

UN OCÉANO, UN FUTURO

Abordajes.

Mitos y reflexiones sobre el mar



Abordajes.

Mitos y reflexiones sobre el mar

Abordajes. Mitos y reflexiones sobre el mar
© 2014, Instituto Español de Oceanografía

Director de la publicación:
José Manuel Losada

Coordinación y edición:
José Luis de Ossorno
Isabel Fornié
Laura de la Colina
Esther Navío

Maquetación y diseño de portada:
Isabel Fornié

Impresión: Or 50 S.L. - IMPRESSION S.L.

Reservados todos los derechos
No se permite la reproducción total o parcial de esta obra
sin la debida autorización (joseluis.ossorno@md.ieo.es)

ISBN: 978-84-95877-51-2
Depósito Legal: M-14953-2014

ÍNDICE

- Presentación. Motivos de un centenario, 11
Carmen Vela Olmo
- Prólogo. Los mitos del mar, 13
José Manuel Losada
- Mariano Benlliure y Odón de Buen: escultura y oceanografía, 19
Lucrecia Enseñat Benlliure
- El océano desconocido: ciencia y fantasía en la antigua cartografía náutica
(siglos XIII-XVIII), 45
Francisco José González
- Viaje al mundo submarino de la mano de los ilustradores científicos, 79
Juan Pérez de Rubín y Feigl
- La nave de los locos. Viajar sin vuelta, 103
Mariano H. de Ossorno
- El mar: lugar mítico por excelencia, 125
José Manuel Losada
- Escila y Caribdis: mitologías, intermedialidades y otras metamorfosis
artístico-científicas, 153
Asunción López-Varela Azcárate
- El desembarco de las sirenas, 179
Isabel Fornié
- Atlántida: el mito en la creación artística, 199
Ana M. Gallinal
- Metáforas marítimas en la era de la navegación global, 227
Laura de la Colina
- Índice de ilustraciones, 251
Índice onomástico, 261
Índice toponímico, 267
Nota sobre los autores, 271

PRESENTACIÓN

Motivos de un centenario

Desde Ulises hasta el capitán Ahab, los dioses Poseidón o Neptuno, la Antártida o los monstruos marinos, el mar, el océano desconocido, ha sido fuente de inspiración para la mitología, el arte y la literatura a lo largo de la historia. Los textos que se presentan en este libro son el resultado de una atrevida e ilustrativa iniciativa del Instituto Español de Oceanografía, que cumple cien años descubriendo la infinita ciencia que se atesora en las profundidades. Hay motivos para resaltar el centenario de cualquier institución española de ciencia, pero si además se trata de un organismo de nuestro sistema público de investigación, la satisfacción es doble. Como secretaria de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación y presidenta del IEO, es un gran acicate, además de un honor, celebrar el primer siglo de vida del IEO.

El 17 de abril de 1914 se aprobó la creación del IEO en un momento en el que muchos países ponían las bases institucionales de los sistemas académicos y de investigación. Cien años han pasado desde que Odón de Buen creara una institución que ha superado muchas vicisitudes y cambios estatutarios y que hoy en día es, según palabras del actual director, Eduardo Balguerías, «una apuesta de trabajo serio, riguroso y callado, dedicado a la generación del conocimiento científico y al servicio de la sociedad, valores que impregnaron a las distintas generaciones de hombres y mujeres excepcionales, vocacionales, generosos, entusiastas y emprendedores que dieron y dan lo mejor de sí mismos, convencidos de la importancia y de la necesidad de su trabajo».

Calificaba de atrevida esta iniciativa porque proponer a los lectores unos textos «del mar imaginado», tal y como señala el profesor José Manuel Losada en el prólogo, puede suponer un auténtico anatema si la propuesta procede de una institución científica cuya función es «el estudio de las condiciones físicas, químicas y biológicas de los mares». No obstante, todo oceanógrafo conoce que su objeto de conocimiento supera lo medible o cuantificable y que conforma una realidad que trasciende lo que denominamos ciencias puras,

estando presente en la cultura, la antropología y el imaginario colectivo a través de las distintas artes y otras formas de producción intelectual.

Abordar el mar, esta es la propuesta que presenta el IEO. Un abordaje intelectual o científico contiene las mismas exigencias conceptuales en función del tipo de acercamiento y la elección de los medios técnicos disponibles, lo que, en términos de Thomas Kuhn, constituye el paradigma, definido en su obra *La estructura de las revoluciones científicas* (1970). Por eso se ha propuesto a distintos autores, seleccionados en virtud de varios criterios, que abordasen el mar desde su perspectiva, currículum, actividad intelectual y otras variables del mundo de la creación, para que nos den su visión del mar a veces tan encerrada y focalizada en la actividad científica, abordando el mar desde la metafísica, la epistemología, la mitología, el arte o la creación.

Al final se concluye que la actividad creativa o las aproximaciones intelectuales no son tan ajenas al mundo científico y que la separación entre ciencia y arte y reflexión, ciencias duras y blandas, es producto más de un intento de separación artificiosa que real. A ello no es ajeno la historia y la iniciativa del fundador del IEO, que ya en su autobiografía señala la amistad y el magisterio reconocido de uno de los principales naturalistas de su tiempo, Ernst Haeckel (1834-1919), a quien admira por su *Obras de arte en la naturaleza*, o su relación con el artista Mariano Benlliure, que constituye la primera de las aportaciones contenidas en este libro.

Por último, quiero agradecer al IEO y a los participantes en esta obra colectiva por proponernos tan sugerentes textos. Honrar a los que nos precedieron en el IEO, expresar mis felicitaciones sinceras a los que están, a los que estamos, y desear perseverancia y ánimo a los que nos seguirán, a los que tendrán la tarea de llevar al IEO durante los próximos cien años.

Carmen Vela Olmo

PRÓLOGO

Los mitos del mar

Finales del siglo XIX y principios del XX: más que nunca, la investigación pasa a la primera línea de los intereses sociales e institucionales. A España le importa el mar, sus recursos económicos y sus costas. La Estación Marítima de Zoología y Botánica Experimental de Santander (fundada en 1886 por Augusto González de Linares), el Laboratorio Biológico Marino de Baleares y la Estación Biológica Marina de Málaga (fundados en 1906 y 1908 respectivamente por Odón de Buen) marcan los primeros puntos sobre los que va a tejerse el tapiz: en 1914 Odón de Buen funda el Instituto Español de Oceanografía (IEO), que aglutina y coordina todos los trabajos que se realizaban en estos centros y otros que se unirán posteriormente. Su función queda definida de manera palmaria en el Real Decreto: «el estudio de las condiciones físicas, químicas y biológicas de los mares que bañan nuestro territorio con sus aplicaciones a los problemas de la pesca». La declaración de objetivos no puede ser más clara: investigación del medio y producción económica. Con el paso del tiempo, el Instituto implementará otras prácticas acordes a las nuevas exigencias de los mares en el contexto nacional e internacional.

Parece que el océano acaba en la línea del horizonte; no es así. Con mayor motivo, el Instituto no puede limitarse al estudio frío, sin vida, del mar. De algún modo, el mar incluye los hombres que lo ven, lo surcan, lo temen o lo disfrutan. El mar y los seres vivos que lo pueblan no son ajenos a nosotros: son plantas que reaccionan a nuestro paso, peces que nos miran asombrados cuando invadimos su espacio. Sobre todo, el mar y su fauna originan en nosotros una infinidad de conceptos, ideas e imágenes que nutren nuestro espíritu y nos afectan poderosamente. Si el mar solo fuera para el hombre una fuente de producción económica, ni el mar sería mar ni el hombre sería hombre.

Este es el objeto del presente volumen: dar una cuenta de lo que el mar ha representado y representa para nosotros. De ahí el título del volumen: «abordajes» en sentido metafórico: encuentros entre barcos que transportan

diversas mercancías, asaltos —por proa, popa, babor, estribor: toda acometida vale— para hacernos con lo más valioso que nos pueda aportar el mar. El mar convertido en escuela, en aprendizaje. Se trata de indagar en la otra vertiente del mar: no el mar cuantificado, sino el mar imaginado. A lo largo de los siglos las aguas han inspirado incontables construcciones mentales sobre sus corrientes y sus animales, sobre sus acantilados y sus profundidades. Ha surgido así una cultura del mar, distinta de la observada a través del microscopio, que este libro expone de manera condensada.

Sería un error considerar que esta cultura es inferior a la científica. Los avances de la humanidad nos han enseñado a sospechar de toda discriminación de civilizaciones, nos han ayudado a descentralizar nuestros puntos de vista, nos han guiado a una apertura mental inesperada en otros tiempos. Hablar de imaginación mítica no significa hablar de ficción ni de mentira. Es verdad que hay una primera dimensión del mito fundamentalmente ficticia, como cuando se habla de los «mitos» de una cura medicinal, las más de las veces aplicables a un efecto placebo. No encontrará aquí el lector ninguno de esos mitos. Ni tampoco los de una segunda dimensión del mito —las estrellas del cine, la canción o, en nuestro caso, las de la natación o el submarinismo—, productos más propios de la sociedad de masas que del mar.

Hay, sin embargo, una tercera dimensión mítica: la singular imaginación que el hombre desarrolla a partir del mar. Mucho más importante que la relativa a la tierra o el cielo, la imaginación que surge del mar merece un estudio. La historia muestra que el hombre no ha sido capaz, no ha querido, describir el mar de manera neutra, aséptica: la cartografía, la botánica y la zoología marinas, de una manera o de otra, se han resistido a la plasmación descarnada de lo material existente; han optado por añadir, junto a los datos científicos, los procesos de la imaginación humana. Porque han comprendido que la superficie y la profundidad marinas no son una extensión matemática: el pensamiento

sobre el mar siempre ha incluido una vertiente imaginativa. Además, esta vertiente se abre de algún modo a la trascendencia (a otros mundos) y aparece contada en forma de relato. Y está bien que así sea: sin el mito, sin la imaginación que emana del acontecimiento misterioso en nuestra vida, el hombre no es más que un número, un punto en la inmensidad del océano. Esta tercera dimensión del mito contiene la extensión literaria de la que también da cuenta este volumen: las islas míticas, las sirenas, los viajes odiseicos y sus plasmaciones en las bellas artes.

La cuarta y última dimensión mítica del mar consiste en la metáfora marina. El mar inmenso es tan rico y variado que se presta a una innúmero cantidad de interpretaciones. Puede ser el texto, con sus balizas como las reglas de la gramática; puede ser también la historia humana, con sus olas enloquecidas como nuestras batallas; puede ser incluso la confusión de nuestra sociedad, con su entrelazamiento de corrientes como las tendencias ideológicas; puede ser, en fin, la búsqueda de la justicia, con su trasiego infatigable como el tránsito de seres desde mundos desfavorecidos. La pluma, la fotografía, el cine y los artefactos detectan en el mar una imagen, apta más que ninguna otra para manifestar los reflejos de nuestra historia y nuestra sociedad, nuestras ilusiones y nuestros anhelos. El hombre no se queda en la costa, sino que se lanza al mar —líquido y espiritual— en busca de una explicación que trascienda las fáciles respuestas al uso. Este volumen también transcribe estos mitos marinos. Es, por tanto, una combinación de ciencia y mitología, muy lejos de cualquier simplismo, cientificista o mitómano, porque el hombre sin ciencia o sin mito no sería hombre: no vería en los océanos más que el líquido elemento.

La disposición de los artículos en el volumen sigue esta concepción de la ciencia y de la mitología. En primer lugar, se abordan los orígenes del Instituto Español de Oceanografía, seguidos de aportaciones sobre la ciencia

fundacional del IEO, ya sea sobre cartografía o zoología. Después, se incluyen tres contribuciones sobre la pintura, la literatura y la semiótica: la primera, sobre la locura; la segunda y la tercera, sobre los peligros que encierra el mar, tanto para el marinero, como para el escritor y su texto. Cierran el volumen tres artículos marcadamente sociales que recurren a la metáfora mítica del mar: el primero reflexiona sobre el relativismo de sus perspectivas; el segundo, sobre sus utopías; el tercero, sobre sus tragedias. Pero veamos con algo más de detalle estas aportaciones, pese a los riesgos de la síntesis.

Evidentemente, debe abrir el volumen un artículo sobre el fundador del IEO. En «Mariano Benlliure y Odón de Buen: escultura y oceanografía», Lucrecia Enseñat lo presenta bajo una faceta intimista: su relación amistosa con el escultor Mariano Benlliure. Uno de los grandes logros de estas páginas consiste en entresacar, de los bustos y retrato-relieves del escultor —varios de ellos encargados gracias a Odón de Buen—, importantes motivos y mitos marinos.

