fuente de Almanzor. Cuenta el folclore popular que, durante la rebelión de los moriscos en la sierra de Espadán, se libraron duras batallas entre las tropas del duque de Segorbe y las huestes del rey Selim-Almanzor. Los días de agosto discurrían calurosos, con los aljibes vacíos y sin que el cielo vertiera una gota de agua.

Una mañana irrumpieron en el patio de la fortaleza cuatro guerreros escoltando al rey Almanzor, gravemente herido en el combate. Isabel, una cautiva cristiana profundamente enamorada del rey moro, se abrió paso entre la muchedumbre y no pudo evitar un sollozo al verle en aquel estado. Nadie podía sanarlo sin disponer de abundante agua para lavar las heridas, pero la cautiva cristiana condujo a un reducido séquito a un manantial secreto. Almanzor, lleno de gratitud le dio a elegir su recompensa, pero Isabel, por primera vez, sostuvo la mirada del rey, delatora de gratitud e infinita ternura, mientras el rumor de la fuente, que hoy aún lleva el nombre de Almanzor y abastece a Almedijar, fluía a borbotones.

El asentamiento árabe que pobló Gaibiel tuvo en cuenta las aguas de su manantial de Las Fuentes, donde se localizan varias fuentes como la de los Caños, el Júcar, el Vicario y la del Camino de la Vall, muy alabada por sus propiedades curativas.

El agua que mana de las fuentes de Chovar forma un embalse en el barranco de Ajuez, donde existe una presa de posible origen romano. Pero de lo que realmente se enorgullecen es de la fuente del Alcornoque, cuyo grifo natural está situado en el mismo tronco del árbol, aunque también son célebres las de Fuente del Lobo, Fuente Fresca, De la Bellota, Perola o Tiritio.

En Navajas también encontramos fuentes puras y benéficas como la Fuente del Curso, la de Mossen Miquel, la Font de la Peña, la de San Rafael, Cañar, la Font del Lugar, la del Baño y la de la Virgen de la Luz; precisamente esta última se encuentra a escasos metros del santuario de la patrona de Navajas. Lo mismo ocurre con Segorbe, cuya fuente de los cincuenta caños o de las Provincias se encuentra junto a la ermita de la Esperanza. Un caño por cada provincia, cuyo escudo en bronce luce encima del chorro. Lucena del Cid posee gran cantidad de fuentes, como las del Prat, Mosquerí, Els Covarxos, el Gatell o la Fonteta de Godó. La hermosa Vistabella del Maestrazgo posee su famosa Font l'Alforí.

También existen otras pequeñas poblaciones que poseen esta riqueza de fuentes y manantiales y son célebres por sus aguas embotelladas, como FuenSanta en Viver, FuenCalien en Toga o Bejís y Benassal; esta última posee más de veinte fuentes perennes, aunque entre ellas la más notable es la de Segura o En Segures.

La capital del Maestrazgo, Morella, tiene fuentes minero-medicinales aconsejadas desde la Antigüedad. El pozo de San Lázaro contiene principios ferruginosos muy tonificantes. Pero las principales fuentes morellanas son Font Doncella y Font Boxeda. La primera es un rico manantial, excelente contra las enfermedades cutáneas y afecciones a los órganos digestivos. Tal fue la confianza de los enfermos en esta agua, que venían desde lejanos pueblos de Aragón y Cataluña, acampando en barracas y tiendas por los alrededores de la fuente. Font Boxeda es notable por la baja temperatura de sus cristalinas aguas, cuya frescura exagerada no resiste planta alguna.

Medina Alhadra (Ciudad Verde) llamaban los musulmanes a la población de Burriana por estar rodeada de bosques de naranjos. Justo al lado de la Capilla del Ecce-Homo, hallamos un pozo cuyo panel de azulejos advierte: «Has de ser hombre honrado y al pozo no molestar porque el santísimo Ecce-Homo te podrá castigar».

Albocácer, importante villa del Maestrazgo, cuenta con antiguas y destacadas ermitas. La más importante es la de Sant Pau, en medio de una fértil llanura y rodeada de antiguos restos romanos. Según cuenta un viejo texto del s. XVII, apareció el apóstol San Pablo en traje de peregrino y echó unas gotas de agua en un pantano cenagoso, quedando purificada el agua que antes era nociva, y prometió la salud a los que se lavasen en ella. El lugar se hizo famoso y las gentes acudían allí en busca de remedios. Se construyeron bañeras de piedra (en la actualidad queda una) y en ellas se lavaba a los enfermos tal como ahora ocurre en Lourdes.

Pero quizá el paraje por excelencia de los manantiales sea Montanejos, lugar de belleza extraordinaria que posee «la fuente de los baños», cuyo caudal es de 5000 litros por minuto, lo que da lugar a un río de aguas termales donde se forman numerosas piscinas naturales. Esta fuente fue muy apreciada por los árabes, siendo el rey Zeit-Abu-Zeit quien construyó un balneario para la reina Zucaina, del cual quedan algunos vestigios.

Zorita del Maestrazgo debe su nombre a Sorcitta (fuente), poblado romano que existió en el lugar de las fuentes termales que brotan en el cauce del río Bergantes. Al norte de la población se halla el santuario de la Verge de la Balma, donde nace la fuente de la Virgen. Como en casi todos los lugares, aquí también se repite el hallazgo de la imagen en una oquedad cercana donde se levanta actualmente la ermita.

La villa de Traiguera, siendo colonia fenicia se denominaba Tihar-Julia, hasta que en 1233 fue conquistada por los cristianos, los cuales la llamaron Triguera por sus abundantes cosechas de trigo. El real ermitorio de la Mare de Déu de la Font de la Salut se erige en el centro de una fresca hondonada por donde pasaba una Vía Augusta. Allí, de la roca viva, bajo los cimientos del edificio, brota un salutífero y abundante manantial de agua fresca. Las raíces socioreligiosas de este ermitorio son semejantes a las de otros de la comarca y, probablemente como ellos, tiene sus precedentes en épocas ibero-romanas ya como lugar sagrado.

Una vieja crónica nos dice que en 1384, un pastor sordomudo encontró por casualidad este manantial y después de beber de sus aguas recobró el habla y el oído. En el fondo del agua divisó una pequeña imagen mariana, avisando a las autoridades del milagro y del hallazgo. La tradición popular sigue contando que la imagen fue extraída del agua y procesionalmente trasladada a Traiguera. Sin embargo, al día siguiente desapareció



del templo parroquial y de nuevo fue hallada en el mismo lugar de su descubrimiento. Por ello se decidió no separar la imagen de culto (una talla de madera gótica) de su fuente y construir en el mismo lugar una ermita. Lo asombroso de este templo es que fue considerado sagrado por todas las culturas anteriores y el lugar está impregnado por una fuerza telúrica especial que se siente al situarse encima del manantial o debajo de la cúpula.

Se levanta el ermitorio de Sant Joan de Penyagolosa, a veces denominado en viejos documentos Sant Joan de la Font Coberta, en un bellissimo lugar rodeado de prado y bosque, donde impera la serenidad, la pureza, la tranquilidad y donde se alza majestuoso el pico de Penyagolosa. Aquí cabe destacar la tradicional romería de Els Pelegrins de Useres, rito medieval en el que doce peregrinos y un guía parten de Useres y, atravesando tierra inhóspita, llegan hasta el ermitorio de Sant Joan de Penyagolosa para pedir salud, paz y lluvia para su pueblo. Se ha citado que el primer nombre de la ermita fue Sant Joan de la Font Coberta; por eso se cree que debió de ser la fuente —el agua— el motivo de esta peregrinación, ya que al llegar a la ermita, lo primero que hacen los peregrinos es bendecir la fuente. La imagen del santo que allí se venera es una talla de madera, de gran valor escultórico, que, al decir de algunos eruditos, bien podría ser visigótica o bizantina, aunque también se baraja la posibilidad de que se trate de una obra de los primeros tiempos de la Reconquista, de un estilo románico muy rústico.

Entre huertos de naranjos, embriagada por el perfume de azahar, se alza la pequeña ermita de Sant Francésc en la ciudad de Castellón. Los lugares de la capilla son mitológicos para los castellonenses, ya que, según el libro *Tombatossals*, de José Pascual Tirado, el gigante salió del Molí de la Font a la conquista de las islas Columbretes. Delante de la ermita nace la Fuente de la Reina, identificada como la antigua fuente de

Castalia. En las cercanías de la ermita se encontraron restos prehistóricos y cerámicas de las épocas ibero-romana.

Por ello, quizá lo más sorprendente que podemos encontrar en la capital castellonense sea precisamente el término «Castalia» (que, como sabemos, era la fuente sagrada del oráculo de Delfos en Grecia). Esta palabra se halla muy arraigada en la ciudad y hemos querido averiguar su procedencia. Según el historiador valenciano del siglo XV Antonio Beuter y corroborado por otros investigadores como Viciano y Escolano, el poblado primitivo de Castellón de la Plana fue construido por los griegos en el cerro llamado actualmente de La Magdalena.

Esto pudo suceder en las primeras llegadas de los griegos a la península ibérica por el siglo IX a. de C. Lo cierto es que en las ruinas del antiguo castillo de la Magdalena se encontraron sepulturas, monedas romanas y basamentos de columnas, entre otros restos antiguos. Según las investigaciones de estos historiadores, de allí surgiría la palabra «Castalia», palabra de evidente procedencia griega, no derivada de *castillo* ni de *Castellón*, sino de los baños termales que los griegos de este pequeño poblado poseían y practicaban como costumbre griega en el estanque natural de la Fuente de El Palmeral, cerca del bosquecillo de palmeras que ellos mismos plantaron para embellecimiento del lugar. Esta Fuente de El Palmeral, de abundante y clara agua, está a poca distancia del poblado primitivo de la ciudad, por lo que les abastecía de agua diaria.

En ese pequeño poblado, los griegos también tenían su templo, posiblemente dedicado al dios Apolo (casualmente estaba consagrado el oráculo de Delfos), que la Iglesia judeocristiana posteriormente dedicó a Sta. María Magdalena, aunque en tiempos de los árabes (de 718 hasta finales de 1233) fue reformada como mezquita musulmana. Ignoramos el nombre que aquellos pocos habitantes le dieron al poblado, pero es posible que a la llegada de los árabes y al construirse su castillo fuese llamado el Castellón, nombre que le pasó al nuevo poblado del llano a la llegada de los cristianos, siendo así como nació el nuevo y actual nombre de Castellón de la Plana.

Muchas otras fuentes y manantiales, centros vitales de pequeñas alquerías, aldeas o pueblos de la provincia han quedado fuera de este trabajo, ya que sería una labor extensísima describir todas y cada una ellas. Pero más allá de nuestra posible selección, para sus habitantes, la pequeña fuente de su pueblo es la más importante de todas, porque en sus aguas se refleja su propia vida y la de su tierra. De igual modo que podemos identificar la casa como símbolo de hogar en cuanto núcleo de integración familiar, podemos afirmar que la fuente viene a constituir la condición de centro en cuanto núcleo de convivencia y comunicación ciudadanas.

La fuente y también el pozo siempre fueron un lugar de encuentro, de reunión y concentración. Es muy común, incluso en la actualidad, que en el centro de cualquier población se halle una fuente, y hasta tal punto es así que para aquellos pueblos que carecen de ciudades, como los nómadas del desierto, el núcleo urbano está constituido en el oasis, es decir, alrededor de las fuentes. Por tales circunstancias, en una de sus claves, las fuentes y pozos representaron desde siempre ese punto de unión, de conjunción, de fusión y comunión del ser humano consigo mismo y con la armonía del universo.



Fuentes y manantiales son lugares especiales sobre los cuales gravita desde tiempos ancestrales la fuerza de lo sagrado. Los cambios culturales han transformado sus formas y sus nombres, pero no su esencia más profunda, ya que todavía emanan el perfume de antiguos efluvios perdidos. Ellas aguardan, como una novia de agua, a que nuevamente los seres humanos volvamos a redescubrir la puerta mágica que conduce hacia lo divino. A través del camino de la fuente, la magia del agua debe volver a estar presente en nosotros, pues simplemente somos como una fuente nacida y atada a la tierra, pero que sus aguas, su energía y su vida, se dirigen hacia el mar para volver nuevamente al cielo.

Bibliografía

- Castelló Poble a Poble*. Diputació de Castelló.
- El libro celta de la vida y la muerte*. Juliette Wood. Círculo de Lectores.
- El Maestrat para andar y ver*. Juan B. Simó Castillo. Ed. Generalitat Valenciana.
- Ermitas de la Comunidad Valenciana*. Matilde Pepín. Carena Editors.
- Festes, rituals y creencies. Temes d'etnografia valenciana*. Joan F. Mirá. Ed. Alfons el Magnànim.
- Geografía general del reino de Valencia*. Carlos Sarthou. Caja Ahorros Castellón.
- Grecia clásica. Manual simbolismo y arqueología*. Ed. NA.
- Huellas del espíritu en la prehistoria castellonense*. Joan Llidó. Diputació de Castelló.
- La Plana de Castellón*. José Quereda y Vicente Ortells. Diputació de Castelló.
- Leyendas y tradiciones valencianas*. Fernanda Zabala. Ed. Carena.
- Los espíritus elementales de la naturaleza*. Jorge Á. Livraga. Ed. NA.
- Los misterios del antiguo Egipto*. Lewis Spence. Ed. Ariel Esotérica.
- Paisajes y leyendas de Castellón y su comarca*. Álvaro Monferrer. Diputació de Castelló.
- Viajando por Castellón y su provincia*. E. Díaz y E. Olucha. Diputació de Castelló.

JULIÁN MARÍAS: la filosofía como amor a la verdad



Esmeralda Merino

Una vida fecunda

Valladolid fue su cuna. La verdad fue su bandera. Dijo de Ortega y Gasset —cuando le preguntaron tras su muerte— que era como el sol luminoso y cálido. Hoy decimos de Julián Marías que sigue vivo en su palabra e ilumina con su pensamiento.

Su vida fue ejemplo de coherencia y compromiso, de tolerancia e infatigable laboriosidad.

Eligió para venir al mundo un momento agitado en la historia de Europa occidental, concretamente 1914, el mismo año en que comenzó la Primera Guerra Mundial. Vivió en primera persona la guerra civil española, participando en el bando republicano, y fue espectador cercano de la Segunda Guerra Mundial.

Sus convicciones e independencia le llevaron a sufrir el rechazo después de la guerra y la falta de un reconocimiento oficial hasta el final de sus días. Con tono doliente ante lo que consideraba un trato inmerecido, su hijo —el escritor Javier Marías— recordaba cómo le había sido cercenada su vocación de pedagogo al negársele una cátedra universitaria, primero por una falsa acusación que le llevó a la cárcel —producto de la envidia de un «amigo»—; después, por la molesta sensación que provoca quien no se deja comprar con bienes o halagos.

Pero el talento y la calidad humana emergen irremediablemente cuanto tienen fuerza suficiente y Julián Marías alumbró su temprana *Historia de la filosofía* cuando solo tenía veintisiete años, hecho notable si tenemos en cuenta que, desde su aparición, se convirtió en un texto casi oficial. Seis lustros después habían aparecido ya más de veinte ediciones y constituyó uno de los mayores éxitos editoriales de la filosofía en español, gracias al cual varias generaciones se han iniciado en el camino filosófico por su estilo pedagógico, ameno e inteligible.

Desde aquella época, consciente del precio de la autenticidad y según sus propias palabras, «me dediqué a organizar una modesta vida privada, cuyo principio se podía resumir en decir con frecuencia “no”». Vivió de las colaboraciones periodísticas, las traducciones, los libros.

Se convirtió en un profesor extramuros. Ejerció su magisterio, sin embargo, en varias universidades de Europa y América, aunque nunca se estableció en el extranjero. Prefirió hacer de aquella España hostil su «circunstancia». Para él era una cuestión de ética.

Fue doctor en Filosofía por la universidad de Madrid. Fundó con Ortega y Gasset el Instituto de Humanidades en 1948. En 1964 ocupó el sillón «S» de la Real Academia Española. Fue senador por designación real entre 1977 y 1979. Perteneció también a la Real Academia de Bellas Artes y, entre sus galardones, se encuentra el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades de 1996.

Prolífico en su obra, cuenta con más de cincuenta libros en los que, con palabra certera, desentraña el arte de ser persona y de vivir con hondura y responsabilidad.

Julián Marías hizo suya la frase de José Ortega y Gasset «la claridad es la cortesía del filósofo». Sus obras están traducidas al inglés, alemán, portugués, holandés y griego.

Nada hay superior a la verdad

«Se está tejiendo una espesa red de mentiras que hacen irrespirable el mundo». No es extraña esta afirmación en quien, siendo niño, tomó ya la determinación y el compromiso de no mentir jamás, y se vanaglorió de haber mantenido su palabra durante toda su vida.

Julián Marías fue siempre paladín de la verdad como fundamento de la vida humana, el elemento que hace que el hombre no pierda la condición de «humano». No respetar la verdad —según él— le convierte en objeto o en parte de un rebaño: «Por esto, la exigencia primaria, irrenunciable, es la escrupulosa fidelidad a la verdad: el esfuerzo constante por evitar el error, el implacable rechazo de su perversión, la mentira».

Le preocupaba enormemente cómo la verdad había sido derribada violentamente de su pedestal en nuestro mundo actual. Defendió que ser veraz consiste en ver las cosas y decir lo que son, en evitar toda falsedad, toda ocultación de lo real, toda tergiversación: «Casi todo lo que se oye o lee se resiente de insuficiencia, falta de atención, de rigor, de cautela; se deja que el error se deslice, se parta de él, se lo dé por válido, se articule así con otros errores que van tendiendo una red que nos aleja de la verdad, nos conduce a esa situación que puede y debe llamarse “estado de error”».

Pero no solo es importante prestar atención a la propia actuación personal. Lo verdaderamente peligroso para las conciencias incautas es lo fácil que resulta manipularlas en ese estado de error: «La mentira es vieja como el mundo, pero no se habían dado en otros tiempos las condiciones de su ejercicio, aplicación y eficacia que caracterizan la época presente. Los refinamientos técnicos, la inmensa capacidad de organización, la difusión mediante la propaganda, los recursos que parecen inagotables, todo ello ha alterado profundamente la significación y la importancia de la mentira como instrumento de acción colectiva. (...) Se aducirá el sacrosanto derecho a la libertad de expresión, que incluye —ciertamente— la de mentir».

Filosofía y autenticidad

«¿Cuánto piensan hoy los intelectuales? Confeccionan fichas, multiplican citas y escriben libros. Pero ¿cuánto piensan?». Buena pregunta la de don Julián.

«Llamo a la filosofía "la visión responsable" y creo que su símbolo podría ser el haz de luz de un faro que se va moviendo y explora la realidad, variando el punto de vista en continuidad y coherencia».

Sí, un faro de luz. Eso es la filosofía, el amor a la verdad, la búsqueda del conocimiento.

Para Julián Marías la vida humana es un argumento, una realidad dramática, y por eso se puede contar. Pero apela a Platón cuando afirma que el que se deja vivir simplemente llevado por las circunstancias no vive una vida rigurosamente humana, no tiene una vida auténtica.

¿En qué consiste, entonces, la riqueza vital?, ¿de qué dispone cada persona para vivir humanamente?, ¿cuál es el repertorio de los recursos con que hace su biografía?, se pregunta este filósofo.

Su respuesta es que el hombre es heredero de un pasado, que es el factor capital de su riqueza o pobreza. Pero no solo un pasado histórico, sino un pasado «inmemorial».

«En sus formas más elementales y eficaces, los hombres han sentido que procedían de un pretérito sin contornos precisos, sin cifras, que venía del fondo de las edades, «desde siempre». Su vida se apoyaba sobre un inmenso espesor de otras vidas, de las que venía su solidez, su estabilidad, en una forma decisiva de "instalación"».

La historia inteligible

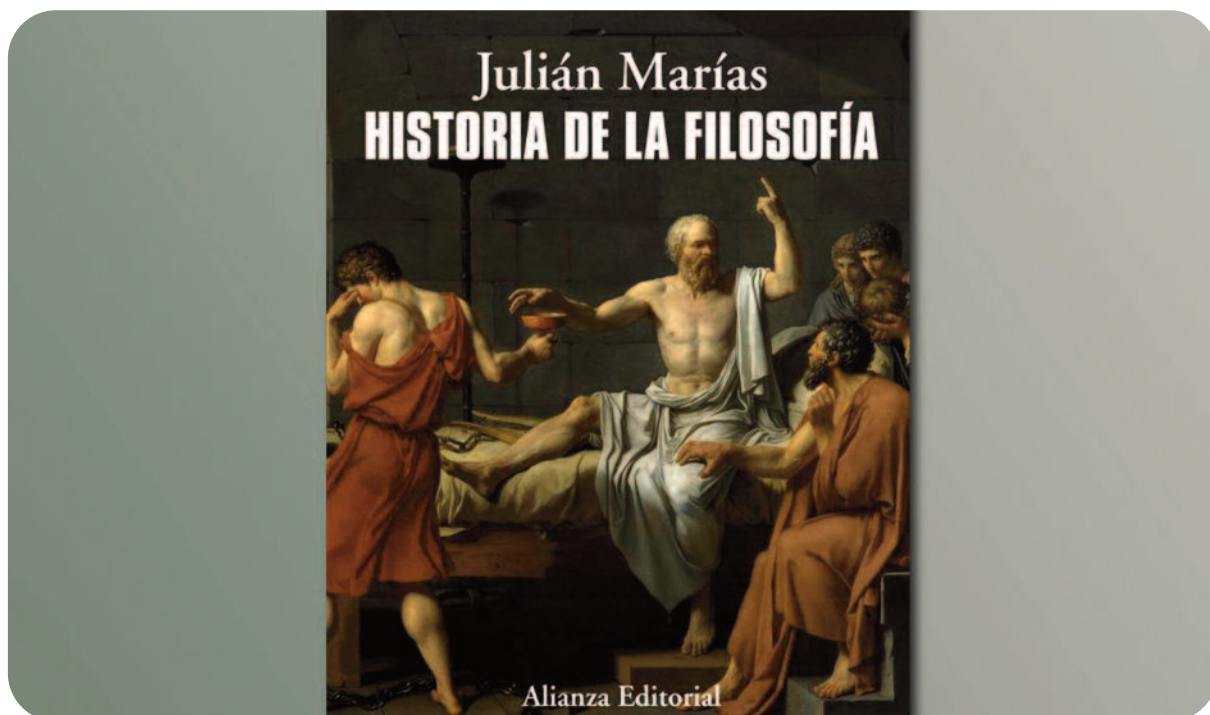
Para Julián Marías el determinismo es falso; las cosas acontecen porque han sido primero imaginadas y luego defendidas, realizadas, rectificadas. Por eso la historia es algo que se construye.

Según su punto de vista, los países consisten en proyectos orientados hacia el porvenir, que es lo que los atrae, los encamina y los constituye como realidades vivas. El pasado es decisivo porque es el punto de partida necesario en el que se puede apoyar el impulso hacia el futuro. Es lo que permite la continuidad, seguir hacia adelante.

Sin embargo, hay un tono de alarma cuando analiza la historia presente. «Hay una angustiosa escasez de proyectos. Muy escasos países tienen un argumento expreso, claro, entendido y compartido por los individuos. Tengo una experiencia bastante larga, y se puede comprobar el descenso de la visión argumental en lugares en los que hace medio siglo era mucho mayor».

Por eso insiste en que la política tiene que indagar los argumentos, porque la otra posibilidad de movilización de multitudes es la fanatización, algo que describe como «un factor decisivo de esa incipiente decadencia que me parece aterradora y que todavía confío en que sea evitable».

El filósofo llama la atención sobre lo importante que es, en las diferentes dimensiones de la cultura, la exigencia de atreverse a ser. Y para él esto significa que el «autor» de algo debería aterrarse ante la posibilidad de que no estime lo que hace, aunque le dé



cuantiosos dividendos en dinero, fama o premios. «Las decadencias culturales, que suelen coincidir con las de las sociedades enteras, proceden casi siempre de la desaparición de la autenticidad vital».

En el caso de los intelectuales, importa a qué cuestiones se aplica el esfuerzo. No se debe malgastar el tiempo y la energía, sino tratar las cuestiones que tengan valor, que sean dignas de ser consideradas.

Por último, señala que la vida humana y la de las sociedades está articulada en derechos y deberes, y que ambas cosas son necesarias para avanzar. «Se habla incesantemente de “derechos” sin ningún rigor. Cuando se repite hasta la saciedad que hay que velar por los “derechos humanos”, me pregunto si hay otros (...). Creo que el problema reside en el absoluto olvido de la noción de “deber”».

Julián Marías pensaba que decir algo necesario y verdadero tiene importancia porque, aunque no produzca efectos inmediatos, por lo menos, queda dicho. «Por mí que no quede» era su lema.

En una ocasión comentó:

Cuando leo a un escritor (...) se percibe que (...) se está agregando algo que ya se sabía, o se está dando relieve a un aspecto desatendido. De ahí la impresión de enriquecimiento, que suscita gratitud. (...) Son los escritores que merecen ser leídos, porque hacen generosa donación de su realidad, nos brindan descubrimientos que han hecho en soledad (...), o han hecho vibrar, con una expresión afortunada o una metáfora, facetas de la realidad que empiezan a irradiar belleza.

El 15 de diciembre de 2005, a los noventa y un años, Julián Marías se fue a explorar otras realidades, pues —como él mismo decía— «si el hombre estuviera destinado a perecer, ¿no sería todo un engaño o una especie de broma siniestra?».

Tal como él quiso, dicho queda.



Antiguo origen del BAILE IBICENCO

M.^a José Pérez Mariscal

El baile, la música y la indumentaria típica muestran parte de la identidad de un pueblo. El baile payés (Ball Pagés) tiene, en toda su amplia expresión, un legado cultural de pueblos que, con anterioridad, han dejado en las Pitiusas (así llamaron los romanos a las islas de Ibiza y Formentera por la abundancia de pinos) una forma de simbiosis con el carácter hospitalario y feliz del ibicenco. Este baile, en la mayoría de las ocasiones, se efectúa en torno al pozo o a una fuente de aguas vivas no estancadas. Más que ofrecer un espectáculo, pretende mostrar en cada movimiento todo un simbolismo. Difícilmente se puede formar una idea clara de ello el que solo por descripción lo conozca, pues es muy original y tiene una cierta complejidad. El baile está acompañado de un tambor, una flauta, un *s'espasi* y unas castañuelas. Los instrumentos de música solo los toca el hombre.

El baile

Comienza el baile con la concentración de los bailadores en un gran círculo al son de la música (numerosas danzas ancestrales de otras culturas tienen esta misma forma de comenzar).

El bailador saca a bailar a la bailadora, reclamándola al centro de la rueda, haciendo sonar la castañuela de su mano derecha y manteniendo a su vez este mismo brazo elevado unos 45°. Y empieza al son de la música con un delirio de saltos, vueltas y patadas en el aire que superan la cabeza de la bailadora, con su correspondiente braceo a la vez que toca las castañuelas, como si pretendiese aturdir, fascinar e impregnar de vitalidad a su pareja con su vigorosidad. Esta, por el contrario, recogida en etérea elegancia, se desliza apenas enseñando los pies con pasos muy cortos y en círculos reducidos, los brazos sujetos a la cintura, o cogiendo con una mano la falda levantándola tímidamente.

El bailador la sigue, osado y vigoroso en hermoso acto de entrega, no dándole jamás la espalda; a la vez, repica sus castañuelas y el ritmo va alcanzando una energía y movilidad frenética. Entonces ella abre más sus círculos y, dibujando un ocho imaginario en su traslación, se hace más esquiva, y él todavía saltará más, arrimándose y alejándose constantemente, pasándole el brazo sobre la cabeza en señal de gentil despedida, finalizando con una reverente inclinación de rodillas ante ella, la «dona».

Encontramos similitudes, en tratados antiguos sobre el baile, en figuras púnicas, cuando se compara la imagen de la bailadora ibicenca con su vestido acampanado con exvotos de la diosa Tanit de forma campaniforme. La postura hierática y distante que mantiene la bailadora, incluso con las manos en una posición similar a alguno de estos hallazgos, nos hacen pensar en un paralelismo.

El baile tiene su origen en una comunidad eminentemente rural. Servía no solo para festejar la recogida de la cosecha, las matanzas del cerdo, las bodas y también como motivo de relación social. Esta forma de expresar la alegría de un acontecimiento se convertía en un despliegue de colorido por parte de la bailadora por su indumentaria y sus joyas, y de energía por parte del hombre debido a su enérgico danzar.

Según la ocasión a festejar hay distintos tiempos y figuras de baile tanto para el hombre como para la dona.

Adentrémonos en esta joya plástica que es el baile payés (*ball pages*). Consta de dos tiempos diferenciados por el ritmo marcado del tambor y la flauta: «sa curta», de ritmo lento y «sa llarga», más rápida.

Durante «sa curta» la mujer se desliza suavemente, sin delatar el movimiento de sus pies, cubiertos bajo las amplias faldas, sin levantar la vista del suelo, describiendo en su desplazamiento reducidos círculos. El bailador la acompaña, marcando el paso de danza con pequeños saltos, siempre de cara a ella, muy cerca, a un lado, a otro, cruzándose por delante agitando los brazos al son que tocan las castañuelas. Descritos los tres primeros círculos, la música aviva el ritmo, dando paso a «sa llarga». La dona aumenta moderadamente la velocidad de su deslizamiento y la amplitud de sus círculos; el bailador, que va intercalando saltos compulsivos y arrítmicos, agita las castañuelas y, haciéndolas repiquetear fuertemente, mantiene sus brazos caídos.

A veces los pies se elevan por encima de la cabeza de la bailadora. Así evoluciona ante su pareja, a veces alejándose de ella y otras acercándose hasta muy cerca de su cara, dando rápidas vueltas, procurando mantenerse siempre frente a la misma. Como galardón final, levanta una mano hacia la cabeza de la dama o dobla la rodilla, que no llega a tocar el suelo, siendo una expresión de reverencia, tanto como la misma danza. Por estas expresiones y otros detalles que veremos más adelante se ha catalogado como una danza de cortejo. Quizás por ello notemos cómo los roles están bien determinados.

En el baile de *las dotze rodadas* (doce vueltas), los dos bailadores se deslizan suavemente. Ella, con la mano derecha en la cadera, la izquierda baja, cogiendo un pliegue de la falda. Él avanza deslizando los pies en línea, uno tras otro, la mano derecha al pecho, el brazo izquierdo caído, picando a intervalos la castañuela. En las tres primeras vueltas, marchan los dos a la par, describiendo un círculo; después se separan, siguiendo circunferencias distintas, tangentes, encontrándose a cada vuelta en el punto

de tangencia; luego, oponiendo codo a codo, giran en forma de aspa otras tres vueltas; por último, se sitúan uno frente al otro, levantan ambas manos juntas ante sí, a la altura del pecho, con los dedos hacia arriba, los de ella en forma de piña, él sosteniendo las castañuelas, y unidos por el dorso de las manos, en actitud de dación mutua, efectúan en forma de rueda, las tres últimas vueltas. Las lentas y mecánicas figuras rotatorias de las *dotze rodadas* están sugiriendo los astros y su movimiento.

El baile de *sa filera* lo efectúan tres damas (una principal o la novia, en el centro y otras dos damas a cada lado) y un solo bailador, llevando el ritmo vivo de «sa llarga». Las tres donas evolucionan, describiendo círculos y espirales (movimiento de rotación y traslación que hace la Tierra); es un movimiento con equilibrio y energía pasiva y la motivación para el que danza a su alrededor. Estos círculos y espirales avanzan en hilera. El bailador actúa entre ellas, dirigiéndose siempre a la del centro. A veces, al cruzarse en dirección opuesta, levanta un brazo, pasándolo sobre las cabezas de ellas. La danza termina doblando él la rodilla ante la dama central. Cuando se efectúan en una boda estos distintos tiempos de la danza, se armonizan ceremoniosamente, iniciando el baile los padres y abuelos de la novia, con «sa curta».

Le sigue «sa llarga», retirándose los mayores y entrando los jóvenes, que la bailan con más vigor. Seguidamente una sola pareja marca delicadamente los pasos de las *dotze rodadas*. Esta danza, ejecutada en honor a los novios, termina con la entrada del novio en la pista y, con un golpe de castañuela, invita a la novia, que sale acompañada de dos damas a bailar la danza de *sa filera*. Hay quien también opina que la primera impresión es la de estar ante una forma arcaica, pero con solo profundizar un poco vemos todo un abanico cargado de simbolismos que, afortunadamente, el ibicenco sigue ejecutando escrupulosamente con suma fidelidad y amor.



El tránsito de «sa curta», bailada por los ancianos, a «sa llarga», para que continúen el baile los jóvenes, nos viene a comunicar el antiguo mito de la transmisión de poderes y experiencias efectuado por la vieja generación a la nueva.

La trayectoria general del baile tiene su evolución en círculos, espirales y curvas, de sentido variable, y nos está ofreciendo básicamente las líneas estructurales de antiguas danzas de laberinto. A las danzas de laberinto se les ha atribuido relación con la mitología del tránsito de la vida a la muerte en las culturas megalíticas.

No es posible situar con certeza el origen de la danza ibicenca, sobre todo por la antigüedad a la que habría que remontarse, ya que las tradiciones de la gente mayor y de sus antepasados se pierden en la profundidad del tiempo. Solo podemos hacer una comparación de algunos de sus elementos plásticos con datos de otras danzas remotas, para poder así intentar localizar sus raíces y ancestros.