«El océano desconocido: ciencia y fantasía en la antigua cartografía náutica (siglos XIII-XVIII)», de Francisco José González, es un artículo híbrido que combina un conocimiento (los modos de indicar rutas de navegación marina), un arte (su representación en cartas náuticas y atlas portulanos) y una fantasía (la existencia de monstruos marinos que pueblan los mares inmensos). Este artículo da cuenta de una evolución en el pensamiento humano a lo largo de seis siglos, desde la simbología tardomedieval hasta la cartografía científica.

Si el artículo anterior recapitula la historia de la representación de los mares, «Viaje al mundo submarino de la mano de los ilustradores científicos», de Juan Pérez de Rubín, se sumerge en las aguas para descubrir su fauna. Lo hace de la mano de los naturalistas europeos, entre los que cuentan con un papel importante los españoles. En este recorrido científico, desde principios del siglo XVI hasta nuestros días, aparecen realidades mezcladas con fantasías: en el mar siempre estarán los mitos.

Mariano H. de Ossorno, en «La nave de los locos. Viajar sin vuelta», propone una amplia digresión sobre la locura, apoyada por plumas imprescindibles. De fondo, una opinión general del Renacimiento: la vesania que suponía en tiempos renacentistas echarse al mar desconocido. De cerca, el libro de Sebastian Brant y la tabla del Bosco, que representan una curiosa barca «donde nada significa lo que es», porque ambas obras invitan a una reflexión profunda sobre las instituciones que nos rigen y el rumbo que tomamos en nuestra vida.

Quien firma este prólogo ahonda desde una perspectiva antropológica y literaria en el carácter simbólico del mar, donde espacio, tiempo y acontecimiento crean de manera irremisible un conflicto que se resuelve en modo de mito. En el mar, más que en la tierra y en el aire, el hombre toma conciencia de sus limitaciones. Así, «El mar: lugar mítico por excelencia» propone un viaje que abarca desde Ulises hasta el capitán Ahab de *Moby Dick*.

A la expedición odiseica remite también la contribución de Asunción López-Varela, titulada «Escila y Caribdis: mitologías, intermedialidades y otras metamorfosis artístico-científicas». Escila es un monstruo y nos habla por eso de la dimensión oculta e inaccesible desde la racionalidad. Ahí entronca su relación con el mito. Su combinación, en la tradición occidental, con Caribdis, abre para la semiótica un amplio campo de exploración sobre el mito y la representación del mar mediante la cartografía.

Osada es la mirada que Isabel Fornié adopta en «El desembarco de las sirenas»: ver a los hombres desde la perspectiva de Poseidón —que les reprocha su ridícula complacencia—, y ante estratagemas de las sirenas —seres más seductores por su silencio que por su voz—. Desde esa óptica, el hombre comprende la nadería de su hambre de consumo y la esencia de la vida.

Ana M. Gallinal, en «La Atlántida. El mito en la creación artística», más allá del escrutinio de las fuentes de esta tierra mítica, resalta su carácter de utopía como modelo de la sociedad actual, carente de referencias. El arte

contemporáneo —más, si cabe, en sus instalaciones efímeras— muestra la crisis inherente a cualquier construcción: todo acaba por sucumbir, incluso la vida humana, porque el hombre mismo es un no-lugar.

Cierra el volumen la reflexión de Laura de la Colina sobre el mar como espacio de la mundialización. En «Metáforas marítimas en la era de la navegación global», el mar, más que la tierra, es el lugar de encuentro de los hombres de todos los pueblos: los desposeídos, las víctimas de la explotación de las superpotencias en sus aguas territoriales, los parias de la emigración en busca de otros mundos. El arte y la literatura no desaprovechan la ocasión para expresar, metafóricamente, la mitificación del mar y de sus habitantes.

Estas indagaciones sobre el hombre y el mar pretenden alertar sobre la importancia de nuestros océanos, sobre la riqueza que contienen y que debemos preservar. Asimismo, quieren ser un homenaje al trabajo del Instituto Español de Oceanografía, a su labor en servicio de la ciencia y de la investigación. Ponen de relieve, en fin, que nuestro arte y nuestra literatura no serían posibles sin el mar.

José Manuel Losada
Madrid, junio de 2014

MARIANO BENLLIURE Y ODÓN DE BUEN:
ESCULTURA Y OCEANOGRAFÍA



**MARIANO BENLLIURE Y ODÓN DE BUEN:
ESCULTURA Y OCEANOGRAFÍA**
Lucrecia Enseñat Benlliure

El emerger de una estrecha y fecunda amistad

Odón de Buen empezó a escribir sus memorias en 1940 durante su exilio en Banyuls-sur-Mer, en Francia:

pintoresco pueblo mediterráneo, al lado del Laboratorio Arago, perteneciente a la Facultad de Ciencias de París, que evoca, ante la estatua del maestro Lacaze-Duthiers, obra de Benlliure, [...] el recuerdo de tantos años de actividad universitaria y científica, de la más amplia confraternidad internacional, la consolidación de mis aficiones al estudio del mar y la acumulación de la sólida experiencia que adquirí al lado de tan eminentes maestros, base firme en que fundé la organización en España de los servicios de Oceanografía y Biología Marina (De Buen 2003: 18).

Mariano Benlliure y Odón de Buen se conocieron probablemente en sus años de juventud en Roma, ciudad a la que el joven escultor había llegado y abierto su primer estudio en abril de 1881, y que el futuro fundador del Instituto Español de Oceanografía visitaría entre los meses de octubre de 1881 y abril de 1882, cuando su admirado paisano el pintor Francisco Pradilla era director de la Academia de España. Ocasión en la que ambos participaron en el homenaje que le dedicó al pintor la colonia de artistas españoles en 1882.

Benlliure nació el 8 de septiembre de 1862 en Valencia; su familia procedía de la localidad marinera de El Cabañal, donde su abuelo paterno ejercía el oficio de pescador. Su infancia y adolescencia transcurrieron entre Valencia y Madrid, años en que se inició en la escultura de forma autodidacta. Logró su primer reconocimiento público en 1884 con una original e insólita escultura, *Accidentil*, un monaguillo que se quema con el incensario. Obtuvo la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, que marcó el inicio de su trayectoria artística y la llegada de los primeros encargos.



1. Benlliure (primera fila, tercero por la izquierda) y De Buen (última fila, cuarto por la derecha) en el homenaje a Francisco Pradilla en Roma, 1882.

En 1887 obtuvo la Primera Medalla en la Exposición Nacional con la *Estatua del pintor José Ribera*, y en 1895 la Medalla de Honor con la *Estatua de Antonio Trueba*. En 1900 consiguió el gran reconocimiento internacional al ganar la Medalla de Honor en la Exposición Universal de París.

De Buen, en cambio, nació tierras adentro, en Zuera, pueblo próximo a Zaragoza, el 18 de noviembre de 1863. Inició sus estudios en la capital aragonesa y se doctoró en Ciencias Naturales en la Universidad de Madrid. Su participación en 1885 en la Comisión Científica de la fragata de guerra *Blanca*, Escuela de Guardias Marinas, despertó su pasión por el estudio del mar.



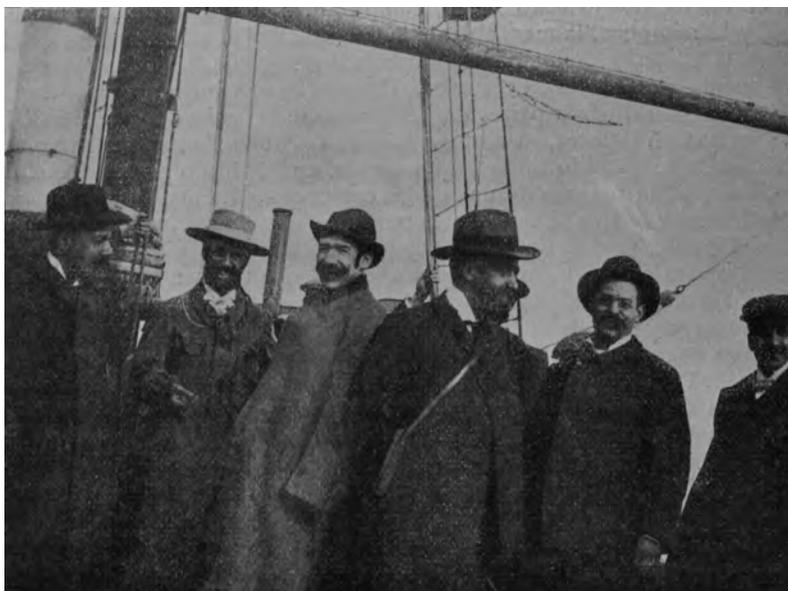
La amistad entre el escultor y el oceanógrafo siguió fraguándose más tarde en Barcelona, ciudad en la que De Buen ejerció como catedrático de Historia Natural desde 1889, y a la que Benlliure acudía con frecuencia para controlar el proceso de fundición en bronce de sus obras en el taller Masriera y Campins y, por último, en Madrid, tras ser nombrado De Buen senador por Barcelona en 1907, año en que cerró la casa Masriera y Benlliure empezó a trabajar con la fundición Codina y Campins, abierta ese mismo año en Madrid. Tan entrañable llegó a ser esta amistad, que Odón de Buen escribió: «Mientras fui senador, la casa de Lucrecia y el estudio de Mariano eran mi casa y mi tertulia. Cuando me instalé en Madrid, ya confortablemente, mi casa era también la casa de Lucrecia y Mariano» (De Buen 2003: 120).

Ambos compartieron un espíritu libre, abierto y cosmopolita, considerando el viaje y la observación como fuentes fundamentales de aprendizaje. Tenían una gran habilidad para la organización y la persuasión a la hora de conseguir los apoyos necesarios para los proyectos en los que se implicaban. La confianza y el respeto que inspiraban ambos eran cualidades que sabían utilizar a favor de sus objetivos.

Asumieron importantes retos y cargos públicos desde los que trabajaron con gran empeño para mejorar las condiciones de la investigación, la enseñanza, el quehacer artístico o científico y su difusión. Benlliure compaginó su ingente trabajo escultórico con los sucesivos cargos de Director de la Academia de España en Roma, Director General de Bellas Artes y Director del Museo de Arte Moderno de Madrid.

De Buen armonizó durante unos años su actividad universitaria con la política, desde el puesto de concejal del Ayuntamiento de la Ciudad Condal y luego como senador del partido republicano por la provincia de Barcelona.

Reformó la enseñanza inspirado en las teorías de Darwin y fundamentando el aprendizaje en la experimentación, la observación y el estudio directo de la naturaleza, con la introducción de las excursiones naturalistas en la enseñanza universitaria. Llevó a sus alumnos a trabajar en el laboratorio de biología marina de Banyuls-sur-Mer, perteneciente a la Universidad de París, donde él mismo se había iniciado en la investigación junto a su fundador y maestro Henri Lacaze-Duthiers. Persiguió introducirlos en la observación, la investigación científica, el trabajo en equipo y el intercambio de conocimientos, relacionándose con estudiantes, profesores e investigadores franceses, siempre con el propósito de crear un centro similar en España. También les llevó a visitar el Museo Oceanográfico de Mónaco creado por el príncipe Alberto I, con quien mantuvo una estrecha colaboración científica.



2. Mariano Benlliure (tercero por la izquierda) y Odón de Buen (quinto por la izquierda) con un grupo de excursionistas españoles a bordo del *Roland* en Banyuls-sur-Mer (1903).





3. Mariano Benlliure (ca. 1912).



4. Odón de Buen (ca. 1920).

Benlliure consideraba que lo único que se podía enseñar era el dominio de la técnica y, aunque no ejerció la docencia, en su estudio trabajaron de aprendices algunos jóvenes que destacaron como brillantes escultores. Él mismo se había formado laborando en talleres para aprender los distintos oficios relacionados con la escultura a fin de conocer y dominar todos los materiales, géneros y técnicas, lo que confiere a su vasta obra una enorme variedad. Sobresalen de forma excepcional sus monumentos, cerca de un centenar si se incluye la escultura funeraria, repartidos principalmente por España e Iberoamérica, aunque Madrid es la ciudad que posee una mayor cantidad de ellos.

Por su parte, De Buen fundó en 1906 el Laboratorio Biológico Marino de Baleares en Porto Pi, al que seguiría la Estación Biológica-Marina de Málaga en 1908 y, poco después, en 1914, el Instituto Español de Oceanografía, que agruparía y coordinaría los trabajos de investigación de todos los centros. Organizó y presidió el Primer Congreso Internacional de Oceanografía, Hidrografía e Hidrología Continental, que se celebró en Sevilla durante la Exposición Iberoamericana de 1929, en el que se creó el Consejo Oceanográfico Iberoamericano, del que fue nombrado presidente.