Históricamente, los orígenes de las primitivas danzas del Mediterráneo están ubicados en la isla de Creta. Los griegos consideraban a los cretenses y a los egipcios sus maestros de danza. Ya es de sobra sabido que los fenicios adaptaron el legado artístico de estas civilizaciones y que su labor por el Mediterráneo occidental fue continuada por los cartagineses (llamados *púnicos* por los romanos). Fenicios, y luego púnicos, fueron los antiguos pobladores de la isla de Ibiza, considerándose hoy en día la antigüedad del primer asentamiento hacia el siglo VIII antes de nuestra era.

Según la antigua leyenda de Teseo, cuando en Creta reinaba el rey Minos, Atenas se hallaba sometida a aquella isla y tenía que entregar a la misma un tributo anual de doce jóvenes, de ambos sexos, procedentes de la nobleza. Los jóvenes eran entregados al minotauro (hijo de Minos), al que dicho rey había encerrado en el laberinto construido bajo su palacio. En una oportunidad, Teseo, hijo de Egeo, rey de Atenas, formaba parte del grupo de jóvenes. Al llegar a Creta, Ariadna, hija de Minos, se enamoró del príncipe griego y se propuso ayudarlo a salir del laberinto. Para ello, le entregó una madeja de hilo, aconsejándole que fuera deshaciéndola mientras se adentraba en las galerías subterráneas. Teseo luchó con el minotauro, le venció y salió del laberinto siguiendo el hilo de Ariadna. Juntos llegaron a la isla de Delos y allí bailaron una danza llamada «ronda de paso de grulla».

Esta danza de evolución laberíntica se conservó por mucho tiempo en aquella isla, suponiéndose que trascendió a otras zonas del Mediterráneo, como es el caso de Ibiza, pues un paralelismo que se da en las dos danzas es el contraste de la actitud de ambos danzantes, como por ejemplo, que la dama no da una réplica activa al bailaror.

Aunque ha sido durante siglos la única practicada en fiestas y reuniones por los jóvenes ibicencos, no se ha incluido en ella esa escalada de instigación y réplica propia de los bailes de galanteo. Por ello, los que solo ven en ella un baile de cortejo se quedan a las puertas de lo que en sí tiene de más trascendencia y simbolismo. La actitud de la dama es serena, recatada y de encantadora ingenuidad. En Grecia se ejecutaba la «danza de la inocencia», dedicada a Artemisa, diosa de la fecundidad, bailada por las jóvenes con paso lento de traslación y rotación a modo de imitación del movimiento de la madre Tierra Artemisa, Astarté, Tanit, distintas adaptaciones de nombres de diosas madres.



Por otra parte, la actitud del bailar ibicenco es tensa, manifestando un símbolo de una pugna de sentimientos: los brazos bajos, pegados al cuerpo, indican una idea de sujeción, a la vez que los gigantescos saltos verticales sobre sí mismo nos hablan de un impulso del individuo de proyectarse por encima de las limitaciones corporales, poniendo de manifiesto una cascada de vigorosidad, conjugando el riesgo para conservar el punto de equilibrio, la manifestación de pequeños misterios, que nos enseñan a vivir, a saber descubrir nuestro particular «laberinto». Así pues, estas danzas de secretos ancestros rinden culto a la vida, a la renovación del ciclo vital, a la representación de los planetas y el vigoroso Helios.

Indumentaria

Desde el vestido al calzado, incluyendo los instrumentos, todo es autóctono y netamente artesanal. El ibicenco, orgulloso de su indumentaria, tanto por su originalidad como por su conservada pureza a través del tiempo, lleva actualmente para festejos y ocasiones donde se ha de poner el traje típico, piezas de ropa tan antiguas que han ido pasando de generación en generación, y las prendas que se han de hacer nuevas por su deterioro conservan la más pura forma de la tradición.

Traje femenino

Gonella negra: es el vestido más antiguo (siglo XVII), tejido de lana gruesa, ceñido y esbelto. Se acompaña con la *emprendada*, conjunto de joyas de plata y coral.

Dependiendo de la ocasión, se cubren la cabeza con un pañuelo blanco o un mantón igualmente blanco con un ribete ancho. Está plisado desde la cintura y llega hasta los pies, con ribete blanco, asomo de cola y delantal de la misma tela. Para lograr los

numerosos pliegues de la falda, humedecían la tela prensándola con una piedra, y luego se ponía a secar al sol. Un fino mantón blanco o amarillo de seda se cruza sobre el pecho. Sobre este, y cuando hace frío, se puede utilizar el abrigai, pequeño capote de lana que llega hasta la cintura.

Las *emprendadas* que se pueden llevar con este vestido son de plata y coral, o de plata y nácar. En la actualidad apenas quedan unas pocas de estas últimas. El coral tiene un rico simbolismo como árbol eje del mundo y como océano abismal. Por su color rojo se le relaciona con la sangre, y se le atribuyen virtudes de protección contra la influencia lunar, los rayos y torbellinos.

Encima del pañuelo que cubre la cabeza, llevan un sombrero negro de fieltro, de ala ancha y adornado con flores naturales, aunque en la actualidad casi siempre son artificiales.

Gonella blanca y de color: constan de varias faldas acampanadas superpuestas, tantas como las que pudiese la novia ponerse el día de la boda, ya que lo que llevara ese día consigo al salir de la casa de sus padres sería su ajuar. La *gonella* se completa de refajo, faldellín y *vestit*, atados a la cintura y un mantón cruzado ante el pecho, destacando en la espalda la trenza larga que sale por debajo del pañuelo que llevan en la cabeza, rematándola un gran lazo de seda, de vivo y distinto color según el estado social: el rosa para las niñas y jóvenes sin compromiso, el verde para las prometidas, el rojo para las casadas y el negro para las viudas.

También llevan, cuando bailan, vistosas flores hechas de lazo de raso a ambos lados de los hombros. La cabeza, cubierta por el pañuelo, puede llevar también un sombrero blanco, airoso, formado por cordoncillo de pita, con una cinta negra. Otra modalidad es llevar el pañuelo abierto, y uno de los picos de este, recogido en una parte del ala del sombrero. Huelga decir que el día de la boda también se lleva la *emprendada*.

Cuando la *gonella* es blanca es de novia (actualmente también se usa para bailar, precisamente para representar esta modalidad). Cuando es de color con un delantal largo y no lleva joyas, indica que se hace una actividad de trabajo en el campo y aún hoy encontramos en el mundo rural de Ibiza señoras mayores que en su vida cotidiana siguen vistiendo con esta indumentaria y ellas mismas se confeccionan sus propias piezas de ropa. Este mismo vestido también es usado para algunas celebraciones (fiesta del pueblo, de los pozos o para ir a la iglesia). En estas ocasiones llevan un delantal más pequeño de seda con adornos florales o geométricos. También en esos días se portan las joyas emprendadas, siendo siempre de oro con este vestido.

Traje masculino

Se compone de la roja barretina catalana, cayendo a la derecha (la barretina es el antiguo gorro frigio, utilizado en el simbolismo de la masonería). Chaleco corto de paño (*drap*) blanco por detrás y por delante negro, decorado con botones de plata colgante, siendo lo más corriente doce botones por cada lado y en doble hilera; son de filigrana y cuerpo esférico. Camisa de lino o algodón, con cuello de unos dos dedos de ancho, que se lleva subido, adornado con bordados en el mismo color blanco, al igual que la plisada pechera. Pañuelo de seda al cuello. Faja roja, cuyos flecos a veces penden a lo largo de las caderas.

El traje de verano consta de los mismos elementos menos el chaleco, sustituyendo el pantalón de estameña por uno de lino, también estrecho en los tobillos y ancho en los muslos para dar libertad de movimiento. Para defenderse del frío y la lluvia lleva el «mantón» o manta de lana. Para acentuar un luto usa el *caputxu*, grueso abrigo con capuchón, que ha sido comparado con el sayo griego y con la chilaba argelina.

Las piezas del calzado se llaman *espardenyas*. Es utilizado en el ambiente rural e incluido en la vestimenta del baile payés tanto para el hombre como para la mujer, habiendo una cierta diferenciación. Las *espardenyas* están formadas por una suela hecha de un trenzado continuo de esparto picado, dando la forma y número del pie que ha de calzarla y se hacen todas artesanalmente. Por la parte que da al suelo suele estar alquitranada para que dure más. La cubierta de la parte delantera y la talonera se hacen de una fina y primorosa trenza de hilos de pita (extraído por el artesano de la planta denominada *pitrrera*). Después de hecha la puntera, terminada en forma de morro y plegada la punta hacia arriba para la mujer y abierta para el hombre, se «emblanquina», que es darle un tratamiento con productos naturales para enlucirlas y blanquearlas.

Instrumentos musicales

Su elaboración se realiza, al igual que la ropa, por el payés ya mayor que conserva esta enseñanza artesanal. La música ibicenca se basa en la percusión y el viento.

Las castañuelas: son generalmente de madera de enebro. Cada mitad tiene en su interior una hendidura circular en forma de U. Están unidas ambas mitades por una cinta roja que se adaptará a la mano del bailador y un travesaño de madera que las separa un poco por arriba, haciendo que hacia la punta se encuentren para hacer el sonido. Por la parte posterior y en ambas mitades, pueden estar pintadas y estucadas, siempre con figuras geométricas y motivos florales y vegetales del lugar. Las castañuelas que nos ocupan son las más grandes del mundo; miden de largo de 10 a 15 centímetros, adaptadas más o menos por quien las va a hacer sonar. No se tocan con los dedos como las andaluzas, sino no con un braceo y abriendo y cerrando la mano a la vez, a modo de sacudida, guardando un ritmo.

El tambor: se hace de un tronco de pino de unos 20 cm. de largo y de ancho. El pino se ha de cortar en luna vieja¹ de Navidad, de julio o de agosto. La sección elegida se redondea por igual con una gubia y una maza, es ahuecada cuando aún está verde. Se deja una pared de cinco milímetros de grosor. Por fuera, en todo su contorno va estucado y pintado igualmente que las castañuelas.

La flauta: el origen de la flauta parece remontarse a Mesopotamia, extendiéndose desde allí a India, China y Japón, así como a las riberas del Mediterráneo. En dibujos de vasijas

¹ Luna vieja: luna menguante, con la forma de una pequeña guadaña de luz.

y relieves de la antigua Grecia se repite la figura de un músico tañendo, a la vez, dos flautas sostenidas una por cada mano, forma que también utiliza la música ibicenca, siendo actualmente la forma más usual la de tocar flauta y tambor por la misma persona a la vez. Consta de tres agujeros para su digitación.

Con este número limitado de agujeros puede ser completada la escala musical con artificiosas aplicaciones de los dedos y gran control del soplo. Su escala es diatónica. En el diseño tradicional debe ir siempre el símbolo de Tanit, relacionado con la vida vegetal, y es también frecuente la representación de dos peces. Normalmente es de madera de adelfa. Es curioso comprobar cómo hoy en día el ibicenco dice que no debe faltar el símbolo de Tanit, porque esto hace que la flauta suene bien, aunque muchos ni siquiera sepan lo que ese símbolo representa.

El *s'espasi* (espadín): espada fabricada también artesanalmente por herreros isleños. Cuelgan de ella cintas de los colores de la bandera de Ibiza. El sonido que de él se extrae es como el del triángulo que se utiliza en las orquestas, pero no se utiliza para cuando es música de baile, solo para otras canciones.

La *xeremia*: pequeño instrumento de viento, compuesto por dos finas cañas de unos cinco milímetros de diámetro por unos quince cm de largo. Las dos cañas están paralelamente atadas. Su registro de sonido son unos agujeros en su parte superior, con dibujos grabados a fuego. La lengüeta sonora se obtiene mediante un corte longitudinal. Era utilizada por los pastores cuando estaban en el monte, probablemente para hacerse compañía, ya que es pequeña y de fácil transporte. Pero lo más interesante de este instrumento de viento es su similitud, por su forma y elementos, al antiguo *mait* egipcio, instrumento este que aparece ya representado en un relieve egipcio del tercer milenio a. de C. y del que se conservan dos ejemplares procedentes de hallazgos



arqueológicos en el Museo del Cairo. Actualmente todavía se encuentra este instrumento en alguna región de la ribera del Nilo y en Ibiza, y que se tenga conocimiento en ningún otro lugar.

El *bimbau*: otro instrumento metálico de pequeñas dimensiones.

El *calatrec*: instrumento de percusión, hecho de caña, pero a diferencia de la *xeremia*, que tiene dos cañones, el que aquí nos ocupa solo tiene uno y grueso; también con una incisión en su parte superior. Dicha incisión hace las veces de una tecla de piano. Junto con el *calatrec* también se pueden tocar las castañuelas.

La joyería

La *emprendada* es la dote. La ostentación que muestra la mujer ibicenca a través de las joyas es solo un indicativo de conmemoraciones determinadas e importantes de su vida que quiere realzar. Es importante señalar que una de las cualidades del carácter de este pueblo es la señorial prudencia que muestra en todas las manifestaciones. Todos estos accesorios se iban adquiriendo paulatinamente. El conjunto de anillos que cubre casi todos los dedos, era un regalo que hacía el novio como símbolo de amor y de capacidad de poder ganarse la vida, constatando así la posibilidad del mantenimiento de una familia.

A veces se llevan hasta veinticuatro anillos. En este caso los anillos cubrían, en tres franjas, la primera y segunda falange de todos los dedos excepto el pulgar. Los tres modelos que lo configuran son el de *borronat*, el de «sello» y el de «rosetas». Del primero y el último penden dos cadenitas en comba, con dos colgantes en su centro: una llave y un corazón; y en el otro, igualmente una llave y un triángulo. Es curioso señalar que el emblema formado por dos llaves, un corazón y un triángulo se relaciona con el dios Jano. Había antiguamente la existencia de otro colgante, representando una campanita, totalmente ignorado en la actualidad, pero se sabe —narrado por gente mayor— que era para ahuyentar a los espíritus maléficos.

Volviendo a los anteriores colgantitos, encontramos paralelismos en el mundo arqueológico con hallazgos en la misma Ibiza, como el caso de colgantes en forma de triángulo y llave hallados en la necrópolis púnica del Puig des Molins en Ibiza ciudad. El parentesco morfológico de la llave lo podemos relacionar con el emblema del *ankh*, para abrir las puertas de la muerte a la inmortalidad. El triángulo es símbolo de femineidad, con el vértice hacia abajo; el corazón lo es del amor y la llave serviría para penetrar en este amor. La interpretación popular más extendida es la de la entrega del corazón y los bienes materiales, representados por la llave de la casa por parte del enamorado.

Toda la joyería se haya representada y recreada en terracotas púnicas halladas en la propia isla. Los ornamentos que ostentan tendrían un significado simbólico ritual, relacionados con atributos de carácter astral y funerario de las divinidades que los llevan. Muchos de estos ornamentos encuentran sus paralelos en placas decoradas con motivos fitomórficos y en la decoración de huevos de avestruz en los que aparece la flor del loto, árbol sagrado de la vida.

Leyendas de gigantes y ROCAS QUE BAILAN

Alejandra Arias

Esculturas antiguas gigantescas, el templo de Pachacamac, Tiahuanaco, la isla de Pascua, Stonehenge, West Hoadley o el Carnac francés, este planeta está cubierto de construcciones megalíticas con características que conjugan en amalgama paradójica la tosquedad con el dominio de la técnica. Alrededor del mundo, el asombro que produce su presencia suele acallar la mente. Cuando esto no ocurre, surgen las inevitables preguntas: ¿cómo?, y ¿quién?

El mundo escandinavo, en su poema de la creación tiene una historia para ilustrar estos orígenes. Las Eddas nos cuentan que, cuando los dioses quisieron construir la muralla de protección para Asgard, un gigante se presentó al contrato. Odín apostó con él que no sería capaz de construirla en seis meses; de lo contrario, la paga sería Freya, su hermana-esposa. El único requisito que solicitó el gigante fue la ayuda de su caballo, y así fue acordado.

La construcción avanzaba a una velocidad asombrosa. Con ayuda de su bestia, el gigante cargaba piedras enormes sin esfuerzo. Temiendo el destino de Freya, Loki se transforma en yegua y, antes de que llegue el verano, distrae de su tarea al caballo. El gigante no termina el castillo, Freya no es intercambiada y Odín recibe como regalo de su hermano un hermoso potrillo de ocho patas. La consulta de los Eddas no solo nos regala un final feliz, sino que introduce una respuesta: gigantes.