El escultor, además de pertenecer a numerosas academias de Bellas Artes europeas, fue elegido Miembro de la Hispanic Society of America y recibió incontables condecoraciones, como la Legión de Honor de Francia, la de Comendador de la Orden de la Corona de Italia o la Gran Cruz de Alfonso X de España. Al oceanógrafo, sus méritos científicos le llevaron a alcanzar importantes nombramientos y condecoraciones, como las cruces españolas de Alfonso XII y de la República, de San Carlos de Mónaco, la Legión de Honor y la Encomienda del Mérito Marino de Francia o la Encomienda de San Mauricio y San Lázaro de Italia. Durante la Guerra Civil se exilió a su amado Banyuls-sur-Mer en Francia y desde allí a México, donde falleció el 2 de mayo de 1945. Dos años después,

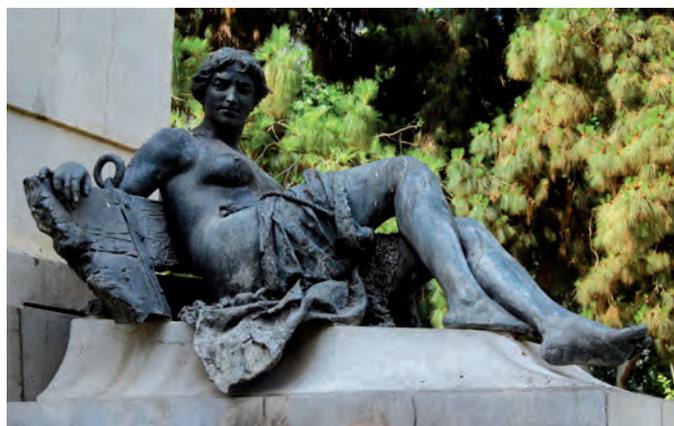
el 9 de noviembre de 1947, falleció en Madrid Mariano Benlliure y sus restos se trasladaron a Valencia con todos los honores, para descansar junto a sus padres en el cementerio de El Cabañal.

Alegorías y referencias marinas en la obra de Mariano Benlliure

Benlliure trató en sus obras todos los géneros escultóricos, aunque siempre predominaron sobre los demás el retrato y el monumento, en los que las referencias marinas aparecen de forma tangencial en relación al personaje representado. En los monumentos en los que sus protagonistas tuvieron una relación directa o indirecta con el mar, este aparece representado como fondo en los relieves con escenas ilustrativas de su vida o se encarna en figuras o motivos alegóricos que se integran en el pedestal. En los retratos, las referencias no son visibles, únicamente en la memoria del espectador al evocar la existencia del personaje representado y su personal relación o actividad dedicada al universo marino.

Un ejemplo es el *Monumento al marqués de Campo* en Valencia (1885-1911), encargado por el propio Ayuntamiento para rendir homenaje al comerciante, naviero y político que, como alcalde de la ciudad, promovió importantes mejoras en sus infraestructuras; entre ellas, la reforma del puerto. Benlliure integró en el pedestal diferentes figuras alegóricas, como *La Marina*, hermosa figura femenina semidesnuda recostada sobre un fragmento del casco de una embarcación, «vigorosamente modelada, sin resabios académicos ni extravagancias realistas» (Balart 1890: 362), con un claro referente en la escultura clásica helénica, que conocía en profundidad y admiraba. *La Marina* fue premiada con la Medalla de Oro en la Exposición de Bellas Artes de Múnich en 1894.





5. Mariano Benlliure. *La Marina*, 1890, detalle del Monumento al marqués de Campo (1885-1911). Valencia.

También el *Monumento a Álvaro de Bazán*, «Capitán General de las Galeras de España y del Mar Océano», como fue nombrado por Felipe II a su regreso de la batalla de Lepanto, inaugurado en la Plaza de la Villa de Madrid en 1891, incluía en el proyecto inicial de Benlliure elementos alusivos a la navegación, entre ellos proas de barcos, anclas y otros ornamentos, y cuatro figuras alegóricas, una de las cuales representaba de nuevo *La Marina*. Definidas ya con todo detalle, tanto en la maqueta como en la acuarela presentada al concurso en el que fue elegida su propuesta, se suprimieron finalmente por un ajuste presupuestario.

Mariano Benlliure atendió varios encargos de monumentos dedicados a algunos de los grandes conquistadores españoles que en sus viajes atravesaron el Atlántico para alcanzar el Nuevo Mundo. Recordemos los monumentos a Cristóbal Colón (1892) en Granada o a Núñez de Balboa (1924) en Panamá frente al océano Pacífico. Asimismo, en el *Monumento a Cuba* (1930), erigido en el Parque del Retiro de Madrid, esculpió dos proas de carabelas que parecen surcar el océano acompañadas cada una por una pareja de delfines.

Dentro de una diferente tipología de esculturas, hay que destacar aquellas que Benlliure concibió libremente, como un delicado capricho de admirable ejecución, sin responder a ningún encargo y resueltas por tanto desde lo novedoso, tanto en el tema como en el estudio compositivo, y, a su vez, como experimento técnico. En esa línea esculpió *¡No la despiertes!*, que es curiosamente una alegoría marina de la que conocemos la versión en bronce, presentada en la Bienal de Venecia de 1901.

Mariano Benlliure adquirió un extraordinario dominio en la fundición a la cera perdida, técnica en la que controlaba y retocaba cada uno de los pasos del complejo proceso, que partía del modelo en barro, su posterior vaciado en yeso y después en cera. El retoque de la cera era un paso fundamental y



6. Mariano Benlliure. *¡No la despiertes!* (ca. 1900).



decisivo para definir el aspecto y los detalles que se percibirían en el bronce y Benlliure, consciente de ello, se encerraba en el taller de fundición el tiempo que fuese necesario, hasta alcanzar los efectos que perseguía. A partir de la cera se confeccionaba un molde cerámico capaz de aguantar altas temperaturas en el horno y, una vez fundida, se vertía el bronce líquido que rellenaba el vacío dejado por la cera. Ya en frío, se extraía del molde la figura en bronce y, de nuevo, intervenía Benlliure para retocarlo y elegir y controlar su pátina de acabado y protección. En el caso de *¡No la despiertes!* aplicó una fuente de calor para derretir la cera, de forma controlada, y conseguir efectos difícilmente alcanzables por otros medios, como son la transparencia y el discurrir del agua del mar sobre diferentes superficies.

Benlliure se había basado en la mitología griega para representar una ninfa marina, una nereida, que yace dormida sobre unas rocas arrastrada por las corrientes. Dos niños, *putti*, la descubren y, sorprendidos ante su hermosura, trepan por las rocas para contemplarla de cerca. Uno de ellos se inclina para besarla en los labios mientras su compañero, llevándose un dedo a la boca y con un expresivo gesto de atención, le susurra al oído («¡No la despiertes!»), para evitar romper esa visión mágica de la belleza femenina que se desplegaba ante su mirada infantil. El exquisito modelado del grupo, un canto a la belleza y a la naturaleza, muestra la gran maestría del escultor en el retoque de la cera y en el posterior pulido y patinado del bronce, que consigue extraordinarios matices al recrear la suave y tersa piel de la nereida, su larga cabellera mojada, o la transparencia de la lámina de agua que discurre sobre su cuerpo desnudo y el fino calado de la espuma que deja sobre él al retirarse, para caer de nuevo al mar. Si el concepto de «veladura» es claro y fácil de comprender en pintura, cuesta más imaginarse algo similar en una escultura fundida en bronce, algo que Benlliure consigue materializar con gran naturalidad en este grupo.

Como se ha comentado, uno de los géneros predominantes en la obra del escultor valenciano fue el retrato. Por su estrecha amistad con el biólogo marino Odón de Buen, fue el encargado de realizar algunos retratos de ilustres oceanógrafos internacionales, incluido el de este científico.

Benlliure, De Buen y Lacaze-Duthiers

– El regalo de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Barcelona a la Sorbona

El éxito de las excursiones a Banyuls y el grato ambiente de intercambio universitario internacional que se creó, gracias al apoyo y la generosidad del profesor Lacaze-Duthiers, animaron a De Buen a perpetuar su memoria con algún emblema, y solicitó a Mariano Benlliure que esculpiera el busto del maestro francés, encargo que aceptó ilusionado y de forma desinteresada. Para que su homenaje personal tuviera carácter solemne y académico, acordaron que fuera la Facultad de Ciencias de la Universidad de Barcelona, de la que De Buen era catedrático, la que entregara la escultura a la Universidad de la Sorbona, a la que pertenecía Lacaze-Duthiers.

La propuesta llegó a Benlliure entre finales de 1899 y principios de 1900, cuando trabajaba en la preparación de las obras que iba a presentar en la Exposición Universal de París, y viajaba constantemente a Madrid, donde tenía su estudio, a Barcelona a la fundición Masriera y Campins, y a la capital francesa. De Buen y Benlliure viajaron juntos a París, y en la misma Universidad de la Sorbona se acondicionó un aula para que modelara el busto con comodidad. Terminado el modelo en barro, el escultor lo trasladó a Barcelona para pasarlo a bronce y regresar con la obra acabada a fin de que presidiera





7. Mariano Benlliure modelando el busto de Lacaze-Duthiers en la Sorbona (París, 1900).

8. Mariano Benlliure. *Henri Lacaze-Duthiers*, 1900. Bronce. 73 x 61 x 41 cm. Station Biologique de Roscoff (Francia).



la instalación de la Academia de Ciencias, de la que Lacaze-Duthiers había sido presidente, en la Exposición Universal de 1900.

Al escultor valenciano le fue concedido el Grand Prix, máximo reconocimiento a nivel internacional, como le cuenta a su hermano el pintor José Benlliure en una carta desde París el 1 de julio de 1900: «mi triunfo ha sido completo, es la única vez que Francia propone para la medalla de honor a un artista extranjero que no está propuesto por su nación [...]». Estoy contentísimo por el resultado porque solo se debe a mis obras» (A.C.M.B., C33BEN268). Había participado con un numeroso y variado conjunto de obras que abarcaban todos los géneros, tipos, tamaños, materiales y estilos, entre las que destacaban el *Mausoleo al tenor Julián Gayarre* y la *Estatua a Velázquez*, ambas en bronce y mármol, y la alegoría marina *¡No la despiertes!* en mármol, cuya versión en bronce ya se ha mencionado.

El busto del profesor Henri Lacaze-Duthiers que Benlliure presentó en la Universal de París, poco antes de ser ofrecido por la Universidad de Barcelona a la de la Sorbona en el homenaje a su protagonista, es un retrato de gran realismo, que se alza sobre una base con dos figuras alegóricas de Francia y España que se tienden la mano bajo el busto de Minerva, diosa de la Ciencia. Entre ellas figura la inscripción: «AL/ PROFESOR/ HENRI LACAZE-DUTHIERS/ LA/ FACULTAD DE CIENCIAS/ BARCELONA».

En él Benlliure muestra su genialidad escultórica y su penetrante capacidad para indagar en la personalidad del retratado. Con un tratamiento refinado del bronce, su capacidad de introspección y su técnica más depurada, refleja la firmeza de su carácter y su extraordinario mundo interior, dentro de una contenida sobriedad gestual. Su presencia se impone con gran fuerza, como un eco de lo que había sido su prolífica trayectoria científica. Su rostro avejentado no se enfrenta al espectador y desvía la mirada, abstraído en sus pensamientos. Benlliure consiguió extraer del bronce las diferentes calidades de la piel, del cabello o de los tejidos que componen su indumentaria, sobre la que luce, como único ornamento, la roseta de Oficial de la Legión de Honor de Francia.

El carácter solemne del retrato de Lacaze-Duthiers quedó subrayado al alzarlo sobre ese podio alegórico con el que forma un todo único de bronce, que expresa el motivo del homenaje al científico: su importante labor capaz de crear estrechos vínculos de unión e intercambio intelectual entre los estudiantes y profesores de dos universidades de Francia y España.

La estancia en París para modelar el busto permitió a Benlliure introducirse en el ambiente que se vivía en la ciudad, seguir el desarrollo de los preparativos de la gran exposición y hacerse una idea del posible lugar para instalar sus obras. Desde allí escribió a su hermano José contándole las últimas novedades:



El acontecimiento de la sección de escultura son los bustos que se están modelando Rodin y Fallier [sic, Falguière], el primero caricatura de la tendencia modernista y el 2º clásico relamido. Siendo los dos buenos, por hacerse la competencia en estilo, harán dos caricaturas, yo he procurado hacer en el busto de Mr. Lacaze un término medio. Creo que nos atizarán a los tres, pero la cuestión es que hablen mucho (A.C.M.B., C33BEN268).