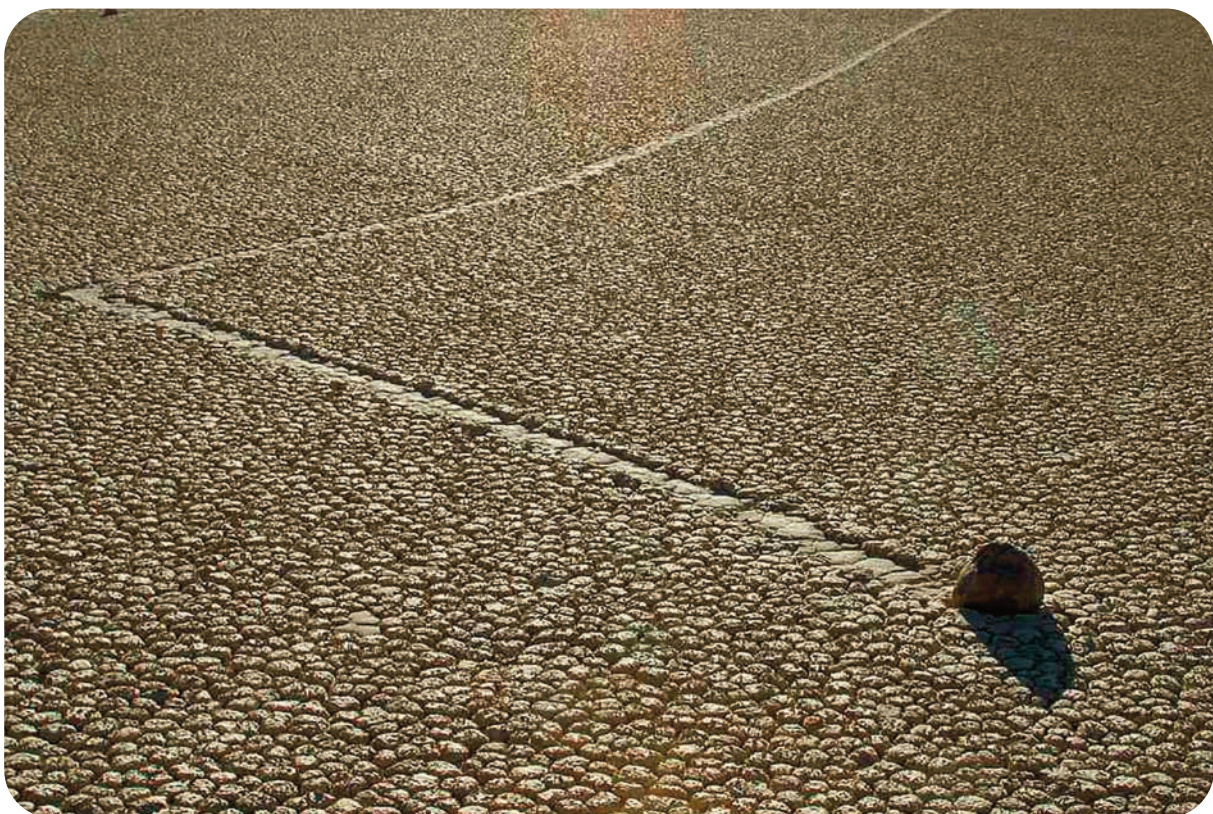
En su obra maestra, la *Doctrina Secreta*, Helena Blavastky recoge el conocimiento de distintas tradiciones, algunas muy antiguas —mucho más que los Eddas— y todas ellas también hablan de gigantes. En su siglo (XIX) se les llamaba lemures. El nombre proviene de los hallazgos del científico Philip L. Sclater. En 1850 este zoólogo propuso que bajo el océano Índico habría un continente perdido al que llamó Lemuria, pues fue basándose en fósiles del gracioso animalillo al que llamamos lemur como encontró la

relación entre las islas de Micronesia, Polinesia, Australia y Ceilán. La teoría de un continente allí ubicado era el puente biológico necesario para explicar la distribución de esa especie de marsupiales.

Es interesante observar que el escudo de armas de las antiguas colonias británicas del océano Índico está sostenido por dos tortugas que reposan sobre una isla cubierta por fondo marino, donde se puede leer la leyenda *In tutela nostra: Limuria*. Las tradiciones tamiles —sur de India y Sri Lanka— también mencionan este continente, al que llamaron *Kumari kadam*. En las leyendas griegas y romanas se refieren a ellos como gigantes y como cíclopes. La Biblia llama Nefilim a esos hombres gigantes antiguos, y también tenemos otras referencias más asombrosas cuando se menciona al campeón filisteo Goliat. Mitológicamente, un gólem es un gigante formado por una mezcla de piedra y barro.

Además de las construcciones propiamente dichas de los lemures, Blavatsky también menciona las piedras oscilantes. Usadas para fines adivinatorios (como nuestras «abalandoiras» galegas o la Piedra de Santa María de la Cabeza en Sierra Morena), eran piedras que *hablan* y piedras que *caminan* o «dispersadoras», como su nombre indica, diseñadas para poner a la gente en desbandada. Sin duda, todo suena asombroso.

El boletín de la Real Academia de Historia reivindica en el año 2023 la existencia de las Peñas Sacras de Andalucía, descritas como monumentos de origen prehistórico, de los que en este país tendremos una riqueza de 1300. Reproducimos una cita en que Manuel de Salcedo, en el siglo XVII, describió la piedra oscilante del santuario de la Virgen de la Cabeza (destruida hoy, tal vez hacia 1936) como «un desproporcionado peñasco, el cual está cerca de la puerta de la sacristía, sentado sobre otro con tan imperceptible asiento y tanta igualdad de peso que (es de extraordinaria grandeza)





tocándose con un dedo solo, tiembla y se mueve dando golpes y vaivenes, aunque en él estén subidos muchos hombres, y en aplicándose más fuerza se para y se resiste inmóvil, y lo tiene la gente por cosa rara, que no se contenta con verlo y menearlo, sino que con puñales y piedras cortan pedazos para llevar por testigo de haber visto un prodigio tan grande de naturaleza.

También hoy, en pleno 2025, la búsqueda en Google sobre piedras móviles o deslizantes (*sailing stones*) produce resultados abrumadores por la naturalidad con que parece tratarse el hecho de que en diferentes partes del mundo piedras pesadas, sobre terrenos prácticamente llanos, rocas sin ninguna particularidad de forma, característica magnética y sin ningún mecanismo animal o fuerza física, se muevan. Sí, se mueven.

Mucha gente se dedica a investigarlas. En el desértico parque nacional del Valle de la Muerte en California, el geólogo Richard Norris ha dedicado casi diez años de su vida. Visitando el desierto regularmente y acampando, haciendo mediciones, colocando cámaras y GPS, rastreó con satélite sus movimientos y pudo realizar grabaciones. Alegrementemente, nos explica que, por fin, ha resuelto el misterio. Norris asegura que se deslizan a causa del hielo las capas que se forman en noches particularmente frías. Él mismo las ha filmado avanzando.

Seguramente, cualquier persona que haya intentado patinar en hielo por primera vez podrá recordar su propio espectáculo. Pero el trazado de las rocas navegantes recuerda más bien coreografías de patinadores entrenados y para nada el lamentable destino de un aficionado. Sea el hielo o no el medio que facilita su movimiento, no es realmente la causa. Está claro que la roca *sabe* lo que quiere hacer y adónde quiere ir. Las observaciones de los trazos grupales no dejan lugar a duda de que, además, patinan juntas. No podemos dejar de notar que —sin ningún interés particular de conectar

ambos hechos—, puesto que las rocas deslizantes de Norteamérica se describieron oficialmente en el siglo XX, cien años antes, Blavatsky mencionaba que «una larga tira» de lo que hoy es California perteneció una vez a la Lemuria.

Está claro que hoy sabemos más, pero, curiosamente, hemos abierto una puerta y encontramos que también conocemos menos. Sabemos el medio por el cual se deslizan, pero no verdaderamente cómo; sabemos que no se deslizan siempre, ¿tienen días especiales para viajar?, ¿qué los determina? Algunas viajan juntas, es indudable... ¿Cómo se ponen de acuerdo? Pero los científicos más serios tienen poco tiempo hoy de documentar el movimiento de una roca. Hoy la tecnología tiene ansia por descubrir otros mundos, entender la materia en lo más pequeño. Ya no hablaríamos de rocas, que son una agrupación de minerales. A niveles mínimos ya no pueden estar agrupados, en soledad vemos a cada uno tal cual es, en su dimensión de mineral elemental.

Se conocen como nanomateriales las partículas de menos de $0.1\ \mu\text{m}$ (una micra es un centímetro elevado a la -4 potencia). Es en ese punto en el que un sólido común y corriente empieza a tener características diferentes en su camino a la categoría atómica. Tienen colores diferentes, puntos de fusión nuevos, conductividad y magnetismo nunca



antes vistos en el sólido másico. Incluso se perciben cambios en su toxicidad. La copa de Licurgo es un ejemplo de bella artesanía romana que utiliza nanopartículas de oro y plata que le otorgan efectos especiales dependiendo de la luz.

Los nanomateriales son minerales que empiezan a cruzar esa puerta en que la materia se convierte en energía y, a medida que el tamaño se reduce, afloran sus comportamientos cuánticos. Sus aplicaciones son importantísimas en tecnología, medicina, catalizando sustancias en los procesos industriales y eliminando tóxicos en el medio ambiente y dentro del cuerpo humano. Tal parece que son igualmente asombrosos los minerales en su dimensión gigante y en grupo que en su mínima expresión y de forma individual.

De la Antigüedad hemos encontrado las piedras oscilantes; muchas de ellas, por los cambios que hacemos en el entorno o por su destrucción directa, ya no funcionan. Hemos encontrado las piedras que caminan, que, sin duda, han motivado una desbanda de seres humanos para caminar hacia adelante en busca de respuestas, aunque solamente sea en la web.

Nos faltaba encontrar las piedras que hablan, aquellas que confirmen las respuestas, las que nos expliquen y nos enseñen todo lo que saben... Pero ¿y si ya nos estuvieran hablando? ¿Y si nos han estado hablando desde siempre? El mundo mineral es, como todos los mundos, un misterio, una evidencia más de que el asombro (*apeiron*) puede ser la causa y movimiento del universo. El mineral es orden, fuerza, resistencia, es belleza y también estructura. Sabíamos que puede reflejar la luz, pero los nanomateriales confirman que, como todo lo que existe, la materia es luz. Blavatsky llamó a los minerales «luz solar solidificada».

Los minerales nos hablan de su relación con los gigantes, aquellos que pudieron mover rocas colosales y construir grandeza. Al parecer, una roca se mantiene, avanza, baila, corre, predice, una roca se convierte en energía y da al mundo nuevas características. ¿Y nosotros, los seres humanos? Si no existen hoy gigantes, convirtámonos nosotros en gigantes. Seguro que también encontramos potenciales y respuestas asombrosas dentro de nosotros. Al menos es lo que nos dicen los textos, los mitos, los sabios y las tradiciones antiguas... Y ellos podían escuchar a las piedras.

Bibliografía

Doctrina Secreta, H. P. Blavatsky.

Boletín de la Real Academia de la Historia (enero-abril 2023).

Tesis *Síntesis de nanopartículas metálicas y zeolitas para catálisis y separación de gases*. Sonia Domínguez Domínguez.

<https://artenordico.blogspot.com/2011/06/sleipnir-y-la-construccion-del-asgard.html>

https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-95022014000200023

https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/copa-licurgo-nanotecnologia-cambia-de-color_19118

<https://www.youtube.com/watch?v=89-AFHieDpM>

Teorías erróneas de la CIENCIA en los tiempos modernos

Isabel Pérez Arellano

Grandes teorías erróneas de la ciencia en los tiempos modernos

Con la revolución científica, después de una larga Edad Media y solo tras la eclosión del Renacimiento, tras el redescubrimiento de la redondez de la Tierra y del movimiento de todos los planetas, incluida la Tierra, alrededor del Sol, comienza un verdadero interés científico, en el que se recuperan muchas de las ideas ya apuntadas por civilizaciones de la Antigüedad, y surge un interés por un conocimiento más preciso del mundo físico.

Sin embargo, en ciencia, las teorías, es decir, los modelos que explican la realidad no son siempre del todo exactos, sino que son pasos hacia una comprensión más amplia de la naturaleza. Por eso a veces los rudimentarios conocimientos en ciertos campos de la ciencia en un momento dado han llevado a formular teorías absolutamente erradas, que fueron aceptadas y defendidas en su época, llegando a alcanzar un reconocimiento y un impacto social tal en el entorno científico y cultural del momento que tardaron siglos en ser refutadas. Conozcamos algunas de ellas.

Teoría de los miasmas

En el campo de la medicina, durante la Antigüedad griega, con Hipócrates como principal exponente, la medicina hacía muchísimo hincapié en la prevención de la enfermedad, en la higiene personal, en la limpieza —los baños fueron una costumbre muy arraigada en el mundo griego, romano y posteriormente entre los árabes— y en otra serie de factores como la alimentación, la vestimenta, la práctica de ejercicio... que estaban basados en la teoría de los humores, que entendía la salud como una armonía, un equilibrio de estos humores, y propugnaba la justa medida en todas las cosas.

Durante la Edad Media europea todas estas ideas se van a ir perdiendo y la medicina se decanta por los remedios para lograr la curación olvidando la prevención. Así encontramos que, en el siglo XIX, todavía no había ninguna práctica de higiene privada y entre los médicos se había popularizado la teoría miasmática. Los miasmas eran unos efluvios misteriosos que salían del suelo y en cualquier momento podían hacerle a uno enfermar, sin intervención de un sujeto transmisor, por puro azar. Se trataba, según los doctos académicos, de un gas químico que emanaba del cuerpo de los cadáveres y de los enfermos y que se disolvía en el ambiente de tal forma que eran las corrientes de aire las que lo transmitían. Ni siquiera se consideraba la idea de que el contacto con el enfermo supusiese un riesgo.

En palabras de un médico de la época, «estos miasmas son a veces imperceptibles como lo es el vapor de agua y demás exhalaciones que se separan de la superficie terrestre durante el día por la acción de los rayos solares, y si el aire está en calma se ve fluctuar este gas animal alrededor de los enfermos de quienes se separa, como refieren haberlo visto varios médicos de nota muy distinguida».

Incluso se llegó a la creencia de que los baños, por la acción del agua caliente y el vapor de agua, abrían los poros de la piel permitiendo a los miasmas penetrar más fácilmente. Por eso las personas adquirieron la costumbre de aplicarse cremas y aceites en el cuerpo para tapar los poros, en vez de bañarse.

A pesar del error de concepto, se tomaron algunas medidas adecuadas de control ambiental, como fueron la prescripción de cuarentenas, el sacar los mataderos y los cementerios fuera de las ciudades y la creación de algunos lugares, establecimientos sanitarios llamados lazaretos, localizados sobre todo en los puertos, para cerciorarse de la salud de los marinos y el estado de las mercancías transportadas. Para ello, a los marineros se les confinaba un tiempo y se les hacía pasar por duchas de agua con vinagre y vapores de azufre, para «neutralizar» el miasma, hasta que conseguían la «patente de limpio».

Uno de los primeros médicos en comprender el error de esta teoría va a ser Ignac Semmelweis (1818-1865), de origen húngaro, que trabajó en un hospital en Viena en la sección de maternidad, y se dio cuenta de un hecho curioso. En esa época, en 1848, las mujeres que parían en su casa tenían más posibilidades de sobrevivir que las que parían en el hospital, y de entre las que parían en el hospital, las atendidas por comadronas sobrevivían en mayor proporción que las que eran atendidas por médicos y por los estudiantes de medicina.

Gracias a una serie de sucesos, entre ellos la muerte de un colega médico tras cortarse el dedo con un bisturí mientras diseccionaba un cadáver, Semmelweis comprendió que lo que ocurría es que los médicos y los estudiantes de medicina pasaban por la sala de autopsias e inmediatamente iban a atender a las mujeres que acababan de parir, con heridas todavía abiertas, con lo cual todos los microorganismos —él los llamaba «materia cadavérica»— propios de los cadáveres en descomposición eran transmitidos a dichas pacientes. Implantó entre sus estudiantes de medicina simplemente la medida antiséptica de lavarse las manos antes de atender y examinar a sus pacientes. Con eso descendió muchísimo la mortandad en su sección, así que invitó a todos los demás médicos del hospital a que hiciesen lo mismo, pero encontró una fuerte oposición. Para

ellos la fiebre puerperal se transmitía por los miasmas, y los éxitos de Semmelweis eran fruto de la casualidad, no tenían fundamento. Es como si hoy en día en un hospital se quisiese imponer la norma a los cirujanos de santiguarse antes de entrar a quirófano; tal era el auge de la teoría miasmática que el lavarse las manos era considerado algo supersticioso.