En la recepción oficial de entrega del busto del profesor Lacaze-Duthiers en la gran sala del Consejo Académico de la Universidad de la Sorbona el primero de julio, Benlliure fue nombrado Profesor Honorario de la misma: «el ministro brindó conmigo, encargándome otro busto para su Gobierno, pidiendo la nota de mis títulos, así que tendré la Legión de Honor» (Carta a José Benlliure, París, 1/8/1900. A.C.M.B., C33BEN028). Aunque, como le comentó poco después de nuevo a su hermano ya de regreso a España, desde la fundición Masriera de Barcelona el 7 de agosto, no consideraba estos reconocimientos una prioridad: «Puedes estar tranquilo que ni estos laureles ni otros muchos influirán en que deje de hacer y continuar luchando para poder vencer en otras batallas más importantes» (A.C.M.B., C33BEN027). Ahora bien, recibió la Legión de Honor en diciembre de ese mismo año.

Como comentaba Mariano Benlliure en su carta, el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes de Francia, Georges Leygues, le encargó otra réplica en bronce del busto de Henri Lacaze-Duthiers para colocarla en el colegio de Villeneuve-sur-Lot, donde habían iniciado sus estudios tanto el sabio como el ministro. El escultor viajó de nuevo a Barcelona para vaciar y retocar la cera para la nueva fundición en bronce, que entregó terminada al Estado francés el 29 de enero de 1902 y recibió por ella la cantidad de 2.000 francos. En el frente de su base de mármol cinceló la inscripción: «F.J.M. DE LACAZE-DUTHIERS/ NATURALISTE/ MEMBRE

DE L'INSTITUT/ ANCIEN ELEVE DU COLLEGE DE VILLENEUVE-SUR-LOT/ OFFERT PAR M. GEORGES LEYGUES/ MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE/ ET DES BEAUX-ARTS».

Realizó una tercera réplica en bronce años después para el Instituto Español de Oceanografía. Se fundió en el taller Mir y Ferrero de Madrid, con el que Benlliure empezó a trabajar hacia 1920, y se mostró en la sala española de la Exposición de Instrumentos de Oceanografía, Hidrografía e Hidrología, organizada durante el Congreso Internacional de Oceanografía que se celebró como actividad cultural de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929-1930.

En esta última versión suprimió la base alegórica sobre la que se alzaba el retrato y la sustituyó por un sencillo plinto que forma cuerpo con el busto, cuyas esquinas frontales constituyen ramas de laurel de las que parece brotar la figura, y que enmarcan la siguiente inscripción: «PROFESOR/ M DE LACAZE-DUTHIERS». A su vez, modificó y regularizó el perímetro de la escultura para adaptarlo a su nueva base e introdujo otras modificaciones en el detalle del modelado, que adquiere en esta versión un aspecto más pulido. Con estas innovaciones el retrato obtiene un carácter diferente, pierde solemnidad y gana introspección, a lo que contribuyen los sutiles giros de la cabeza hacia la izquierda y hacia abajo.

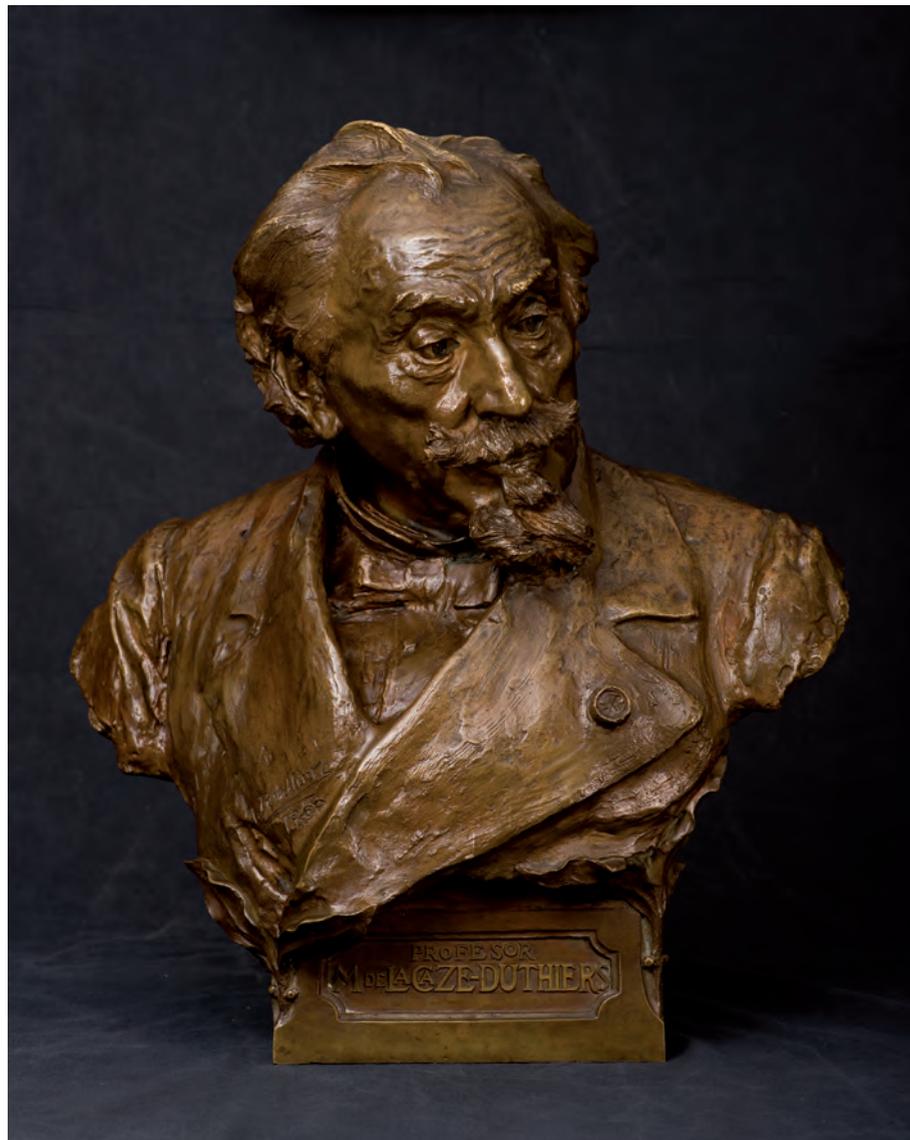
– El monumento funerario al profesor Lacaze-Duthiers

El primero de julio de 1901, al cumplirse justo un año del homenaje celebrado en la Sorbona en el que la Universidad de Barcelona hizo entrega del busto, Henri Lacaze-Duthiers, extraordinariamente satisfecho por el retrato que le había hecho Benlliure, presumiendo de parecer en él un viejo hidalgo español, escribió a Odón de Buen para expresarle su profundo agradecimiento (De Buen 2003: 178).

Tras su fallecimiento tres semanas después, fue enterrado, siguiendo su deseo, junto al Laboratorio Arago en Banyuls-sur-Mer, frente al mar Mediterráneo.



9. Mariano Benlliure. *Henri Lacaze-Duthiers*, 1900-d.1920.
Bronce. 58,9 x 51,5 x 36,2 cm.
Instituto Español de
Oceanografía, Madrid.





10. Mariano Benlliure.
*Monumento funerario a Henri
Lacaze-Duthiers* (ca. 1913).
Banyuls-sur-Mer (Francia).

Se acordó abrir una suscripción internacional para levantar una estatua en bronce sobre su tumba que, con su habitual generosidad, se ofreció a realizar Mariano Benlliure, independientemente de la cantidad que se pudiera recaudar. El encargo no se formalizó hasta 1905 y Benlliure viajó a Banyuls para estudiar in situ el emplazamiento y tomar unos apuntes previos. La belleza del lugar le estimuló a emprender con placer un trabajo que le llenaba de satisfacción por tratarse del primer encargo oficial de un monumento en territorio francés, y así se lo expresó por carta fechada el 22 de enero de 1905 a Alfonso de Aguilar, secretario personal de la reina María Cristina (A.G.P., R.A. XIII, C^o13240 Exp.13). A finales de 1912 viajó de nuevo a Banyuls para dar las indicaciones oportunas



11. Mariano Benlliure. *Apunte para el monumento funerario a Henri Lacaze-Duthiers* (ca. 1905). Lápiz grafito / papel. 11 x 15,8 cm.

12. Mariano Benlliure. *Monumento funerario a Henri Lacaze-Duthiers* (ca. 1913). Banyuls-sur-Mer (Francia).



sobre el acondicionamiento de las rocas donde se debía colocar la estatua, viaje que realizó en automóvil en compañía de su mujer, la cantante de zarzuela Lucrecia Arana, y el matrimonio De Buen. La prensa de la época recogió la noticia del viaje debido a un infortunado incidente ocurrido durante el regreso en la localidad castellanense de Villareal donde, al detenerse el coche en la Plaza Mayor, una pandilla de chiquillos lo apedreó, acertando a darle en la mejilla izquierda al escultor (Anónimo 1912: 6).

Planteó una composición de gran naturalismo en la que la figura del científico, modelada a tamaño real con extraordinaria veracidad, aparece sentada sobre un pequeño promontorio rocoso levantado sobre la tumba donde fue enterrado al borde del acantilado, junto al Laboratorio Arago y sobre el puerto, mirando hacia la bahía de Banyuls, lugar al que acudía para descansar de su trabajo y contemplar el mar. Solo lo identifica como un monumento funerario una pequeña lápida en la parte posterior, que lleva la inscripción: «HENRI/ de LACAZE-DUTHIERS/ fondateur du/ LABORATOIRE ARAGO/ 1821-1901».

Representó a Lacaze con su vestimenta laboral cotidiana: cubierto por un cálido gorro y vestido con traje de paño grueso, chaleco y pañuelo lazado al cuello, calzado con cómodos botines, las gafas colgadas de una cadena sobre el pecho, la roseta de la Legión de Honor en la solapa, y una lupa en la mano derecha apoyada sobre un libro abierto sobre las rocas. Con su preciso modelado, Benlliure describió la calidad y la textura de cada elemento o material representado.

En este innovador monumento, el escultor consiguió acercar la personalidad del biólogo marino al espectador, a lo que contribuyó considerablemente tanto su tratamiento realista como el haber prescindido de un pedestal de formas geométricas, limitándose a intervenir de forma

mínima en el marco natural para asentar la escultura. Lamentablemente, la modificación posterior del promontorio rocoso sobre el que se asienta la estatua y la disminución de su altura, unido a la pavimentación del paseo que rodea actualmente el monumento funerario, han desvirtuado en parte la idea original del proyecto, ofreciendo una imagen de artificio que no poseía en su origen.

El príncipe Alberto I de Mónaco

El príncipe Alberto I de Mónaco fue un apasionado marino e impulsor de la Oceanografía. Se formó en la Escuela Naval de Cádiz y sirvió en su juventud en la Marina de Guerra española. Creador del incomparable Museo de Mónaco y del Instituto de Oceanografía en París, trabajó en divulgar la oceanografía e incorporarla a la vida universitaria. Visitó España en varias ocasiones como miembro de comisiones de investigación marina y para impartir brillantes conferencias, dos de ellas en 1912 en la Real Sociedad Geográfica y en el Ateneo de Madrid.

Con ocasión de su estancia en Madrid como huésped del rey Alfonso XIII, Odón de Buen hizo de mediador para que Mariano Benlliure recibiera en su estudio al príncipe, y modelara su retrato destinado al futuro Instituto Español de Oceanografía. Algunas fotografías tomadas durante las sesiones en el estudio del escultor son fiel testimonio de ello. De Buen, que había sido designado por el Gobierno para acompañar al príncipe durante su visita a Madrid, acudía con él a las sesiones en el estudio del escultor, a las que se unía también el historiador y académico Natalio Rivas, que amenizaba con su conversación las sesiones de posado.

Una vez esculpido el retrato del príncipe en altorrelieve en barro y vaciado en escayola, se requirieron siete kilos de bronce para su fundición, que no se inició hasta diciembre de 1919, finalizándose en enero de 1920 en los talleres de los Hermanos Codina de Madrid (*A.F.A.C.H.*: 1915-1929: 108).





13. Mariano Benlliure modelando el retrato del príncipe Alberto I de Mónaco (1912).

14. Mariano Benlliure. *El príncipe Alberto I de Mónaco* (1919). Bronce. 71,8 x 47,7 x 6,4 cm. Instituto Español de Oceanografía, Madrid.



El retrato-relieve del príncipe Alberto I de Mónaco, de forma rectangular, se remata en la parte superior con el escudo de armas del Principado de Mónaco, en cuya representación Benlliure se permitió algunas licencias: los tenantes que sostienen el blasón fusado y rodeado por el collar de la Orden de San Carlos, son dos figuras femeninas vestidas con largas túnicas blandiendo sus espadas, en lugar de los dos monjes tradicionales, y la inscripción con el lema de los príncipes de Mónaco escrita en latín («*DEO JUVANTE*»), en la que suprime la E final, aparece sobre el blasón y bajo la corona real, y no en la parte inferior como es habitual. El perfil del relieve en forma de moldura se ensancha en la parte inferior para dejar espacio a la inscripción «*ALBERTO I PRINCIPE DE MÓNACO*», y sirve de apoyo a dos delfines. En el centro, el retrato en altorrelieve del príncipe, modelado con extraordinaria destreza, refleja con veracidad tanto su fisonomía como su carácter sobrio y reflexivo de científico, sin ningún tipo de afectación.