Como no solo los médicos no le hicieron caso sino que sus mismos estudiantes dejaron de lavárselas, la mortandad volvió a dispararse, y los directivos de su hospital hicieron que fuese destituido. Semmelweis escribió un libro titulado *De la etiología, el concepto y la profilaxis de la fiebre puerperal*, y lo mandó a los mejores hospitales de Europa, pero no encontró eco en sus ideas. Finalmente, frustrado, se volvió a su país y le entró tal desesperación que lo ingresaron en un manicomio por desequilibrio mental, donde moriría en 1865. Paradójicamente, en ese mismo año Louis Pasteur demostró la teoría microbiana de la enfermedad, y posteriormente Robert Koch estableció los postulados de las enfermedades infecciosas para asentar con total coherencia una mentalidad etiopatológica y demostrar la existencia del agente transmisor del contagio, los microorganismos. A partir de entonces, lavarse las manos constituyó una medida preventiva universal.

Vitalismo y mecanicismo

Una de las grandes controversias de los siglos XVII y XVIII fue la que enfrentaba una corriente de pensamiento llamada vitalismo, que decía que los organismos vivos no se regían por leyes físicas sino por leyes especiales, y que por tanto había una brecha infranqueable que separaba la materia inanimada o inorgánica de la viva u orgánica (nomenclatura que se usaba en química hasta hace pocos años, herencia de esta corriente de pensamiento), que provenía de una *vis vitalis*, de un influjo vital. En cierta



manera, era fruto de un modo de pensar instaurado por Aristóteles, quien establecía distintas leyes para el mundo sublunar (los cuatro elementos, la tierra donde nos encontramos, un mundo imperfecto y corruptible) y el supralunar (compuesto de éter, donde están las esferas celestes y donde todo es perfecto e incorruptible). Por analogía surgió también la convicción de que los seres vivos eran distintos y más perfectos que el mundo mineral.

La otra corriente de pensamiento se llamaba mecanicismo, estaba liderada por Descartes y afirmaba que todas las actividades del cuerpo humano se rigen por las mismas leyes físicas y químicas de la naturaleza, y que, así pues, no existía diferencia entre lo animado y lo inanimado. Es decir, los animales y los hombres eran máquinas vivientes. Por ejemplo, la circulación de la sangre se explicaba con las mismas leyes de fluidos que se aplican a un río, y en consecuencia, al no existir diferencias, la vida podía surgir de lo inerte.

Louis Pasteur (1822-1895) es un personaje fundamental dentro de la historia de la biología, entre otras cosas porque va a refutar esta teoría de la generación espontánea. Dicha teoría se remontaba a Aristóteles, quien había afirmado que los organismos inferiores como los gusanos, las moscas y determinadas formas de vida aparecían de la nada, por generación espontánea, surgían sin más. Estas ideas, durante la Edad Media, no tuvieron difusión porque la Biblia hablaba de una creación que se había producido en el principio de los tiempos, y no era posible que se creasen seres vivos sin el concurso de Dios continuamente. Sin embargo, empiezan a tomar fuerza como un modo de oposición religiosa y se convertirán en una idea generalizada en el ambiente científico en el siglo XVIII que, a pesar de los resultados en su contra, no dejaba de recibir apoyos.

Así que Pasteur va a llevar a cabo unos experimentos para refutar definitivamente la teoría de la generación espontánea, también llamada abiogénesis. Tiempo antes se había descartado que las moscas pudiesen nacer directamente de la carne, porque Francesco Redi, en 1668, había hecho un experimento colocando una malla sobre la carne y viendo que no se producían dichos nacimientos. Posteriormente, se vio al microscopio que era debido a que se estaba impidiendo que se depositasen los huevos de las larvas. Sin embargo, cuando alguien dejaba un caldo de carne sobre una mesa, a los pocos días se formaba una putrefacción, es decir, que se estaba generando vida microbiana allí.

Spallanzani había visto que si ese caldo se metía en un recipiente, se hervía y se tapaba, permanecía estéril y sin contaminarse todo el tiempo que quisiésemos. Pero los partidarios de la generación espontánea decían que el oxígeno era el agente vital, y sin él no se podía dar la vida. Pasteur, por tanto, tuvo que idear un sistema en donde estuviese presente el oxígeno. Para ello lo que hizo fue meter el caldo de carne en un matraz; luego, trabajando el vidrio, hizo un serpentín en el cuello del recipiente de forma que quedase un paso del aire muy estrecho y muy curvado, y seguidamente lo llevó a ebullición. El resultado fue que, una vez enfriado, el caldo permanecía estéril, a pesar de seguir en contacto con el aire. La razón es que los microorganismos están suspendidos en el polvo del aire, y el aire al entrar por un sitio tan angosto y curvado depositaba el polvo en las asas del cuello del matraz junto con las bacterias, que no eran capaces de llegar al caldo.

Así, Pasteur zanjó una polémica entre dos corrientes de pensamiento y, si bien sus demostraciones parecieron apoyar el vitalismo, la verdad ha resultado ser una combinación de ambas teorías. Es decir, no existen leyes especiales para explicar los procesos orgánicos de los seres vivos por complejos que sean, pero la vida solo puede surgir de la vida¹.

Fijismo y transformismo

Dentro la biología hay un concepto que ha marcado mucho a la ciencia de los últimos dos siglos y es la idea de la evolución. Sin embargo, ya Empédocles, Heráclito y Anaximandro en Grecia dieron una primera noción de la transformación de los seres vivos y del fluir cambiante de la vida. En Europa, una de las corrientes de pensamiento del siglo XVIII era el fijismo, que interpretaba literalmente el relato bíblico de la creación y decía que, una vez que se formó el mundo (el 25 de octubre del 4004 a. C. según el arzobispo Ussher, que en 1658 hizo los cálculos a partir de las generaciones que se habían sucedido desde Adán), Dios había creado a las especies en su forma definitiva, por lo que las especies eran fijas e inmutables. Eso descartaba el que pudiesen aparecer especies nuevas con el tiempo, que es lo que diría el transformismo, la otra corriente de pensamiento, que afirmaba que unas especies se iban transformando en otras, y tal como una rueda puesta en marcha, el mundo había ido cambiando desde su creación.

Carl von Linneo (1707-1778) es uno de los exponentes del fijismo. Él es el primero que hace una clasificación amplia de las especies y al que debemos la nomenclatura binomial, de género y especie, que se utiliza hoy en día para denominar las especies en el mundo científico, algo así como el nombre y apellidos de cada uno. Linneo fue un botánico muy tenaz que clasificó muchísimas plantas a partir de lo que mejor las identifica, que son los órganos de reproducción, las flores y los frutos. Linneo creía que las especies habían sido creadas por Dios de forma separada y que no descendían unas de otras. Para él las especies estaban protegidas por el Creador para evitar su extinción. Por eso, clasificó los fósiles dentro del reino mineral sin imaginar que pudiesen ser restos de seres primitivos. Al final de su vida, no obstante, después de haber visto tantas plantas, descubriría que hay especies que son híbridos, es decir, una mezcla entre otras dos, con características de ambas. Entonces tuvo que admitir un poco de evolución intraespecífica dentro de la misma naturaleza.

Por la misma época, empezaron a encontrarse fósiles con formas muy parecidas a las de las plantas y los animales actuales, que indicaban que en el pasado había habido diferentes formas predecesoras. En un principio, tal y como mencionó Avicena, los fósiles se consideraron ensayos de Dios en la piedra anteriores a la Creación, por una especie de *vis plastica*, es decir de viento seminal o fuerza divina creadora.

Cuando el fijismo se tornó indefendible, por los avances de la paleontología y la anatomía comparada, que demostraban semejanzas y correlaciones entre los diferentes organismos, actuales y extinguidos, apareció el catastrofismo de la mano de Georges Cuvier (1769-1832), quien sugirió la existencia de veintisiete catástrofes o cataclismos,

¹ Ver el libro *¿Qué es la vida?*, de Erwin Schrodinger.



los diluvios universales, en donde se extinguieron muchas especies y habrían aparecido otras nuevas. Pero siempre el último diluvio era el que se mencionaba en la Biblia, donde había hecho aparición el hombre, que, desde entonces, de ninguna manera podía haber evolucionado. Si bien se aceptaron los fósiles animales, los fósiles de humanos primitivos se negaron. El gran axioma de Cuvier fue: «el hombre fósil no existe».

Cuvier va a ser un adversario muy hostil de Lamarck (1744-1829), gran naturalista considerado como el primer evolucionista. El rechazo que sufrió su teoría evolutiva marcó el descrédito de Jean-Baptiste Lamarck, que morirá empobrecido y olvidado. El lamarkismo, sin embargo, fue la teoría dominante en el campo de la evolución durante gran parte del siglo XIX, incluso tras la formulación del mecanismo de selección natural por Darwin y Wallace. Postula que la función hace al órgano. Por tanto, los órganos se desarrollan en vida según se utilicen, y esas modificaciones se transmiten posteriormente a sus descendientes. Es famoso su ejemplo del cuello de la jirafa, que se fue alargando por el uso que estas hacían de él buscando llegar a comer las hojas de las ramas más altas de los árboles, y el del topo, a quien por hacer poco uso de la vista se le habían atrofiado los ojos. Toda la evolución, según Lamarck, estaba dirigida por la acción de una fuerza interior que busca la perfección.

Charles Darwin (1809-1882) demostró que la evolución no era debida a la herencia de los caracteres adquiridos, sino a la selección natural de caracteres variables presentes en una población. Ernest Haeckel (1834-1919), eminente científico que investigó la embriología y principal defensor de las ideas de Darwin, ávido por demostrar la teoría evolutiva, se dejó llevar por sus prejuicios y falsificó dibujos de embriones de pollo y humanos para «probar» su alto grado de identidad. Tras el escándalo, él mismo reconoció el error y declaró: «Un pequeño número de mis dibujos, seis u ocho, son

falsos. Como el material estaba incompleto me vi obligado a completar y reconstruir cadenas faltantes». No obstante, tal era el auge del darwinismo que, durante más de un siglo, esos dibujos fueron reproducidos en numerosas publicaciones de biología.

Haeckel afirmaba que el embrión humano, a lo largo de las semanas de gestación, pasa por todas las etapas por las que ha pasado la evolución de la vida, como si fuese una cinta cinematográfica: por tanto, en él se podían distinguir claramente las fases de protozoo, medusa, gusano, pez (con su gran imaginación era capaz de identificar al microscopio incluso las branquias), renacuajo, ave y mamífero.

Preformacionismo y epigenesia

Mientras el vitalismo estuvo en boga, otra controversia se suscitó acerca de la formación de los embriones. Por una parte, los epigenistas hablaban de que el embrión era una estructura indiferenciada, pluripotencial, y que la forma del hombre se iba conformando poco a poco, adquiriendo mayor complejidad (corriente minoritaria que permaneció silenciada hasta 1830); y por otra, los preformacionistas creían que el ser humano con su forma ya adulta estaba encerrado en las células germinales.

Dentro de esta última corriente, se presentó el dilema de si era el hombre o la mujer quien aportaba la semilla que daba lugar al nacimiento. Así se encontraban enfrentados los preformacionistas espermatozistas, que afirmaban haber visto al microscopio dentro del espermatozoide ya el hombre que se iba a crear, llamado homúnculo, mientras que los ovistas afirmaban que ese homúnculo estaba ya formado en el óvulo, y no en el espermatozoide, llegando incluso a remontarse hasta el ovario de Eva, en el Paraíso, porque ella habría albergado en su interior todos los óvulos de todos los seres humanos futuros, unos dentro de otros como si de muñecas rusas se tratase. Incluso, de acuerdo



a la idea del juicio final, pensaban que la raza humana se extinguiría cuando se acabasen los óvulos preexistentes de Eva, que se habían calculado en 200 000 embriones.

No solo el mundo de la biología y la medicina ha contado con teorías descabelladas, sino que podemos encontrar muchas de ellas en el campo de la física y la química.

La teoría del flogisto se desarrolló durante el siglo XVII para explicar los procesos de la combustión. El flogisto era un principio inflamable, sustancia misteriosa, incolora, inodora, insípida, que no se podía medir, ver, registrar, y que formaba parte de los cuerpos combustibles. Cuando los cuerpos se quemaban, el flogisto pasaba al aire y la sustancia se mostraba como realmente era. En el caso de la madera, su esencia serían las cenizas, lo demás era flogisto. De tal forma, durante la combustión, la sustancia, en principio flogisticada, se desflogisticaba, y el aire desflogisticado se convertía en aire flogisticado, lo que convierte el proceso en un trabalenguas más difícil si cabe de pronunciar que de comprender. Sin embargo, no quedaba claro cómo podía ser que algunos metales, al quemarse, ganasen peso si en teoría estaban perdiendo el flogisto. La ciencia hubo de esperar los experimentos del químico Antoine Lavoisier, quien demostró que la combustión requiere oxígeno y que es esta molécula la que se gana o se pierde en dichos procesos.

La teoría del calórico, aceptada por Dalton, físico que formuló la teoría atómica de la materia, concebía el calor como una «sustancia» o «materia» invisible, denominada calórico, que poseerían los cuerpos en función de su temperatura; más en aquellos cuerpos calientes, menos en los fríos, una sustancia que transferían unos cuerpos a otros por contacto directo. Esta teoría estaba en oposición a la teoría cinética del calor, que considera el calor como energía transferible y que no sería aceptada hasta los experimentos llevados a cabo por Joule, uno de los científicos que enunció la ley de la conservación de la energía: «La energía ni se crea ni se destruye, únicamente se transforma».

La teoría del éter luminífero se creó para explicar por qué la luz se transmitía en el vacío, siendo que en ese momento, finales del siglo XIX, se creía que la luz era una onda y, por tanto, necesitaba un medio material a través del cual transmitirse, de la misma manera que el sonido necesita el aire para propagarse. Por tanto, los físicos del momento asumieron que realmente el vacío no existía como tal, sino que en ese vacío había un éter muy sutil, de nuevo misterioso, invisible y no mensurable, que permitía que la luz, desde que sale del sol, fuese avanzando hasta llegar a la Tierra. Einstein descartó la idea de este éter, descubriendo que, aunque parezca paradójico, la luz se comporta como onda y como partícula al mismo tiempo y no necesita de un medio material para propagarse.

A la búsqueda de la verdad

El ser humano tiene una tendencia natural a la búsqueda de la verdad, que es el camino de la filosofía. El creerse en posesión absoluta de la verdad, a través de la historia, ha dado pie a errores que solo han sido evidentes vistos desde otra época. Todos los grandes científicos se han adelantado a su tiempo al comprender ideas que para sus contemporáneos eran revolucionarias, pero muchos han admitido con la misma vehemencia otras que eran falsas. Lavoisier, el gran químico que refutó la teoría del



flogisto, afirmaba, sin embargo, que los meteoritos no existían, porque en el cielo no había piedras. Kelvin, el inventor de la escala de temperaturas que lleva su nombre, y el primero en dar unas cifras de mil millones de años para la formación de la Tierra, afirmaba en 1895 que «nada creado por el hombre y más pesado que el aire podía volar».

Virchow, el gran científico descubridor de la teoría celular, con su famoso axioma «toda célula proviene de otra célula», rechazaba la teoría microbiana de la enfermedad. Christopher Scheiner, gran astrónomo y perfeccionador del telescopio, negó las manchas solares que Galileo Galilei había descubierto porque, según la visión aristotélica/ptolemaica de la Iglesia los cuerpos celestiales eran perfectos. Ernst Mach, que rebatió el concepto de Newton de un espacio y un tiempo absolutos, antes de que Einstein enunciase su teoría de la relatividad especial, no creía, sin embargo, en la existencia de las moléculas, idea ante la cual el mismo Plank se mostraba reacio. Einstein, sin ir más lejos, creía en un universo estático. Por eso introdujo en su ecuación de la relatividad general una constante cosmológica, hasta que Hubble demostró el desplazamiento hacia el rojo que presentan las galaxias, prueba de su alejamiento, y tuvo que retractarse y admitir que el universo está en expansión.

Tendemos a pensar que la ciencia es perfecta, que es algo ya completo y que representa la verdad. «Si lo dice la ciencia es cierto», sin necesidad de argumentar nada más. Hemos visto que no es así. A lo largo de la historia la ciencia ha defendido teorías que posteriormente han demostrado ser falsas. A la ciencia, por tanto, deberíamos devolverle su carácter de un sistema que está en evolución, que está en transición, que tiene teorías que se admiten por un tiempo, y otras que dejan de ser ciertas.

Einstein mismo decía que le gustaría que, una vez muerto, sus teorías siguiesen teniendo vigencia pero que no podía asegurarlo. La ciencia está continuamente en revisión, aunque para el profano sea difícil de percibir. Sin embargo, algunas cosas llegan al público general. Por ejemplo, en octubre de 2004 se descubrió el Hombre de Flores, un resto de un hombre primitivo que tiene el cráneo del tamaño de un pomelo. Hasta ahora, la teoría evolutiva del hombre daba gran importancia al aumento del volumen craneal, que es el que hipotéticamente ha proporcionado la complejidad intelectual necesaria para el desarrollo de la civilización. Así, desde el *Australopithecus*, pasamos por el *Homo habilis*, *Homo ergaster*, *Homo erectus* y toda una serie de restos que tienen volúmenes craneales crecientes hasta llegar a nosotros.