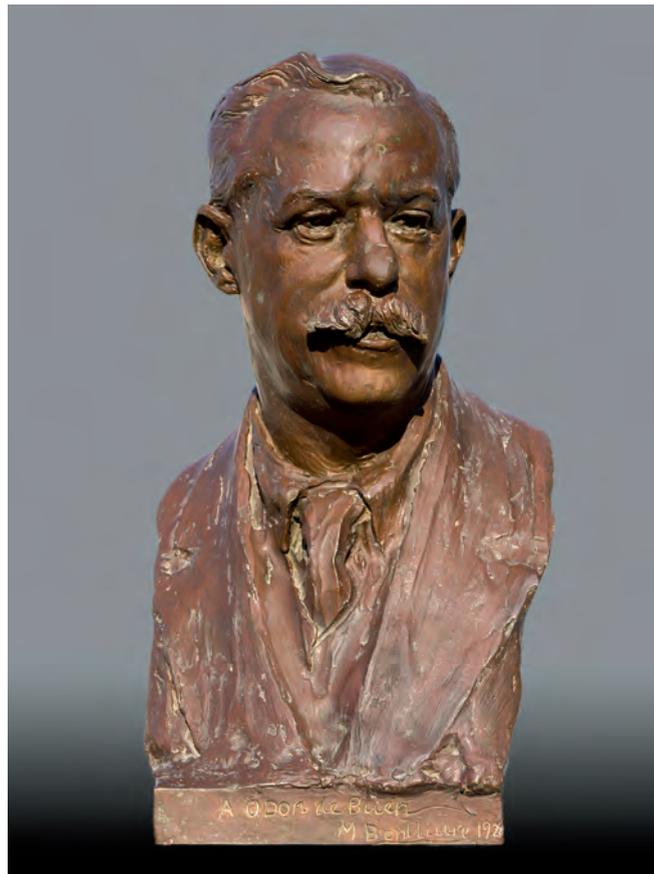
El oceanógrafo frente al escultor

Odón de Buen acostumbraba a pasar largas veladas e incluso algunas vacaciones en compañía de Mariano Benlliure y Lucrecia Arana, tanto en su casa-estudio de Madrid, como en la que se habían construido en las afueras de la localidad de Collado Villalba. Disfrutaba y se maravillaba de verle modelar y dar vida al barro con suma maestría y presteza, cuando no tenía que leerle páginas y páginas de obras sobre el personaje o el tema de su trabajo sin interrupción, pues Benlliure le incitaba a continuar o le pedía explicaciones de algún pasaje que no había comprendido. Cuenta De Buen en sus memorias que en una ocasión, abstraído en la lectura, no advirtió cómo el escultor había cambiado de lugar el taburete de trabajo con el barro ya preparado con la intención de retratarle. Lo hizo con tal rapidez y precisión que solo se dio cuenta cuando entraron para llamarles a comer sus mujeres, Lucrecia y Rafaela: «...un grito de emoción de esta me hizo abandonar la lectura, viendo entonces cómo, por encanto, aquel mago había hecho surgir mi cabeza con tal parecido apenas colocado el barro, que me llenó de asombro» (De Buen 2003: 122).

En este busto palpita la estrecha amistad que unió a estos dos grandes personajes, y se transmite directamente al espectador en la expresión de beneplácito del oceanógrafo. La espontaneidad y limpieza de las trazas del modelado, el deslizarse de los buriles y los dedos sobre el barro sin titubeos, sacan a la luz lo más recóndito de su personalidad, su extraordinaria generosidad y libertad de pensamiento, su transparencia y rectitud inquebrantables en todos y cada uno de los aspectos de la vida. Aunque está firmado y dedicado en 1928, debió de realizarse unos años antes, cuando aún vivía Lucrecia Arana (Haro, 1867-Madrid, 1927) y es muy posible que Benlliure se animara a fundirlo para donarlo al grupo escolar Odón de Buen de Zuera, localidad natal del científico, como muestra de su gratitud al gran amigo con quien había compartido



significativos momentos de su vida, tal como nos relata el mismo De Buen en sus memorias: «la más triste, emocionante, sentida escena, la ocurrida el día en que Lucrecia murió, [...] lloroso, desesperado, Mariano recibía los consuelos fraternales de tres íntimos amigos, Miguel Primo de Rivera, Pepe Francos [Rodríguez] y yo» (De Buen 2003: 124).



15. Mariano Benlliure.
Odón de Buen (1918).
Bronce. 52,5 cm de alto.
Grupo Escolar Odón de
Buen, Zuera.

Se realizó un único bronce en la fundición Mir y Ferrero en Madrid. En 2003, con motivo del traslado de las cenizas de Odón de Buen desde México al cementerio de Zuera, se sacó un molde y se fundieron varias copias: una para su tumba y otra para el Instituto Español de Oceanografía, que había fundado en 1914. En las copias se ha perdido parcialmente el detalle del modelado original y su pátina, excesivamente plana y uniforme, distorsiona la percepción de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalde, Ángel (1903). «El Laboratorio Aragó. Fraternidad científica». *La Ilustración Artística*. 27 abril: 294.
- Anónimo (1912). «Salvaje agresión. Mariano Benlliure herido». *ABC*. 28 dic.: 6.
- Azcue Brea, Leticia (2013). «La dimensión oficial de Benlliure y su vinculación con la Administración» en L. Enseñat Benlliure y L. Azcue Brea (eds.). *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana: 113-123.
- Balart, Federico (1890). «La Exposición de Bellas Artes». *La Ilustración Española y Americana*. 8 jun.: 359-363.
- Benlliure, Mariano (1890). *Cartas a José Benlliure*. Valencia: Archivo Casa Museo Benlliure (A.C.M.B.): C33BEN027, C33BEN028 y C33BEN268.
- (1890). *Carta a Alfonso de Aguilar, secretario personal de la reina María Cristina*. Madrid: Archivo General de Palacio (A.G.P.), Reinado Alfonso XIII (R.A.XIII): C^a13240 Exp.13.
- Buen y del Cos, Odón de (2003). *Mis memorias (Zuera, 1863-Toulouse, 1939)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Calvo Roy, Antonio (2013). *Odón de Buen: Toda una vida*. La Muela, Zaragoza: Ediciones 94.
- Codina, Hermanos (1915-1929). «Relieve Príncipe de Mónaco», *Libro 1915-1929*. Madrid: Archivo Fundación Artística Codina Hermanos: 108.
- Díez, José Luis (2013). «El dominio de la escultura», en L. Enseñat Benlliure y L. Azcue Brea (eds.): 17-29.



- Enseñat Benlliure, Lucrecia (2012). «El dibujo, herramienta del escultor», en Ayuntamiento de Valencia (ed.). *El dibujo del escultor*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia: 7-16.
- (2013). «El quehacer artístico de Mariano Benlliure», «¡No la despiertes!» y «Proyecto para el monumento a Álvaro de Bazán», en L. Enseñat Benlliure y L. Azcue Brea (eds.): 45-89, 174-177 y 240-243.
- y L. Azcue Brea (eds.) (2013), *Mariano Benlliure. El dominio de la materia*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid y Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.
- Pruvot, Georges (1902). «Henri De Lacaze-Duthiers». *Archives de Zoologie Expérimentale et Générale*, núm. 1: 1-45.
- Quevedo Pessanha, Carmen (1947). *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid: Espasa Calpe.
- Reyero, Carlos (1999). *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra.
- (2003). «El triunfo de la escultura española en la Exposición Universal de París de 1900». *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. XCI. Zaragoza: Instituto Camón Aznar: 297-312.
- (2004). *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París, 1850-1900*. Madrid: Universidad Autónoma.
- (2013). «Benlliure Monumental», en L. Enseñat Benlliure y L. Azcue Brea (eds.): 91-112.
- Salvador Prieto, María del Socorro (1990). *La escultura monumental en Madrid: Calles, Plazas y Jardines Públicos (1875- 1936)*. Madrid: Editorial Alpuerto.

EL OCÉANO DESCONOCIDO: CIENCIA Y FANTASÍA EN LA ANTIGUA CARTOGRAFÍA NÁUTICA (SIGLOS XIII-XVIII)



EL OCÉANO DESCONOCIDO: CIENCIA Y FANTASÍA EN LA ANTIGUA CARTOGRAFÍA NÁUTICA (SIGLOS XIII-XVIII)

Francisco José González

El mar en los mapas de la Antigüedad y de la Edad Media

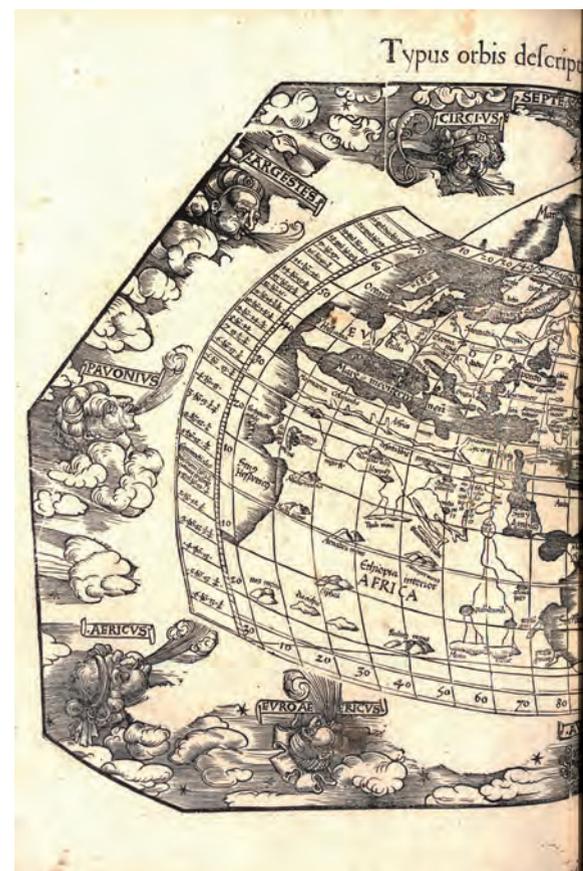
Aunque inicialmente podríamos considerar que las grandes masas de agua de nuestro planeta han sido durante mucho tiempo fronteras insalvables, lo cierto es que, gracias al espíritu explorador que caracteriza a la especie humana, los mares y los océanos han funcionado a lo largo de los últimos milenios como grandes vías de contacto y comunicación entre distintas zonas continentales y diversas civilizaciones. Desde épocas ancestrales, ese contacto se ha realizado gracias al establecimiento de rutas marítimas y ha dado lugar a un proceso de expansión geográfica que, desde sus inicios, ha ido acompañado por el desarrollo de diversas técnicas para la descripción gráfica de los territorios visitados y, por supuesto, de los itinerarios seguidos. Este es el origen, y no otro, de la cartografía náutica o marítima, entendida en el sentido más amplio del término. En las páginas que siguen, trataremos de analizar la evolución de la cartografía náutica a lo largo del período comprendido entre la Antigüedad clásica y el Siglo de las Luces, es decir, entre la época de los periplos y el inicio de lo que hoy día entendemos como cartografía náutica moderna, intentando analizar también, en el limitado espacio de este capítulo, la evolución de los contenidos de los documentos cartográficos relacionados con el mar y de la influencia de la imaginación humana en la representación de los lugares más alejados del planeta a lo largo del período estudiado.

Las primeras navegaciones de cierta importancia descritas por los historiadores se produjeron en el Mediterráneo a partir del siglo VIII a. C. No obstante, algunos hallazgos arqueológicos han permitido constatar la existencia de contactos marítimos anteriores entre lugares muy alejados realizados por los pueblos costeros del Mediterráneo oriental, del golfo Pérsico y del océano Índico. Podemos suponer, sin temor a equivocarnos demasiado, que muchos de estos viajes se llevaron a cabo de forma organizada y sistemática, utilizando

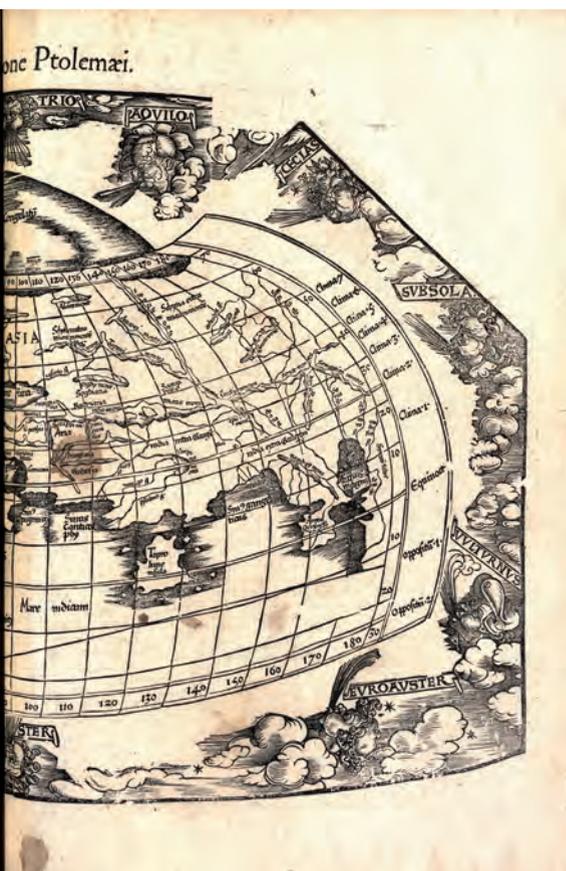
para ello unos itinerarios fijados en la memoria de los propios navegantes y en esquemas descriptivos o esbozos de mapas dibujados sobre distintos soportes (la arena de la playa, pieles de animales, tablillas de barro), unos dibujos que se convirtieron de esta forma en los primeros documentos con información gráfica destinada a facilitar la repetición de los itinerarios de ida y vuelta utilizados en los desplazamientos marítimos.

Tanto fenicios como griegos realizaron sus primeras aportaciones de importancia a la cartografía del mar Mediterráneo hacia el siglo VII a. C., como consecuencia de sus numerosos viajes de exploración y del desarrollo de aplicaciones geométricas para la descripción del planeta. Aunque no se han conservado documentos gráficos de la cartografía náutica de aquellos tiempos, se conoce la existencia de los llamados periplos, unos textos descriptivos de ciertos itinerarios de navegación. Como en los modernos derroteros, los navegantes podían encontrar en ellos información sobre puertos, fondeaderos, posibles peligros y estimación del tiempo necesario para la travesía.

Durante el siglo IV a. C., los griegos aceptaron que el planeta era redondo, lo que dio lugar a los primeros intentos de medición de la circunferencia de la Tierra y al enunciado de unos avanzados conceptos geográficos, como la esfericidad de la Tierra o los movimientos de rotación y traslación, que Copérnico y Galileo tendrían que defender dieciocho siglos después. La aportación de los griegos a la geografía culminaría, ya en época romana, con los trabajos de Claudio Ptolomeo (90-168), que preparó en Alejandría una obra de gran envergadura con vasta información sobre la posición geográfica de numerosos lugares (latitud y longitud), además de plantear las primeras instrucciones conocidas para el trazado de los mapas con un método científico. Estas instrucciones establecieron las bases de la cartografía de los siguientes siglos.



1. Mapamundi de la edición de Leiden de la *Geografía* de Ptolomeo (1541). Biblioteca del Real Instituto y Observatorio de la Armada, San Fernando (Cádiz).



A los romanos, por el contrario, no debemos ninguna aportación reseñable en cuestiones relacionadas con la descripción geográfica de los mares, pues en sus navegaciones, esencialmente costeras, no necesitaron el desarrollo de una cartografía náutica de precisión.

Tras la caída del Imperio romano (476), se inició un largo período histórico caracterizado por la limitación del espacio vital del sistema feudal. El mundo medieval fue principalmente un mundo agrario en el que poca falta hacían los mapas, pues los territorios de un señor feudal terminaban justamente donde empezaban los dominios de otro. Como consecuencia, la geografía dejó de ser importante, las aportaciones de los griegos cayeron en el olvido y el planeta volvió a su forma ancestral de disco plano. Fue esta la época de los llamados mapas de T en O, unos mapas del mundo más simbólicos que geográficos que representaban una Tierra plana rodeada por un solo océano y dos corrientes de agua en forma de T que dividían la parte terrestre en tres continentes (Asia, África y Europa), todo ello con Jerusalén en el centro y orientado al Este (el lugar donde debía encontrarse el Paraíso). En este contexto de poco interés por los mapas y la geografía que caracterizó a los reinos cristianos, fueron los árabes los encargados de transmitir a la Europa del Renacimiento los conocimientos geográficos de la Grecia clásica. Los musulmanes fueron grandes viajeros, gracias sobre todo a las peregrinaciones a La Meca y a la necesidad de controlar las rutas comerciales en el océano Índico, de ahí que no les resultara muy complicado tomar el testigo de griegos y fenicios en todo lo relacionado con los viajes marítimos. Así fue cómo la información procedente de esos viajes, sumada al legado grecorromano que había pasado a sus manos en Alejandría, terminó convirtiendo a ciudades como Damasco, Bagdad, Fez o Córdoba en importantes focos de conocimiento geográfico.

La cartografía de los marinos bajomedievales

Europa no comenzó a interesarse por la geografía como herramienta necesaria para el comercio y la comunicación con otros lugares del planeta hasta el siglo XIII. Este interés estuvo directamente relacionado con el cierre de las rutas terrestres hacia Oriente, provocado por la expansión de los otomanos, y con la divulgación de los viajes de Marco Polo, justo cuando diversas mejoras en la construcción naval estaban incidiendo en el desarrollo del comercio y de las comunicaciones marítimas a través del Mediterráneo. Aquí podemos encontrar el origen de los portulanos, unos cuadernos en los que se anotaban las localizaciones de los puertos y las distancias entre ellos, con los datos procedentes de la información facilitada por la gente del mar y por la tradición oral transmitida a lo largo de muchas generaciones en las costas mediterráneas. Eran, por lo tanto, verdaderos cuadernos con instrucciones para la navegación a medio camino entre los periplos de la Antigüedad y los derroteros actuales. Pero fue la generalización del uso de la aguja náutica, que permitió la posibilidad de calcular la posición del buque mediante la estimación de la distancia recorrida en un determinado rumbo, lo que impulsó definitivamente la elaboración de unos mapas donde materializar estos cálculos. Así nacieron las primeras cartas náuticas, que recibieron el nombre de cartas portulanas o, simplemente, portulanos.

Estas cartas náuticas se convirtieron entonces en herramientas básicas para la navegación, pues de su exactitud dependía la posibilidad de alcanzar o no un determinado destino, de ahí el importante florecimiento de los talleres de elaboración de cartografía náutica registrado a lo largo de los siglos XIII y XIV en algunos lugares del sur de Europa. A partir de entonces, la preparación de los mapas náuticos «dejó de ser un pasatiempo de científicos visionarios, para convertirse rápidamente en una actividad muy rentable que justificaba la creación de talleres especializados» (Le Carrer 2007: 66). Inicialmente, la mayor





2. Angelino Dulcert. Carta portulana
fechada en Mallorca (1339). Bibliothèque
Nationale de France, Paris.

parte de estos primeros documentos cartográficos modernos fueron dibujados a mano sobre pergaminos por cartógrafos de las dos grandes escuelas cartográficas consolidadas en aquellos siglos, la italiana (con talleres en Génova, Venecia, Ancona y Messina) y la mallorquina (centrada en Palma de Mallorca, Valencia y Barcelona). Más adelante, ya en los siglos XV y XVI, según se iban desarrollando las exploraciones y descubrimientos de Portugal y Castilla, la península Ibérica terminaría convirtiéndose en el gran foco de la cartografía náutica, especialmente gracias a los trabajos elaborados en el entorno de la Casa de la Contratación de Sevilla.

Las cartas portulanas se levantaban desde el mar, bordeando la costa y tomando orientaciones con ayuda de la aguja náutica. El resultado así obtenido era un mapa plano y carente de coordenadas geográficas en el que, sin embargo, se representaba el litoral de forma bastante precisa, de ahí que podamos afirmar que el desarrollo de las cartas portulanas vino acompañado por la transición del simbolismo del mapa medieval hacia el realismo propio de la cartografía moderna. Como podemos apreciar en una de las más antiguas, la elaborada en Mallorca por Angelino Dulcert en 1339, estas cartas incluían, además, uno o más puntos desde los que partían líneas rectas espaciadas con el mismo criterio que los treinta y dos vientos marcados en la rosa de los vientos, materializando de esta forma un buen número de posibles rumbos que resultaban muy útiles a la hora de determinar la ruta mediante el uso de la aguja náutica y de la estimación de la distancia recorrida. Sin embargo, estos mapas tenían muchas carencias técnicas, pues se basaban en una proyección topográfica que entendía la superficie del planeta como una superficie plana, además de carecer de referencias a coordenadas matemáticas y emplear el Norte magnético como Norte verdadero, lo que provocaba un error sistemático de orientación (Buisseret 2004: 91).

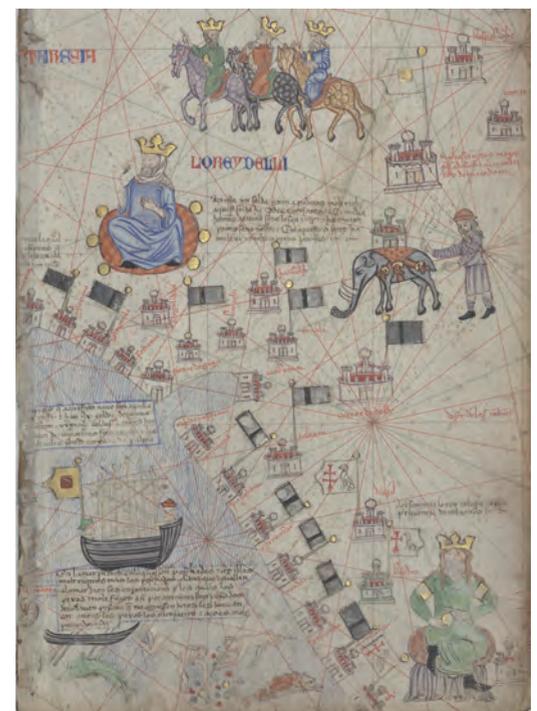


Las primeras cartas portulanas abarcaban las costas del Mediterráneo oriental y del mar Negro, aunque con el paso de los años fueron ampliando su ámbito geográfico. En el siglo XV ya incluían todo el Mediterráneo, las costas del noroeste de África y las costas europeas del océano Atlántico. Finalmente, tras el descubrimiento de América y la llegada de los portugueses a la India, fueron evolucionando hasta convertirse en verdaderas cartas náuticas universales. De igual forma, la información añadida al mero documento cartográfico también fue evolucionando con el paso de los años de forma bastante notable. El mundo mediterráneo era sobradamente conocido en la Antigüedad y, por tanto, no era lugar para sorpresas fantásticas. Sin embargo, ya en la Antigüedad clásica, autores como Plinio el Viejo habían descrito extraños seres marinos que poblaban los mares no conocidos situados más allá del estrecho de Gibraltar, algunos basados en seres reales y otros totalmente imaginarios. Como ya se ha dicho, la sociedad medieval vivía de espaldas al mar y siempre consideró los océanos como un lugar tenebroso, de ahí que los relatos de avistamientos de seres marinos desconocidos o de gran tamaño terminasen convertidos en descripciones de los terribles monstruos que poblaban el imaginario popular. Al fin y al cabo, la Edad Media fue una época de mitos, relatos y leyendas fabulosas, en cuyos mapas quedaron reflejados lugares pertenecientes a la geografía fantástica descrita por autores grecorromanos y todo tipo de monstruos, fenómenos prodigiosos y razas inverosímiles, además de tierras imaginarias como las citadas en algunos pasajes de la Biblia.

No debe extrañarnos, por tanto, que los marinos del Mediterráneo quedasen impresionados por los grandes cetáceos que habitan tanto el océano Atlántico como el océano Índico. De ahí que muchos cartógrafos incluyesen en sus trabajos imágenes de seres mitológicos procedentes de la cultura clásica (sirenas, tritones, ninfas de mar, nereidas, oceánidas, hipocampos y otros animales

con cola de pez) y también de la mitología escandinava (como el *kraken*, el calamar gigante de los mares del Norte). Estas ilustraciones eran realizadas generalmente por miniaturistas, que convirtieron muchos de estos mapas en verdaderas obras de arte. Su número e importancia aumentaban conforme se iba ampliando el espacio geográfico abarcado por la carta, ya que aunque los cartógrafos intentaban ser precisos en los ámbitos geográficos bien conocidos, siempre dejaban lugar a cierta creatividad artística en la representación de aquellos lugares de los que todavía se poseían pocos conocimientos.