Y de repente aparece el descubrimiento de un hombre primitivo que mide metro y medio, con solo 30 000 años de antigüedad, y que utiliza la navegación, construye herramientas y utiliza el fuego, es decir, tiene las características básicas que pueda tener un *Homo sapiens* o un *Hombre de neandertal*, que ya se consideran plenamente humanos; y, sin embargo, tiene un tamaño cerebral menor que el de un chimpancé. Por tanto, esta teoría vuelve a estar sujeta a revisión². Y cada nuevo descubrimiento mueve los cimientos de la ciencia. Deberíamos desechar la idea de que la ciencia es absoluta, de que es algo acabado. La ciencia está en movimiento. Esa es su riqueza y ese es su potencial. Es el hombre con su obstinación, vanidad, prejuicios, intereses y egoísmo el verdadero obstáculo. En tanto no nos liberemos de todas esas lacras, jamás podremos descubrir la verdad, que no es otra cosa que despojarse de todo lo falso.

Bibliografía

¿Qué es la vida? Erwin Schrodinger. Tusquet editores, 1944.

Breve historia de la biología, Isaac Asimov. Editorial Eudeba, 1964.

El espíritu del átomo, P. C. W. Davies and J. R. Brown. Alianza editorial, 1986.

El origen del hombre, Charles Darwin.

Física fácil, David Tejero y M.^a Carmen Unturbe. Espasa Calpe, 2004.

Física para biología, medicina, veterinaria y farmacia, Miguel Ortuño Ortín. Crítica, 1996.

Grandes ideas de la ciencia, Isaac Asimov. Alianza Editorial, 1969.

Historia básica de la ciencia, Carlos Javier Alonso. EUNSA, 2001.

Historia de la biología, Denis Buican. Acento editorial, 1994.

Historia de la ciencia, Javier Ordóñez, Víctor Navarro, José Manuel Sánchez Ron. Colección Austral, 2003.

La revolución científica 1500-1750, A. Rupert May. Editorial Crítica, 1954.

Mecánica cuántica, Pau Artús y Ramón Crehuet. Editorial Océano, 2001.

Nueva Guía de las ciencias físicas, Isaac Asimov. RBA, 1960.

Por los senderos de la ciencia, Constantino Armesto. Celeste Ediciones, 1995.

² Ver Investigación y Ciencia, n.º 343, Abril 2005, El hombre de Flores, de Kate Wong.

La montaña sagrada de Cataluña: MONTSERRAT

Inma O.

«En ninguna parte del mundo hallará el hombre la paz y la felicidad fuera de su propia Montserrat» (Goethe).

Teniendo en mente la madre tierra y los lugares de culto a ella en enclaves especiales, creo que hay que mencionar un lugar muy especial y querido por muchas gentes locales, de toda España y del extranjero, situado en la provincia de Barcelona, muy cerca de Sabadell.

Montserrat, desde hace muchos años, está considerada como una montaña mágica. Es la montaña sagrada de Cataluña, similar al monte Kailas, el Athos, el Sinaí o el Olimpo, donde se rinde culto a una virgen negra, la Virgen de Montserrat o «La Moreneta», como cariñosamente se la llama, una pequeña talla de madera oscura encontrada en el siglo I de nuestra era. Es el corazón maternal y espiritual de Cataluña, un lugar lleno de profundas y laberínticas cuevas repartidas por toda esta mágica cordillera que te llevan al interior de este espacio sagrado, como accesos al misterio y al contacto con la intimidad de lo perdurable e inmutable, que te adentran al útero de la madre tierra.

Veremos el significado y simbolismo que han tenido desde la Antigüedad y a lo largo de los siglos las vírgenes negras. ¿Por qué algunas vírgenes son negras o blancas? ¿Qué las hace diferentes o especiales según su color? También veremos qué es lo que hace tan especial y mágica a la Virgen de Montserrat en este enclave. La verdad es que hay muchas leyendas en torno a la Virgen y el lugar.

Nos pasearemos por el Neolítico, por la Edad Media y por otras épocas más actuales. Y en todas ellas veremos conexiones con la diosa-Tierra, con la madre tierra como madre fértil y fecundadora, dadora de vida.

Un recorrido por la historia de Montserrat

La montaña de Montserrat es un macizo montañoso de la provincia de Barcelona, en la comarca del Bagés, que pertenece a la cordillera prelitoral catalana. Está a 50 km de Barcelona y a escasos 30 km de Sabadell.

Su pico más alto es el Pic de Sant Jeroni (pico de san Jerónimo) de 1224 m de altura, y su famoso monasterio está a 723 m sobre el nivel del mar. La montaña tiene 10 km de largo, 5 km de ancho y 26 km de perímetro.

La traducción literal de *Montserrat* sería ‘monte serrado’. Cabe decir, que hace 50 millones de años, en la época del Eoceno medio, un golfo marino inundaba las tierras de Montserrat. Sus caudalosos ríos arrastraban grandes bloques de piedra que se acumulaban en la desembocadura, quedando todos ellos cubiertos de lodo y restos vegetales. Debido a los cambios climáticos, estos provocaron un retroceso de las aguas que dejó al descubierto el cúmulo rocoso; la erosión del viento y del agua eliminó los componentes más finos hasta dejar al descubierto las piedras pulidas. Las partes superiores de las rocas eran agrietadas y redondeadas, pareciendo una especie de órgano de piedra.

Así pues, la montaña es de origen sedimentario, con la parte alta hecha de conglomerados de cantos rodados (las famosas pudingas montserratinas), aglutinados por un cemento natural calizo-arcilloso que hace de perfecto adhesivo. Estas puntas miden entre cinco y diez metros y son de piedra caliza, unas moles de rocas cilíndricas con paredes casi verticales. Con el paso de los años, se ha ido modelando la piedra externamente dándole esa forma tan característica y excepcional, y también se ha ido perforando, de ahí que haya tantas grutas y cuevas por toda la montaña. Dentro hay depósitos naturales de agua, y por ello hay muchas fuentes intermitentes de agua en Monistol y Collbató, dos de las poblaciones más próximas. Históricamente, en estas montañas vivían hombres del Neolítico y los íberos posiblemente tuviesen allí algún asentamiento.

A nivel de vegetación es una maravilla la variedad que convive en ella. Árboles y arbustos viven agarrados a la roca desnuda sin nada de agua. La ciencia ha contabilizado y registrado que de las 3000 especies de plantas vasculares que hay en Cataluña, unas 1600 crecen en Montserrat. Por sus condiciones climatológicas, a mil metros de desnivel, tanto la profundidad como las zonas umbrías, las rocas soleadas y aireadas, el conjunto nos ofrece unos terrenos muy prolíficos para la vida vegetal. Las dos plantas más típicas de allí son el romero y el boj.

También hay mucha fauna, especialmente insectos y todo tipo de pájaros. Incluso en algunos picos hay nidos de búhos, águilas, halcones o gavilanes. Y cómo no, muchos mamíferos como ardillas, tejones, zorros o comadreja. Y serpientes del tipo pequeño como la víbora.

Desde abajo, la montaña de Montserrat parece inaccesible pero tiene muchas vías de acceso, pudiéndose llegar tanto por carretera como por caminos muleros, por atajos, vías aéreas o unos funiculares que te llevan directamente al camino de la Santa Cueva o bien para subir a la Cueva de San Juan, una de las más famosas del lugar. Y un aéreo para subir al que es el pico más alto de la sierra de Montserrat, el Pico de San Jerónimo.

Monasterio y abadía

En medio de esta gran montaña se alza el monasterio de Montserrat, considerado como un símbolo, un ábside colgado a 732 m de altura. Es lugar de culto y visita turística y de obligada romería para muchos catalanes, además de visitado por gentes de todo el mundo. Allí se hacen misas, bodas, rogativas, exvotos, peregrinaciones, retiros espirituales, etc.

Los orígenes del monasterio de Montserrat se deben a una pequeña ermita que se encontró, que data del año 880 o 888, y que estaba dedicada a la Madre de Dios. El actual monasterio es un conglomerado de restos de los antiguos monasterios que se han ido construyendo unos sobre otros.

Sabemos de su fecha gracias a una escritura de dotación de las ermitas de la montaña de Montserrat, hecha por el conde de Barcelona Guifré I al monasterio de Ripoll en el año 888. En ella consta la donación al cenobio benedictino ripollés. Así fue como el 20 de abril del 888 pasó de ser ermita a iglesia del primitivo cenobio de Santa María de Montserrat. Ya en el año 1027 se menciona este cenobio, que fue fundado por el famoso abad Oliba, abad de Ripoll y obispo de Vic, quien fundó el monasterio al lado de la ermita original. El papa Benedicto XIII, el antipapa, en el año 1409 erigió al priorato en abadía independiente, aunque en el año 1493 volvió a depender de la Real de Valladolid hasta que Alejandro I le devolvió su dignidad. En el año 1537, la primitiva iglesia románica se restauró y amplió dentro del estilo gótico preponderante de la época. En 1811 cayó en manos de Napoleón, durante la Guerra del Francés, e incendiaron la iglesia. Y en 1858 se empezó la reconstrucción. Por tanto, lo que actualmente tenemos pertenece más al s. XIX tras su reconstrucción.

Su antiguo origen se da en el s. IX y en la fundación de una ermita dedicada a Santa María, que acabó en manos de los monjes de Ripoll a principios del s. XI. Su famoso y poderoso abad Oliba creó un centro benedictino en las alturas de la montaña y el lugar se convirtió rápidamente en un importante lugar de peregrinación y de difusión de la cultura desde tiempos antiguos. Es en el s. XV cuando pasó a ser abadía independiente y no dependiente de Ripoll y más tarde se construyó un claustro gótico, el santuario, el cual fue visitado por los Reyes Católicos.

Desde el s. XV tienen una imprenta y una biblioteca con más de 200.000 volúmenes, un espectacular museo de pinturas y esculturas de autores españoles y extranjeros y obras de excepcional calidad (el Greco, Zurbarán, Berruguete, Caravaggio, Guardi...). Montserrat atesoró un gran número de monjes letrados, algunos de ellos grandes y excepcionales artistas, como el caso de Juan Andrés Ricci, pintor y arquitecto del s. XVIII.

A mediados del s. XVI se inició la basílica de Monserrat, que se construyó entre el año 1568 y 1592 y mide 68 m de largo, 21 m de ancho y 33 m de alto. Ha sufrido muchas modificaciones debido a las guerras napoleónicas, tumultos decimonónicos, la guerra civil española... unos desastres que casi acaban con ella.

A principios del s. XVI, el monasterio o basílica, gozó de los favores del papa Julio I (el gran mecenas del Renacimiento italiano) y por un tiempo fue abad «por derecho» de Montserrat. Con el tiempo, a raíz del renacimiento cultural catalán, su virgen, la Moreneta, fue aclamada y nombrada patrona de Cataluña. Esta congregación benedictina es conocida por toda Europa por su talante abierto y simpático, por ser muy

cultos, que hablan numerosos idiomas y que conocen y hablan en profundidad de temas tanto religiosos como científicos, artísticos o políticos. Viven según la regla de san Benito de Nursia, un patricio romano que la escribió hace quince siglos.

Son muchos los personajes famosos que por allí han pasado, y ha inspirado a muchos artistas y poetas: reyes, nobles, literatos, sabios y santos han subido a Montserrat de antiguo. San Ignacio de Loyola, el fundador de los jesuitas, de camino a Tierra Santa se desvió para conocer el monasterio y estuvo tres días allí, veló armas una noche y escribió sus famosos *Ejercicios espirituales*. Se cuenta que Richard Wagner se inspiró en Monsalvat en su obra artúrica *Parsifal*. Himmler la visitó aprovechando la visita de Hitler a Barcelona el 23 de octubre de 1940, buscando el santo grial por toda la montaña y la puerta dimensional que insistía que estaba en Montserrat; en el croquis que llevaba era el Monsalvat que describe Wagner en *Parsifal*. También se cuenta que Leonardo da Vinci pasó un tiempo por Barcelona y que en su famoso cuadro de *La Virgen y el niño*, el fondo montañoso que aparece en la obra es Montserrat.

Su escolanía es famosa en el mundo entero. Data como mínimo del s. XIII y son famosos los actos litúrgicos cantados por ella. Está formada por un conjunto de niños, adolescentes y jóvenes que estudian en el monasterio bajo la supervisión de los monjes; se la considera una de las mejores del mundo. La misa de la mañana la cantan con los monjes a las 11 h y la *Salve* y el *Virolai* a la 13 h. El *Virolai* tiene unos 140 años de antigüedad y es una composición poética cantada de origen provenzal. Fue escrita por el famoso poeta catalán Jacinto Verdaguer con motivo de la celebración del milenario de Montserrat y es un referente en toda Cataluña como himno patriótico y símbolo espiritual de Cataluña. Está dedicado a la Virgen de Montserrat y es conocido también como *Rosa d'Abril*.



La primera estrofa dice así: «Rosa de abril, Morena de la sierra, de Montserrat estrella, iluminad la catalana tierra, guiadnos hacia el cielo. Con sierra de oro los angelitos serraron esas colinas para haceros un palacio. Reina del Cielo que los serafines bajaron, danos abrigo dentro de vuestro manto azul. Alba naciente de estrellas coronadas, Ciudad de Dios que soñó David, a vuestros pies la luna se posa, el sol sus rayos os da por vestido. De los catalanes siempre seréis princesa, de los españoles Estrella de Oriente, sed para los buenos pilar de fortaleza, para los pecadores puerto de salvamento... Mística fuente del agua de la vida. Cedro gentil, del Líbano la corona. Árbol de incienso, palmera de Sión».

Hay un poema de Joan Oller y Rabassa que reza así: «Todos llevamos Montserrat dentro de nosotros: dureza y blandura, fortaleza y ternura». Una bellísima manera de describir esta montaña.

Enclaves especiales

Las leyendas cuentan que Montserrat es una puerta dimensional con un gran magnetismo que ha convertido la montaña en un lugar sagrado. Entre sus elevadas cimas, que elevan el espíritu hacia el cielo, y las cuevas subterráneas donde los antiguos buscaban el mensaje de la madre tierra, se encuentra la abadía de Montserrat, que custodia la puerta entre ambos mundos.

La Moreneta, o Virgen de Montserrat, fue encontrada en el año 880 en una gruta por tres pastorcillos. La leyenda cuenta que, tras avisar del hallazgo a sus vecinos y mayores, cuando la quisieron trasladar no pudieron moverla, ya que la pequeña talla pesaba mucho y a medida que se alejaba de la gruta más pesaba. De ahí dedujeron que la Virgen no quería ser movida de aquel lugar y por ello la gruta acabó siendo la original ermita



con la Virgen en ella. Fuera de historias y leyendas, Montserrat es ante todo un santuario, un lugar sagrado por la presencia de su famoso templo dedicado a Santa María y las energías especiales que de allí emanan.

Todos los sitios destacados de la naturaleza solían dedicarse a la divinidad desde épocas remotas; la singularidad de Montserrat atraía a gentes del romanticismo, que iban en busca del santo grial. Posiblemente, antiguos santuarios paganos se cristianizaron cuando la predicación evangélica llegó a esos lares y, más tarde, fueron los eremitas o penitentes quienes desde estos sitios buscasen la divinidad. Cuando el conde Guifré I hizo la cesión de la ermita, ya estaban construidas varias ermitas o pequeñas iglesias allí, de las cuales cuatro fueron dadas a Ripoll: Santa María y Sant Iscle, que estaban en lo alto de la montaña, y otras dos que estaban a sus pies, las de Sant Pere y Sant Martí. En la actualidad hay trece ermitas en total. Cabe resaltar que la ermita de Santa María es de la época visigótica, de antes del 711, año de la invasión árabe.

Podemos observar que todas las ermitas de Montserrat están en la parte alta de la montaña, separadas por el torrente de Santa María y clasificadas en dos grupos, llamados Tebas y Tebaida, en alusión a las tierras de Egipto, tan fecundas en anacoretas, los primeros padres del desierto en los primeros siglos del cristianismo. Por ellos se les llama a estos parajes «desiertos eremíticos» y también porque había muchas ermitas en ellos. Montserrat tiene en total trece ermitas: S. Jeroni, Sta. María Magdalena, S. Onofre, S. Juan, Sta. Catalina, S. Jaime, S. Antonio, S. Salvador, S. Benito, Sta. Ana, Sta. Cruz, S. Dimas y la Santísima Trinidad.

Tenemos en detalle descripciones y dibujos al natural de cada una de ellas e inventarios de lo que había en cada una de las ermitas. Todas tenían un dormitorio, una sala de trabajo y estudio, una cocina, un comedor, así como un oratorio; fuera había un trozo de huerto, un jardín y unas cisternas de agua, excavadas en la misma roca para recoger el agua fluvial.