La posibilidad de viajar a zonas muy lejanas y abrir nuevas rutas que facilitasen a los europeos la llegada a las míticas riquezas de Oriente favoreció en el siglo XIV la elaboración de ciertos mapas como la carta portulana del mallorquín Abraham Cresques (1375), también conocida como *Atlas catalán*. Una verdadera joya de la cartografía bajomedieval que, por su tamaño y decoración, evidencia no haber sido diseñada para ser usada en un barco. Cresques amplió en su mapa los límites tradicionales de las primeras cartas portulanas, abarcando desde Irlanda y la costa occidental de África hasta el Extremo Oriente, y aprovechó su trabajo cartográfico para elaborar un verdadero compendio de los conocimientos geográficos de la época, entre los que llegó a incluir algunas de las aportaciones geográficas realizadas por Marco Polo en su *Libro de las Maravillas*. A partir de entonces será habitual encontrar en muchas de las cartas náuticas de los siglos XV y XVI una convivencia entre la representación realista del litoral, con la descripción de todos sus elementos naturales (línea de costa, cabos, rocas), y un interior oceánico repleto de barcos exploradores y de todo tipo de animales y monstruos marinos, costumbre que sobreviviría durante décadas en los grandes mapas del mundo elaborados durante los siglos XVI y XVII, especialmente en aquellos mapas referidos a los lugares del planeta de los que se tenía una escasa información geográfica.



3. Abraham Cresques. Detalle del atlas portulano (1375). Bibliothèque Nationale de France, París.



La revolución cartográfica del Renacimiento

A partir del siglo XV, acontecimientos como la traducción al latín de los trabajos de Ptolomeo, los grandes descubrimientos geográficos y el uso de la imprenta como medio de reproducción de los mapas provocaron grandes cambios en la cartografía, dando lugar a lo que algunos autores han llamado la revolución cartográfica del Renacimiento. Claudio Ptolomeo fue sin duda el autor antiguo que tuvo una mayor influencia en los inicios de esta revolución cartográfica registrada a lo largo de los siglos XV y XVI. Tras su muerte, en el siglo II de nuestra era, la geografía ptolemaica quedó olvidada. En el siglo XI fue traducida al árabe, lengua en la que tendría una amplia difusión. Ya en el siglo XIV, la obra geográfica de Ptolomeo fue redescubierta para el mundo occidental por el monje bizantino Maximos Planoudes, que añadió al manuscrito griego los mapas del mundo conocido elaborados según las instrucciones que el propio Ptolomeo había enunciado en el texto. No obstante, habría que esperar hasta principios del siglo XV para constatar la verdadera divulgación de la obra geográfica de Ptolomeo, iniciada a raíz de la traducción al latín realizada en 1406 por el florentino Giacomo d'Angelo. Comenzaron a circular entonces por toda Europa manuscritos de la geografía ptolemaica que incluían un mapamundi y veintiséis mapas parciales.

A lo largo de los siglos XVI y XVII, una vez generalizado el uso de la imprenta como medio de reproducción gráfica, se llevaron a cabo más de cuarenta ediciones de esta obra, prueba más que evidente de la gran influencia que ejerció en los geógrafos y cartógrafos de la Edad Moderna, una influencia que sólo sería superada por las aportaciones realizadas durante el siglo XVII por los cartógrafos de los Países Bajos. Lo cierto es que, tras su actualización como consecuencia del descubrimiento de América y la llegada de Vasco da Gama a la India, la concepción geográfica ideada por

Ptolomeo, basada en el uso de las coordenadas de latitud y longitud para la determinación de los lugares geográficos y su situación en los mapas, se convirtió en el patrón cartográfico de la primera mitad del siglo XVI, como bien se puede apreciar en el mapa elaborado por Martin Waldseemüller en 1507, un mapamundi basado en la representación del mundo de Ptolomeo en el que ya aparece América, el océano Índico no está cerrado por el Sur y se esbozan tanto Indochina como las islas del Pacífico.

4. Martin Waldseemüller. Mapamundi (1507). Library of Congress, Washington.



5. Alberto Cantino. Detalle del planisferio (ca. 1502). Biblioteca Estense Universitaria, Módena.



La difusión de la obra de Ptolomeo coincidió en el tiempo con la llamada era de los descubrimientos geográficos, en la que podemos situar el comienzo de una nueva época para la descripción cartográfica. En España, la representación de los nuevos territorios descubiertos dio lugar a la aparición de numerosos documentos cartográficos en los que navegantes y cartógrafos intentaron representar la magnitud de los hallazgos colombinos. El primero de estos documentos fue el mapa de Juan de la Cosa (1500), un mapa del mundo

en el que las costas de los territorios ultramarinos aparecían reflejadas como una verdadera muralla situada al Oeste del Atlántico, sin dejar claro aún si pertenecían a un nuevo continente o a las tierras asiáticas que Colón había ido a buscar cuando zarpó de las costas andaluzas en 1492. Tanto los viajes a la India rodeando África emprendidos por los navegantes portugueses como las expediciones castellanas de Colón y Magallanes incidieron en un considerable aumento del ámbito geográfico abarcado por los europeos.

Como consecuencia de ello, mientras portugueses y españoles se repartían el mundo en el Tratado de Tordesillas (1494) y fomentaban el perfeccionamiento de las nuevas rutas marítimas, las naciones excluidas de este reparto centraron sus esfuerzos en la búsqueda de un paso que comunicase el Atlántico con el Pacífico por el Noroeste para poder escapar del control ejercido por los reinos de la península Ibérica en las comunicaciones con los nuevos territorios y con el nuevo océano. El interés marítimo de las monarquías de Europa Occidental pasó entonces del Mediterráneo al Atlántico y, como consecuencia, los cartógrafos de Castilla y Portugal sustituyeron a venecianos, genoveses y mallorquines. A partir de ese momento, las cartas de navegación con información actualizada, protegidas como secreto de Estado, se convirtieron en un material muy codiciado. Y todo ello ocurría en una época en la que el desarrollo de los viajes oceánicos y el progreso de la cartografía estaban directamente relacionados con las mejoras registradas en las técnicas de navegación.

La exploración de la costa africana situó a los portugueses al frente de estos avances. Fue en Portugal donde se mejoraron los instrumentos náuticos, se construyeron las primeras naves capaces de soportar navegaciones de larga duración por el océano y se perfeccionó un método de navegación basado esencialmente en el cálculo de la latitud en alta mar, el conocido



como «método de la altura-distancia», cuyas instrucciones prácticas fueron consignadas en los llamados «regimientos». Con ellos aparecieron las llamadas cartas planas o cuadradas, que presentaban una red de meridianos y paralelos equidistantes superpuesta al tradicional esquema de rumbos que hemos visto en las cartas portulanas. Gracias a estos avances, podemos afirmar que a partir del siglo XVI quedaron perfectamente definidas las cuatro principales determinaciones que eran objeto del arte de navegar: el rumbo, que se determinaba con ayuda de la aguja náutica y se representaba en la carta; la distancia, que se calculaba con ayuda de la experiencia del piloto y con la corredera de barquilla, un nuevo instrumento náutico diseñado al efecto; la latitud, que se obtenía mediante observaciones astronómicas; y, por último, la longitud, que se deducía de los datos obtenidos en las anteriores determinaciones. Con esos datos, el piloto procedía a efectuar una operación denominada «echar el punto», consistente en intentar reflejar la situación del buque en la carta náutica. El método más tradicional, consistente en mantener un rumbo y estimar la distancia navegada, permitía a los pilotos obtener el llamado «punto de fantasía». Si, además del rumbo, el navegante contaba con una buena determinación de la latitud, el punto marcado en la carta recibía el nombre de «punto de escuadría». Por último, había otra opción más para situar la nave en la carta, el ya citado método de altura y distancia desarrollado por los marinos portugueses, basado en el uso de datos fiables de latitud y distancia navegada, datos que permitían al piloto echar el llamado «punto de fantasía y altura».

No obstante, dado que la representación de una parte de la esfera terrestre sobre un plano provoca ciertas deformaciones en la imagen del territorio en ella reflejado, tanto las cartas portulanas como las planas usadas para estas determinaciones inducían a importantes errores en la navegación. Así, mientras las cartas portulanas marcaban con líneas rectas todos los rumbos,

como si la Tierra fuese plana, las cartas planas espaciaban los meridianos de manera equidistante, sin tener en cuenta su convergencia en los polos, provocando un error que aumentaba de manera exagerada las distancias en los paralelos situados más lejos del ecuador. De todas formas, a pesar de los defectos que acabamos de comentar, los navegantes de la península Ibérica consiguieron navegar por todo el globo con estas herramientas durante gran parte de la Edad Moderna.

Mares y océanos en los atlas de la Edad Moderna

El interés por la geografía y la exigencia de precisión en los trabajos cartográficos impulsaron el trabajo de astrónomos y cartógrafos para desarrollar proyecciones cartográficas que representasen el conjunto del planeta sin los errores propios de las cartas planas y portulanas. De ahí que, sobre todo tras el descubrimiento de América y del océano Pacífico, los cartógrafos centrasen sus esfuerzos en el perfeccionamiento de proyecciones geométricas que permitiesen reflejar con más exactitud la forma esférica de la Tierra. El pionero en esta iniciativa fue Gerard Mercator que, en 1569, publicó una carta náutica universal titulada *Nova et aucta orbis terrae descriptio ad usum navigantium*, elaborada con la proyección cilíndrica que lleva su nombre.

Mientras tanto, su amigo y colega Abraham Ortelius trabajaba en la publicación del *Theatrum orbis terrarum* (Amberes, 1570), que ha sido considerado como el primer atlas en el sentido moderno del término: un proyecto editorial en el que colaboraron tipógrafos, grabadores y encuadernadores y con el que la cartografía moderna emprendió un camino sin retorno hacia lo que esta ciencia es en la actualidad (Posada Simeón 2010: 21). Podemos afirmar, por tanto, que durante la segunda mitad del siglo XVI, gracias a la rápida evolución de la cartografía y a las aportaciones de personajes como



6. Joan Martines. Carta náutica del océano Atlántico. Atlas portulano (1587). Biblioteca Nacional de España, Madrid.



7. Gerard Mercator. Detalle de la carta náutica universal (Duisburg, 1569). Bibliothèque Nationale de France, París.

8. Battista Agnese. Atlas portulano (ca. 1544). Library of Congress, Washington.



Mercator y Ortelius, se consolidó la definitiva superación de los modelos clásicos de tradición grecorromana en la representación del mundo. Se inició entonces un fructífero período para la cartografía impresa y publicada en forma de atlas: en 1595 Mercator publicó en Duisburg el *Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*, en 1606 Joost de Hondt (Jodocus Hondius) imprimió una nueva edición del citado atlas añadiéndole nuevos mapas, y en 1662 Jean Blaeu publicó el conocido como *Atlas maior*, una obra cartográfica de gran calidad y lujosa encuadernación basada en el atlas de Ortelius. En general, estos magníficos trabajos se caracterizaron por incluir en los mapas una serie de elementos artísticos como la cartela, la dedicatoria, el uso de signos y símbolos (a veces mitológicos), el gráfico de la escala, los instrumentos, los escudos de la persona a la que estaban dedicados y, en algunas ocasiones, imágenes de paisajes, fauna, flora e incluso escenas de la vida cotidiana en los lugares representados. En el caso de las grandes extensiones ocupadas por los océanos, estas solían ser aprovechadas para incluir escenas míticas de dioses relacionados con el mar (Neptuno) o escenas reales relacionadas con la navegación o la pesca. Podemos afirmar, por tanto, que la creatividad artística desarrollada por los cartógrafos del siglo XVII dio lugar a una verdadera forma de arte menor.