Los ermitaños que vivían en ellas destacaban por tener un admirable equilibrio, lo que era algo infrecuente en hombres alejados de todo tipo de contacto humano. En una carta enviada a Goethe por Guillem Humboldt, un erudito filósofo y hombre de Estado prusiano, además de uno de los fundadores de la Universidad de Berlín, los describía como «personas dulces, silenciosas y muy devotas, pero sin exaltaciones ni fanatismos. Todos vivían felices en soledad y ningún sentimiento hostil les perturbaba. Eran hombres sencillos que huían del mal y la luz iluminaba sus rostros».

Las Vírgenes negras: la Moreneta

La Virgen de Montserrat, sostiene en la mano derecha una bola y la mano izquierda está sobre la espalda del Niño, quien está sentado en su falda en el lado derecho. Vemos que la mano derecha del Niño está bendiciendo y en la mano izquierda sostiene una piña. Mide unos 92 cm de altura, 29 cm de ancho y 40 cm de fondo, pesa 17 kilos y ambos dos son de rostro negro y están coronados.

Esta Virgen es una obra tallada en madera que, tras la Guerra del Francés fue sometida a restauración y a algunos retoques debido a que quedó con muchos destrozos, tanto en las manos como los brazos de la Virgen, como así también el niño. A finales del

s. XVI se la trasladó de la vieja iglesia de la ermita, donde se encontraba originalmente, a la basílica de Montserrat. Fue un 11 de julio de 1599, treinta y nueve años después de que se empezara la construcción de la basílica, y fue acompañada en procesión por el rey Felipe III al nuevo altar, además de unos cuantos monjes, sacerdotes, hermanos laicos y monaguillos. Todo ello se hizo acompañado del Ave Maris Stella cantado por la comunidad. Fue un momento muy emotivo para todos los presentes, en especial para el rey, que no pudo reprimir las lágrimas.

Esta Virgen tan querida por los catalanes tiene su día de celebración, ya que es la patrona de Cataluña, el 27 de abril. La fecha en que la pequeña ermita pasó a ser la iglesia de Santa María fue un 20 de abril. El patrón de Cataluña es Sant Jordi y se celebra el 23 de abril. Y la celebración del Día Internacional de la Madre Tierra es el 22 de abril. Parece ser que el mes de abril es muy afín a Cataluña en cuanto a fechas memorables y reconocidas. ¿Curioso, no?

Simbolismo y enigmas

Las vírgenes negras son posiblemente reminiscencias paganas, imágenes que tal vez son recuerdos vivos que nos llegan de épocas remotas. Están repartidas por medio mundo, en especial donde llegó la cristianización, y no solo en Europa, sino también en África, Asia y América. Las antiguas tradiciones las vinculan con la Isis egipcia, con la Madre Primigenia: La Tierra.

La Iglesia católica se ha empeñado en dar explicaciones, nada convincentes, sobre la causa de la coloración de estas imágenes. Una de ellas es la improbable tesis del humo de las velas que las suelen acompañar como el causante del ennegrecimiento. Los estudios técnicos aportados solo nos dan datos como la composición de los pigmentos del tinte o el tipo de madera en que la imagen fue tallada. Vemos aquí una cuestión claramente dilatoria por parte de la Iglesia para así distraer del tema. Esto se ve claramente en las investigaciones sobre la talla oscura de la Virgen de Montserrat: hay miles de datos técnicos pero solo quedan en eso, no nos aportan pistas que expliquen las razones del origen de la oscuridad de la Virgen o el significado que ello tiene.

Pero observando el santoral y sus tradiciones, vemos a un san Lucas que fue el encargado de traer y llevar imágenes y vírgenes negras desde África y Asia para distribuir las por toda Europa. También se le señala como el fundador del culto a las vírgenes negras. De hecho, fue él quien trajo una que halló en el hoy famoso monasterio de Santa Catalina de Alejandría, en el monte Sinaí. Así pues, vemos esta trama oscura por parte de la Iglesia y su negativa a reconocer estas antiguas deidades transformando panteones enteros a su favor.

Cuando el cristianismo se encontró con estas imágenes, aplicó la efectiva receta de la ley sincrética y las adoptó para sí. Así fueron revestidas con formas cristianas y reconocidas como representaciones de la santa imagen de la Virgen María, una manera de hacer una transición del paganismo al cristianismo para sostener el antiguo y pagano peregrinaje popular y la devoción a ella. No dejó de ser una manera de que se encontrasen con su diosa o protectora, aunque ahora convertida a la nueva fe.



De hecho, la Orden de los Caballeros del Temple impulsó de manera exotérica el culto a lo femenino a través de la Virgen María. Ellos mismos muchas veces coloreaban las imágenes para evocar el aspecto de las antiguas *mater* paganas. Por ello, en muchos emplazamientos templarios, o lugares bajo su influencia, se hallaron imágenes de vírgenes negras que la devoción popular ha continuado manteniendo.

Algunas de las más conocidas y populares son la Mare de Déu de Montserrat en Barcelona, la Virgen de la Peña en Calatayud, Nuestra Negra Señora en Bruselas, Nostra Senyora de Lle en Mallorca, la Virgen Morena en los Arcos, Nuestra Señora de Atocha en Madrid, Notre Dame Sous Terre en Chartres, Black Madonna en Stratton on the Fosse en Inglaterra, Nuestra Señora de Dublín en Irlanda, la Virgen de Loreto en Ancona, la Madonna Mora en Padua, Nuestra Señora de Guadalupe en México, la Reina de Polonia en Castakove, la Virgen de la Candelaria en Canarias, etc. Parece que no son pocas ¿no?

Una propuesta bastante verosímil y muy cercana a la realidad, que echa luz sobre la negritud de estas imágenes, la vemos remontándonos a la era neolítica o tal vez a épocas anteriores a ella. Y es por la sacralidad que tenían de los elementos que del cielo caían, en especial la de los rayos eléctricos. Estos lo que hacían era chamuscar o «ennegrecer» troncos, árboles o piedras, que para ellos eran tenidos por sagrados. El hecho de que esos objetos fuesen alcanzados por la energía de un rayo era motivo de veneración, ya que había sido «tocado y distinguido» por un elemento caído del cielo. Y, por tanto, se volvía algo sagrado.

Otra sería —tal vez la más común y aceptada— la de las deidades femeninas, fértiles como la tierra misma. Se representaban en tonalidades oscuras como la tierra, símbolo de fecundidad, y eran representaciones de la Gran Madre Tierra, la fecunda creadora de vida.



Y también tenemos la de la diosa Isis, la gran madre diosa del antiguo Egipto, y la expansión de su culto por las riberas mediterráneas, que con el tiempo se acabó extendiendo por muchos territorios de Europa.

Jacques Huynen, en su libro *El enigma de las vírgenes negras*, nos hace ver el simbolismo del color moreno de la Madre como una dimensión simbólica, que relaciona a las diosas vírgenes negras con la ancestral veneración a las diosas de la tierra:

«Estas efigies se coloreaban para la veneración de los fieles: una cripta, una iglesia negra o una capilla gruta genera una idea de que, al igual que el conocimiento iniciático, los favores de la virgen negra eran las “luces de la noche”, luces misteriosamente dadas y recibidas en el seno de las tinieblas. Y si la efigie no estaba presente en alguno de estos lugares, siempre se asociaba a su santuario o leyenda uno de esos elementos oscuros, secretos, ocultos. Criptas o grutas pero también pozos sagrados, abismos, tumbas o sarcófagos. Eran, por excelencia, estatuas dadoras de vida, de fertilidad, de fecundidad y bienestar. Tenían una cierta significación funeraria por asociación con las catacumbas, grutas subterráneas donde los iniciados solían reunirse para trabajar. O en un sentido figurado, con el sistema de pensamiento, con el método de adquisición del conocimiento del adepto que sufría las pruebas iniciadoras».

Así pues, se admite que las vírgenes negras fueron la versión cristianizada de un culto antiguo, anterior al cristianismo, seguramente céltico y quizás más antiguo. Bajo diversas formas se adoraba en ellas a una divinidad femenina, una especie de diosa madre, de tierra madre. Este culto céltico y precéltico lo descubrimos en gran parte de las grandes religiones y mitologías de la humanidad: el culto de Isis, Cibeles, Deméter y Ceres, y también en las grandes religiones americanas precolombinas o en mitologías africanas. La diosa-tierra era invocada por mujeres estériles que deseaban procrear, y estas vírgenes negras tenían la reputación milagrosa de conceder fecundidad.

La Tierra como diosa madre

La madre tierra y su equivalencia como diosa madre aparece en muchas mitologías: una diosa fértil que representa la tierra fértil. También como madre de otras deidades, viéndoselas como patronas de la maternidad, porque la Tierra era la madre de toda la vida que crecía en ella. Hoy en día es una celebración a nivel mundial gracias a las Naciones Unidas y se establece el Día Internacional de la Madre Tierra el 22 de abril.

En el mundo grecorromano era Gea, Rea, Cibeles, Hera, Deméter. Y en marzo celebraban la fiesta Anna Perenna, la fiesta de la diosa madre tanto los griegos como los romanos.

En la India es Aditi, la madre de todos los dioses, tal y como reza en el Rig-Veda. Y la Tierra como diosa madre también aparece en la literatura purana como Durga, Maya, Parvati o Pakriti.

En Roma era Venus, la madre del pueblo romano, y magna dea es la expresión latina para la Gran Diosa.

Para los celtas era Anann o Dana. Para los nórdicos era Freya o Nerthus para los germanos. En Turquía es Umai o Mai. Para los guanches es Chaxiraxi, que significa «la que carga o sostiene el firmamento». Y en América del Sur es la Pachamama. O Nuke para los mapuches, que significa madre tierra.

Es en la cristiandad donde se defiende que el culto a la diosa madre fue el origen del culto que los católicos dieron a María, al igual que las advocaciones a las vírgenes negras.

Las vírgenes de la Madre-Tierra

Este tipo de vírgenes se solían encontrar colocadas en antiguos lugares consagrados por los celtas a Belén (Belén era el equivalente céltico del Apolo griego, su divinidad solar). La etimología de la palabra *beaune* ('belleza', en francés) indica 'centro sagrado': Toulouse tenía el lago Belén, la abadía de Mont Saint Michel fue edificada sobre el Mont Tombe (la tumba de Belén), Sara «la negra» es venerada por los gitanos en Saintes Maries de la Mer, que antiguamente era «la ciudad de Ra», que estaba consagrada al dios de los egipcios.

Y el toro, en antiguas religiones era simbólicamente el animal viril y solar por excelencia, lo cual se sabe por las leyendas del descubrimiento de estas vírgenes, ya fuese por un toro o un buey. Al parecer se debe a que, mientras estaba el animal arando la tierra, desenterró la estatua, la hizo resurgir de la tierra. Y de esta manera la estatua se convirtió en una fuente fecunda de beneficios para los habitantes de allí.

Otras leyendas se sitúan en Manosque, en Err, Font-Romeu y en Prats de Molló. En esta última, el toro descubrió a la Virgen Nuestra Señora del Coral en el hueco de un roble, el árbol asociado a los druidas (*coral* como significado en catalán de la madera del roble, que, una vez mojada, se vuelve negra como el ébano). Curiosamente, al evangelista san Lucas se le atribuye la creación de algunas de nuestras vírgenes negras (la de Montserrat, la de Orcival y la de Rocamador). Y más curioso es que el emblema

simbólico de san Lucas sea el toro. Vemos de esta manera la gran idea de que el sol fecunda a la tierra que engendra la vida.

Así pues, la diosa tierra se convierte en la Virgen, quien, por la acción de Dios, dará a luz a un hijo humano y divino a la vez, que podrá salvar a la humanidad, regenerarla, darle vida espiritual y aportarle «la salvación». Sí, Jesús nace de María, pero también en otras religiones vemos vírgenes que engendran niños divinos, como Krishna, Horus o el Merlín céltico.

El color representa simbólicamente esa tierra primitiva, que una vez fecundada será fuente de toda vida. Diosa-Tierra implica color negro como la tierra misma. A Isis, Cibele y Deméter se las representa negras, en Gran Bretaña había la Black Annis, en Éfeso se veneraba a una estatua negra de la Gran Diosa, hermana del Apolo solar. Y curiosamente, en Éfeso vivió la Virgen María tras la muerte de Jesús, y hay una tradición que sitúa allí su ascensión, denominándose en turco Karatchalti, que significa ‘la piedra negra’. En España, Portugal y los Pirineos hay aún de estas misteriosas piedras negras que se veneran e invocan por las mujeres para ser fértiles.

España, cuando invadió México, llevó el culto de una virgen negra, Nuestra Señora de Guadalupe; una vez catolizados esta Virgen destronó a lo que ellos adoraban, una piedra negra lisa, el *dispater* mexicano. En la Meca, se rinde culto a una piedra negra que es símbolo de fecundidad y fertilidad, está en Hedjaz y es el ídolo más antiguo que existe. Es una piedra negra volcánica y meteórica llamada Kaaba, que significa ‘la muchacha de senos muy desarrollados’, ‘la núbil’, ‘la virgen que será fecundada’, y está en un templo que antiguamente estaba consagrado a Saturno. Los escritores de Bizancio pensaban que la piedra representaba a Anahita, o sea, Astarté, Afrodita, Venus... Mahoma hizo desaparecer todas las imágenes e iconos pero no se atrevió nunca a tocar la piedra negra venerable. Así fue como se incorporó a la religión musulmana, y su fiesta, la de Venus, que se ha mantenido sagrada.

Curiosamente, este color negro solo fue dado a la Virgen, con la excepción de Santa Ana, madre de la Virgen, que aparece en un vitral de Chartres como algo excepcional.

En la Edad Media, virgen negra era al mismo tiempo la María cristiana, la diosa tierra céltica, la Isis egipcia, unas concepciones religiosas iniciáticas universales del gran principio femenino del universo, fuente de toda vida terrestre, origen de la vida de las almas.

Como dice el Cantar de los Cantares, «soy negra y, no obstante, bella».

Lugares mágicos

En la Antigüedad, el ser humano vivía en contacto íntimo con la naturaleza, a la que rendía homenaje y veneración. Era una «religión» basada en el respeto al mundo en que vivimos: un mundo que nos vio nacer como especie y nos dotó con todo lo necesario para vivir en él. Se concebía la Tierra como un ser humano capaz de percibir y sentir los latidos del planeta, que se idealizó en formas de energías y ciclos naturales a los que había que rendir culto y no alterar en su disposición natural. Estas idealizaciones de las energías se produjeron gracias a su percepción, a saber diferenciar qué lugares eran más benéficos que otros y querer señalarlos con distintivos pétreos. Vieron la



necesidad de sacralizar esas mágicas energías vivificantes, rendirles homenaje y honrar con ciertas liturgias esos monumentos antiguos y enclaves mágicos.

Jacques Huynen remarca cómo volvemos al contacto con la naturaleza a través del recogimiento, el cual incita a la reflexión y a la integración con el entorno. Nos dice que «el ermitaño representa a la humanidad desnuda ante el poder regenerador de la naturaleza».

El paganismo siempre ha sido asociado a rituales mágicos. En la Antigüedad, un amanecer ya era de por sí un hecho mágico por lo inexplicable que era. El simple paso de la noche al día en esa época ya era un hecho trascendental. También mágica era la fertilidad de los campos e incluso la de la mujer, ya que en sociedades primitivas el embarazo era un don mágico, el cual solo las mujeres poseían. Por ello, muchas creencias en la Antigüedad se sustentaron en cientos de sociedades que se definieron como matriarcales. A estas madres se les rindió culto por ser transmisoras de vida. Las pruebas que tenemos de ello son los cientos de estatuillas bautizadas como Venus y halladas por todo el mundo, algunas datadas en más de tres mil años de antigüedad. Son representaciones femeninas, de aspecto vigoroso, obesas y con grandes pechos, en alusión a la lactancia y a su capacidad generadora de vida. Por ello no es extraño ver cómo el período gestante que alumbraba una nueva vida era algo mágico.

Se sabe que muchas culturas del Neolítico, donde imperaba el culto a lo femenino, no eran de carácter belicista: los vestigios de objetos encontrados eran para la labranza y uso de tareas domésticas, lo cual hace pensar —o soñar— que eran unos colectivos sedentarios, edénicos y pacíficos.

Con el paso del tiempo, el mundo dejó de ser matriarcal dando paso al patriarcal, y aunque su papel cambió drásticamente, siguió manteniendo las reminiscencias de su

pasado mágico. Vemos que las funciones de curandera, bruja (o mejor dicho, mujer sabia), comadrona... continuaron y siguen siendo hoy en día papeles femeninos. Las curanderas sanaban, las brujas predecían el futuro, las comadronas ayudaban a perpetuar la especie...

Es en el Neolítico cuando el paganismo está en plena vigencia, sacralizando los astros, las estaciones y lo femenino. Se venera a la tierra como creadora de frutos, comparándola con la mujer (un posible origen del culto a las vírgenes negras). Entonces aparece la profusión de simbologías como parte de creencias mágicas, telúricas y cósmicas. La piedra es considerada un elemento mágico o sagrado y las construcciones megalíticas se disponen con intención de que interactúen con la tierra y el cosmos.

Conclusiones

En antiguos relatos sagrados de la humanidad, todo el universo nace del encuentro y la síntesis de un principio masculino y uno femenino. Así, la Tierra, virgen en su origen, fue fecundada por los rayos del sol para dar vida a todo lo que existe: la naturaleza y la humanidad. Por ello los antiguos hicieron de la Tierra, de la diosa madre, la representación simbólica del gran principio femenino de todas las cosas, y del Sol la del principio masculino por excelencia. Vemos que en todas las religiones en las que se venera a una diosa tierra, siempre aparece asociado con ello un culto solar, ya sea en el caso de los incas, los griegos o los celtas. No hay diosa tierra sin su dios sol. Y vemos a las vírgenes negras como deidades paganas de las cuevas y profundidades de la tierra, en contraposición a las vírgenes blancas del cielo.

En el libro *Leyendas de la montaña* de Montserrat, de Oriol Vergés, se nos muestra una Montserrat que tiene las raíces de un pasado de siglos, que vive un presente esplendoroso y que se abre a un futuro fructífero, unas leyendas de la montaña que pertenecen a un pasado legendario que ha forjado anécdotas que tal vez, con el tiempo, acaben convirtiéndose en mitos. Las leyendas son fruto de la imaginación y del imaginario colectivo, que reflejaba el deseo de evadirse de lo cotidiano para extraer los acontecimientos de un cosmos ilimitado, donde cada uno podía vivir maravillas imposibles. Como siempre, las leyendas no se pueden autenticar, quedando así el misterio de su origen, qué hay de invención y cómo se van transmitiendo de boca a boca. Y en el camino, seguramente se pierden piezas o se añaden nuevas para enriquecer el «pequeño tesoro explicado».

Las leyendas de Montserrat tienen tres elementos ineludibles: las rocas, la niebla y los milagros. Como dice Jacinto Verdaguer, en su visión poética en el poema *Virolai*: los angelitos serraron la montaña para hacer un palacio a Nuestra Señora... y la sierra era de oro. Solo hay que observar los peñascos de insólitas formas, que son la cuna de tantas leyendas que explican antiguos milagros, vivencias de hoy y proyecciones de un mañana. Vemos con ojos encantados cómo la niebla difumina los peñascos y nos muestra el paisaje, se desdibujan las montañas y los caminos se pierden.

Y en cada recodo surge el milagro. De esta manera, vemos los peñascos como símbolos energéticos y las cuevas en las entrañas como el útero de la madre tierra. Todo ello lo constatamos en ejemplos de recopilaciones de leyendas de origen medieval, como las de Víctor Balaguer, Joan Amades o Josep Albert Planes i Bal. Está claro que necesitamos



imaginar, ya sea a través de las leyendas, de los mitos, del cine, de la televisión o de los cómics de héroes y sus gestas imposibles, seres todopoderosos que luchan contra el mal en unas sociedades donde se ha olvidado el respeto a la divinidad y a su culto.

Son famosos los peregrinajes a Montserrat como un viaje espiritual, un viaje ritual análogo a la búsqueda de la iluminación del alma, una peregrinación que te puede cambiar por completo. Allí arriba, en la soledad de ese viaje, reevalúas tu sistema de valores, tu sentido de la identidad y cómo contribuir a mejorar el mundo. Un viaje de riesgo físico y de vulnerabilidad emocional; vives el dolor que te produce de otra manera, te ayuda a valorar de otra manera la vida y a no centrarte en lo negativo. Pasas de turista accidental a turista implicado plenamente en la vida física, mental, emocional y espiritual. Viajas de una manera y vuelves con un equilibrio espiritual y psicológico, has recuperado tu sentido de conexión y poder con la madre tierra. Es en esos caminos donde nos acercamos a los diversos aspectos de nuestra conciencia y ser, y el lugar pasa de ser un simple paisaje natural a uno sagrado.

Hemos de reconocer y honrar el espíritu del lugar, la peregrinación une a la humanidad, es una experiencia personal que nos conecta con la Unidad. Vas solo, te aíslas, y ello tiene que ver con el renacimiento del ser superior que hay en ti. Se ha de vivir esa peregrinación personal y dejar que las emociones ignoradas afloren. Ya sea que vayamos a Lourdes, a la Meca, al río Ganges, al Muro de las Lamentaciones, a Glastonbury o a Montserrat... todos son lugares para dar cabida al despertar interior, para llenarte de paz interior y de conexión con la naturaleza y la madre tierra.

Es un viaje de autodescubrimiento, y Montserrat es un lugar imbuido de poder y potencia donde puedes llegar a fundirte con su espíritu guardián. Haces un recorrido que te ayuda a mantener la conciencia elevada y no perder la conexión con la esencia



divina que está en tu interior. Colinas, cuevas, árboles, fuentes, rocas, todo forma parte de tu viaje, de tu rito de iniciación para conectar con la madre tierra. Tan solo has de apagar tu mente consciente y escuchar a tu ser interior, tomarte tu tiempo y valorar lo que en verdad es importante. Vivir la magia y el misterio de la vida y fundirte con la tierra, abrir la mente y permitirte trascender y sentir las vibraciones sagradas del lugar. Y sobre todo, honrarla como se merece, como hacían nuestros antepasados. Estar allí hace evocar profundos sentimientos internos que conmueven al alma y ayudan a recuperar el equilibrio interno, te conectan con la energía sagrada del lugar a través de las vibraciones que de allí emanan y que solo el alma capta porque vibran en armonía con nuestro ser. Estableces un vínculo de conciencia y amor contigo mismo y con la propia Tierra.

Liz Simpson, en su libro *Las energías curativas de la tierra*, nos recuerda que Hesíodo, en su *Teogonía* o *El nacimiento de los dioses*, narra que Caos dio nacimiento a Gaia (la Tierra), a Tártaro (el mundo subterráneo) y a Eros (el amor). La triplicidad de la vida: cuerpo, mente y espíritu.; lo consciente en la forma física de la tierra, el subconsciente como el mundo subterráneo y el supraconsciente representado por el concepto del amor. Y todo ello forma una «extraña» energía cósmica expansiva. ¡Curiosa energía que tiene como tercer descendiente de Caos al Amor!

En la mayoría de culturas antiguas, la creación del ser humano parte de la tierra (la arcilla modelada). Japón usó tierra para moldearlos, Mesopotamia y Sumeria lo hicieron con arcilla, Yahvé Dios usó polvo del suelo, los hopi de Arizona usaron arcilla... La ciencia propone que las primeras moléculas orgánicas complejas, como ADN o ARN, se formaron a partir de cristales inorgánicos de arcilla, capaces de autorreplicarse. Según Hesíodo, la hembra Gaia, diosa de la tierra de «pechos profundos», surgió de

Caos y dio luz a Uranos (el cielo estrellado). Se unieron y engendraron a los titanes, que son los antepasados de los humanos. Así pues, vemos que muchas culturas cuentan relatos similares acerca de la unión simbólica de la tierra y el cielo. La Tierra siempre es femenina y el cielo masculino, menos en Egipto, que es al revés, y lo vemos con Geb y Nut.

Personalmente puedo afirmar que Montserrat es un lugar único y especial, tanto por su formación montañosa como por el ambiente que allí se respira y se vive. Esos magníficos bosques con sus numerosas ermitas desplegadas por toda la montaña te transportan a unos estados elevados de conciencia y de conexión con algo superior que el entendimiento no ve pero sí siente tu alma. Es lo que se siente y se vive allí lo que te incita a adentrarte más y más en esa magia espiritual que está por toda la montaña y te transforma.

Está claro que la Tierra tiene su propio sistema energético sutil, una energía vital que se canaliza a través de líneas de energía que estoy convencida de que allí existen. Captas una atmósfera especial, como un aura que envuelve toda la montaña y que por el hecho de estar allí te protege, te alimenta, te nutre y te eleva. Un aura formada por capas múltiples, lo que sería el ser eterofísico, mental y astral, que vincula el cuerpo físico con los sistemas superiores de la psique. Tanto los humanos como la Tierra generamos frecuencias electromagnéticas, y estas frecuencias, en lugares concretos, afectan a nuestro estado mental, emocional y espiritual.

Un pasado de veinte siglos de existencia y peregrinajes lo atestigua, y sigue siendo visitada por gentes de todo el mundo. La elevación de las almas durante centurias se convierte en luz congelada que atraviesa el tiempo y conmueve a los corazones sensibles.

Bibliografía

1001 curiosidades de Cataluña. Lluïsa Montfort, Ed. L'Arca, 2011.

Cataluña central. Raimón Portell, Generalitat de Cataluña, Dpto. de Innovación, Universidades y Empresa, 2010.

El enigma de las vírgenes negras. Jean Huynen, Ed. Plaza y Janés, Colección Otros Horizontes.

Historia de Montserrat. Anselm M. Albareda y Josep Massot i Muntaner, 6.^a edición revisada y ampliada, Publicaciones de la Abadía de Montserrat, 2005.

Historia de Montserrat. Anselm M. Albareda, Publicaciones de la Abadía de Montserrat, 1.^a edición 2020.

Las energías curativas de la tierra. Liz Simpson, Ed. Sirio, 1999.

Leyendas de la montaña de Montserrat. Oriol Vergés, Publicaciones de la Abadía de Montserrat.

Los monasterios paganos. Dimas Fernández-Galiano, Ed. El Almendro de Córdoba, 2011.

Lugares mágicos de Cataluña: la memoria perdida. Josep M. Roselló, Morales y Torres Editores, Colección Enigmas y Misterios, 2005.

Montserrat, el sentido íntimo de una montaña. Joaquim Budesca y Miquel Estradé, Publicaciones de la Abadía de Montserrat, 1988.

Montserrat, naturaleza y espíritu. Antoni Pladevall i Font, Ediciones 62, 2003.



El nihilismo es un pensamiento filosófico basado en la negación, en el vacío. *Nihil* significa 'nada' y, efectivamente, supone la exaltación de la nada: no existe ninguna otra realidad que la material, ningún propósito de la existencia, ningún sentido. Nada importa, todo es relativo. Niega la validez de las creencias, los valores y los sistemas. Todo es una máscara, un engaño que oculta la vacuidad más absoluta. Solo existe un presente sin otro sentido que el poder subsistir, el «poder de la voluntad» que dijera Friedrich Nietzsche, profeta del nihilismo.

Esta postura se ha consolidado en la sociedad, alimentada por el desalojo sistemático de todo valor moral, de todo propósito, de toda realidad espiritual, de todo sentido trascendental; incluso la sensibilidad hacia lo bello, lo bueno o lo justo se considera fingida. La vida no tiene ningún sentido y toda aspiración, como la de ser feliz, es una imposición forzada. Para el nihilismo somos animales pensantes lanzados a una vida anodina, con el único fin de seguir vivos como cada cual pueda.

El nihilismo es como un torrente tempestuoso que arrastra las esperanzas, los valores, las creencias, el sentido de todo. Y provoca gran desconcierto, frustración, ansiedad y, finalmente, sufrimiento.

Hay una estrecha relación entre el nihilismo y el científicismo. Nuestra civilización se caracteriza por descansar en el conocimiento científico como pilar fundamental: somos una sociedad esencialmente tecno-científica.

De esta manera, la validez u oportunidad de cualquier decisión o conocimiento se valora bajo la luz de la ciencia. Si se quiere destacar la importancia de algo, se insiste en que está «avalado por la ciencia» y, por el contrario, se considera que no hay manera más rotunda de rechazar algo que tildándolo de «pseudocientífico».

En muchas ocasiones, esta preponderancia de la ciencia acaba degenerando en el cientificismo, que tiene dos acepciones en el diccionario de la RAE y ambas nos interesan:

- 1) Teoría según la cual los únicos conocimientos válidos son los que se adquieren mediante las ciencias positivas.
- 2) Tendencia a dar excesivo valor a las nociones científicas o pretendidamente científicas.

El cientificismo tiene como consecuencia una actitud excluyente frente a cualquier otra forma de conocimiento, que no se considera como tal. Como ocurre con cualquier actitud reduccionista, esto da lugar a un empobrecimiento de la cultura y, por tanto, del ser humano.

Hans Georg Gadamer identificaba el cientificismo como una situación que ha provocado lo que él llamaba la sombra del nihilismo, que se manifiesta como ansiedad, falta de esperanza y falta de sentido en la vida, puesto que la ciencia, llevada por el cientificismo, no logra colmar todas las necesidades del ser humano, especialmente las interiores.

Giovanni Reale denuncia vivamente las consecuencias desastrosas de nihilismo para el individuo y la sociedad e identifica los principales males, que podemos sintetizar como:

- * Anulación del humanismo bajo el cientificismo. Así, se desacredita todo el conocimiento que puede satisfacer las necesidades inmateriales del ser humano.
- * Predominio de las ideologías frente a los ideales. Las ideologías separan y se blanden para obtener alguna forma de poder, los ideales unen.
- * Pragmatismo frente a la vida interior, que se considera prescindible, fruto de la alienación de la persona.
- * Búsqueda de la felicidad en la posesión material, con su secuela de insatisfacción, injusticia e insostenibilidad.
- * Justificación de la violencia, sin valores morales que la contengan. Solo el temor a otra violencia mayor la impide.
- * Destierro de la belleza y culto a lo grotesco o lo absurdo.
- * Reducción del amor a su expresión física y pornográfica.
- * Consideración del ser humano solo como un conjunto de células y órganos.
- * Pérdida de sentido de la vida.
- * El materialismo en sus formas más variadas.

Gadamer sostiene que no puede negarse el nihilismo, sino contrarrestarse rescatando los principios de la sabiduría tradicional, que se sustenta en la filosofía y resto de disciplinas que constituyen el humanismo. Y Reale, profundo conocedor de los grandes filósofos, encuentra para cada mal nihilista un remedio clásico.

El nihilismo es una postura interior totalmente parcial y subjetiva, que se basa en percepciones incompletas de la realidad: desde nuestra parte más animal estamos incapacitados para percibir realidades sutiles y de naturaleza espiritual.



La evolución nos ha llevado a desarrollar una personalidad compleja, con una parte de instintos irracionales —yo animal—, otra de vida interior y pensamientos —yo humano— y otra en relación con nuestras posibilidades de contacto con la realidad espiritual —yo divino—. Así, el nihilismo es la consecuencia de observar y explicar el universo desde el yo animal —explicación insustancial e insatisfactoria para nuestro yo humano—, dando lugar a los efectos tan negativos sobre el individuo y la sociedad mencionados atrás. Es como si alguien con los ojos cerrados negase la existencia de las formas y los colores, en contra de la experiencia de quienes los tienen abiertos.

El nihilismo puede contrarrestarse desde otra posición interior. Algunas recomendaciones para hacerle frente:

- * Enriquecer la vida interior. Para ello la filósofa Delia Steinberg propone la reflexión, la búsqueda del conocimiento y su puesta en práctica, la contemplación del arte, la conversación y la escritura, la imaginación, la presencia permanente de la música, el contacto con la naturaleza.

- * Vivir el amor en todas sus expresiones: la actividad vocacional, el altruismo, la compasión, la concordia, el sentido del bien común, el comportamiento afectuoso y tierno, la amistad. El amor siempre define un sentido, un propósito. Es un movimiento interior que busca lo que falta.

- * Tener siempre presente al otro, porque somos seres sociales. Dar antes que recibir. Combatir cualquier forma de egoísmo.

- * Desarrollar todas las virtudes posibles, que son fortalezas interiores. De esta manera se vive una forma de felicidad y de autarquía respecto de los bienes de consumo.

* Buscar todo lo que nos une a los demás y a la propia vida. Lo que nos une es más fuerte que lo que nos separa, porque es de una naturaleza más atemporal.

* Buscar ideales y anteponerlos al utilitarismo y al pragmatismo, porque los primeros proporcionan firmeza al no verse afectados por el paso del tiempo.

Todas son recomendaciones para despertar el alma, que es lo mismo que decir nuestra mente esclarecida y nuestros sentimientos más elevados y duraderos. En esta situación es posible percibir realidades espirituales.

Así, cuando se viven los frutos del conocimiento humanista, que se expresa en forma de belleza, poesía, imaginación, ideales, arte, sensibilidad y contacto con lo sagrado, las sombras del nihilismo retroceden ante la luz de la vida interior.

Bibliografía

Alfredo Marcos. «La pregunta por los límites de la ciencia», en C. di Gregori, L. Rueda y L. Matarrollo (eds.), *El conocimiento como práctica. Investigación, valoración, ciencia y difusión*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata (Argentina), 2014, pp. 31-55.

Giovanni Reale (2000). *La sabiduría antigua. Terapia para los males del hombre contemporáneo*. Herder Editorial SL. Barcelona.