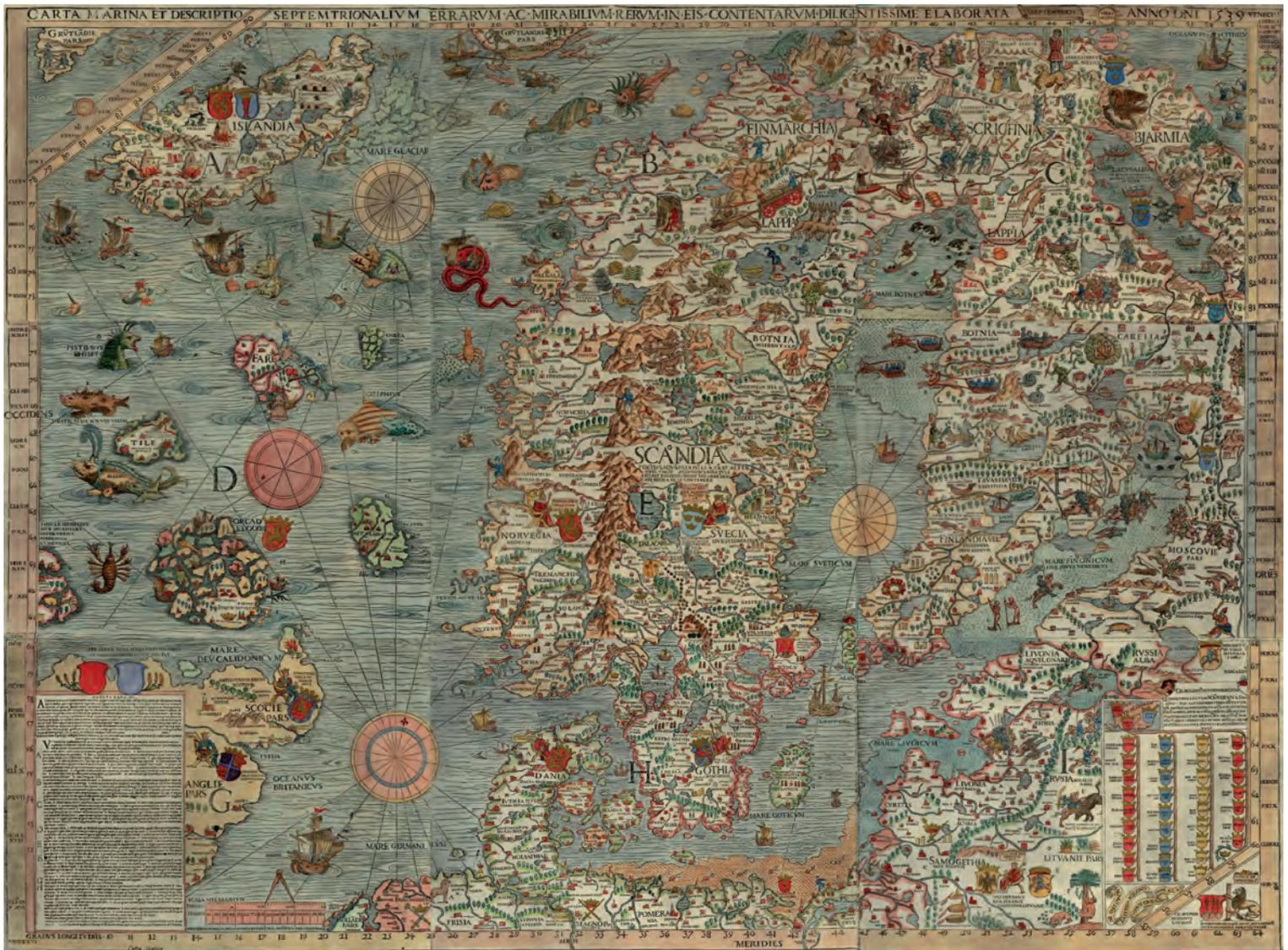
Después del descubrimiento del océano Pacífico en 1513, los navegantes europeos se preguntaron qué encontrarían en la inmensidad del llamado entonces Mar del Sur. Es evidente que avistar una gran ballena o un grupo de ellas al navegar alejado de la costa por un mar desconocido debía de impresionar hasta al más experimentado navegante. No debe extrañarnos que la imaginación humana interviniese de nuevo, sobre todo a raíz de los numerosos relatos de encuentros entre las expediciones marítimas de exploración y los cetáceos que poblaban las aguas del Pacífico, como ya había ocurrido con el Atlántico durante la Antigüedad y la Edad Media.

En una época en la que el océano «constituía un ámbito privilegiado para que se desarrollara en su seno la vida de monstruos de toda clase y condición, habida cuenta del fuerte temor que suscitaba el mismo» (Morgado 2008: 142), los posteriores relatos de este tipo de acontecimientos, divulgados mediante la comunicación oral entre los marinos y la gente de los puertos, llegarían a oídos de unos geógrafos y cartógrafos que necesitaban rellenar con información novedosa los grandes espacios vacíos de los mapas. Además, hemos de tener en cuenta que la mayor parte de estas historias y relatos procedían de las vivencias de marineros de pobre educación y fácilmente impresionables, unas personas que proyectaban en el mar inmenso y desconocido sus temores irracionales, llenándolo de monstruos terroríficos y a la vez fascinantes. Así fue cómo estas criaturas fantásticas se hicieron habituales en muchos mapas del siglo XVI, y solo fueron desapareciendo de ellos de forma paulatina, según se iba desarrollando la capacidad técnica para construir los barcos y los instrumentos náuticos que habrían de permitir a los navegantes europeos explorar los mares de todo el planeta en pos de los intereses comerciales de las grandes potencias marítimas de la Edad Moderna. Fue entonces cuando las alegorías referidas a la capacidad técnica del ser humano (embarcaciones de todo tipo, instrumentos científicos y náuticos) sustituyeron definitivamente a los monstruos marinos creados por los miedos de origen medieval.

Las primeras referencias de monstruos marinos en la cartografía náutica datan de la segunda mitad del siglo XIV, pues, como ya hemos visto, los portulanos más antiguos carecían de todo tipo de decoración. La más antigua representación de criaturas monstruosas en una carta náutica aparece en la carta de los hermanos Francesco y Domenico Pizzigano, fechada en 1367, en la que podemos encontrar un pequeño dibujo representando el ataque de un



pulpo gigante a un barco que navega por el Atlántico Norte, mientras que un dragón volador se lleva en la boca a uno de los marineros (Van Duzer 2013: 42). Unos años más tarde, en el atlas portulano del mallorquín Abraham Cresques (1375) podemos ver sirenas y una especie de peces perro (posiblemente tiburones) merodeando alrededor de los recolectores de perlas del golfo Pérsico. Ya a principios del siglo XV, en 1413, Mecía de Viladestes construyó una carta portulana que contiene una de las más antiguas representaciones realistas de la ballena en las aguas del Atlántico Norte. Más adelante, en otros documentos cartográficos de ese mismo siglo, como el mapa de Andrea Bianco (1436) y el mapa anónimo conocido como «*genoese*» (1457), también aparecen sirenas, dragones alados, cerdos marinos y seres tan extraños como un pez con cara humana y una cresta cubierta de púas o un hombre mitad pez con cuernos en la cabeza y membranas bajo los brazos. No podemos dejar de mencionar aquí la copia manuscrita de la *Geografía* de Ptolomeo conservada en la Biblioteca Nacional de España, y fechada entre 1455 y 1460, que contiene la que posiblemente pueda ser considerada como la más rica colección de monstruos marinos representada en un documento manuscrito, formada por un total de 476 criaturas marinas. Por otro lado, algunos de los primeros globos terrestres, como los construidos por Martin Behaim (1492) y Johann Schöner (1515), también contienen representaciones de algunos de estos animales fantásticos. En ellos podemos encontrar imágenes que representan criaturas extraordinarias como la ballena y la orca, la sirena de dos colas, la serpiente marina, el dragón, la vaca marina, el caballo de mar o el caracol marino. Por último, podríamos citar también el *Libro de los navegantes* (*Kitab-i Bahriye*) elaborado por Piri Reis a principios del siglo XVI (1513), en el que aparece una ballena de gran tamaño ilustrando la leyenda medieval de san Brandán (saint Brendan), el monje irlandés que viajaba hacia América cuando decidió desembarcar en una isla que resultó ser una ballena dormida.



9. Olaus Magnus. Carta marina (1539). James Ford Bell Library, University of Minnesota.

Sin embargo, ninguna de estas ilustraciones tuvo tanta influencia en la cartografía de los siglos XVI y XVII como las incluidas en la *Carta marina et descriptio septentrionalium terrarum...* publicada por Olaus Magnus en 1539. Gracias a este autor sueco, que preparó el mapa como complemento para su obra titulada *Historia de gentibus septentrionalibus*, podemos hablar de un antes y un después en la representación de animales marinos fantásticos. La *Carta marina* de Magnus contiene un mapa de Escandinavia y sus costas en el que podemos encontrar representados los monstruos marinos que más influyeron en la cartografía del Renacimiento. En ella se nos presenta un Atlántico Norte poblado de terribles animales, algunos perfectamente identificables como la raya, el bogavante, la ballena, la orca, la morsa (cerdo marino y vaca marina) o el narval (unicornio marino), y otros mucho más imaginarios como el *physeter* (una especie de cachalote), el *ziphius* (una especie de orca o ballena asesina), el rinoceronte marino, la serpiente marina, el *caribdis* (el mitológico monstruo succionador) o el *kraken* (el calamar gigante de la mitología nórdica), además de incluir también imágenes relacionadas con la leyenda de san Brandán (la ballena-isla) y con la caza de cetáceos (una ballena varada en la playa y cortada por los pescadores). Muchas de estas criaturas aparecieron de manera habitual en la cartografía elaborada durante las décadas siguientes. De hecho, fueron representadas de forma casi inmediata en el globo terrestre construido por Gerard Mercator en 1541, en el que además de algunos de los animales descritos por Olaus Magnus también quedaron reflejados el pez espada, el manatí y la iguana, y en el globo de Euphrosinus Ulpus (1542), en el que fueron representados nuevos seres fantásticos no menos terroríficos y extravagantes, como el *scorpena*, el *lupus spinula*, el *coccinus*, el *pseudo cephalus* o la *rana piscatrix*. En este contexto propicio a la representación de criaturas marinas fantásticas habría que mencionar también otros ejemplos destacables, como el mapa del mundo realizado en 1544 por Sebastián Cabot, en el que apareció

por primera vez la versión fantástica de la rémora (el pez capaz de detener una nao), y el mapamundi anónimo fechado en 1546 que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Manchester (John Rylands Library), en el que fue incluida una interesante y realista descripción de la caza de la ballena en el Atlántico Norte, acompañada por imágenes menos conocidas como el pez sierra junto a las costas del Sur de América o el dragón marino en las aguas del océano Índico (Van Duzer 2013: 10).

La mayor parte de estos fantásticos animales fueron reunidos en una xilografía publicada en la *Cosmographia* de Sebastian Münster, que fue editada en varios idiomas a partir de 1544. Esta lámina, titulada en la edición latina como «Monstra marina & terrestria», es un verdadero catálogo de vida marina imaginaria donde podemos encontrar seres reales, como la ballena, la raya, la orca, el bogavante o el pelícano, mezclados con animales fantásticos como la serpiente marina, el *physeter*, el *ziphius* o el rinoceronte marino. Muchos de ellos fueron copiados directamente de la *Carta marina* de Olaus Magnus, y otros, como los delfines y las sirenas, procedían de un mapamundi titulado *Typus cosmographicus universalis*, que el propio Münster había preparado años antes para la obra de Symon Grynaeus titulada *Novis orbis regionum ac insularum veteribus incognitarum* (Basilea, 1532). Después de estos trabajos, poco quedaba ya por aportar a la representación de animales fantásticos en la cartografía marítima. En todo caso, podríamos mencionar la tortuga marina voladora, un fantástico animal incluido en la *Caerte van Oostlant* de Cornelis Anthonisz (1558), que sería copiado más adelante por autores como Abraham Ortelius, o las curiosas ilustraciones de la *Cosmographia universalis* de Giacomo Gastaldi (1561) en la que, junto a los monstruos marinos genéricos inspirados en Olaus Magnus, podemos encontrar algunas criaturas sorprendentes que se escapan del ámbito de los peces y los cetáceos, como el hombre sirena, el pez monje o el pez obispo (Van Duzer 2013: 100).



10. Sebastian Münster. Lámina titulada «Monstruos marinos y terrestres» (ca. 1544). Barry Lawrence Ruderman Antique Maps.



Ya comentamos anteriormente que en 1569 Gerard Mercator inauguró una nueva época en la geografía y en la cartografía náutica con la publicación del primer mapamundi basado en la proyección cartográfica que lleva su nombre, la proyección Mercator. Pero, en este contexto que acabamos de describir, ese paso hacia la cartografía científica no supuso todavía el abandono



11. Abraham Ortelius. Mapa de Islandia. *Theatrum orbis terrarum* (Amberes, 1590). National and University Library of Iceland.

de la imaginación para ilustrar los océanos menos conocidos, especialmente el océano Pacífico, con imágenes de sorprendentes seres marinos (delfines, serpientes marinas, caballos de mar y ballenas). Algo parecido ocurriría con el *Theatrum orbis terrarum* de Abraham Ortelius, que puede ser considerado como la última gran influencia de Olaus Magnus. Aunque es muy conocida la imagen de una ballena atacando un navío incluida en uno de los mapas de la edición de 1572, quizá sea preciso destacar aquí el mapa correspondiente a Islandia, incorporado por primera vez en la edición de 1590. Este mapa contiene muchos de los animales representados por Magnus en su carta, como el *ziphius* o el cerdo marino, además de otras criaturas fantásticas como el narval, una especie de ballena llamada *burchvalur*, la hiena marina, el hipocampo, el tiburón, la vaca marina y muchos tipos de ballenas.

A partir de entonces, salvo excepciones como el islarío de Tomaso Porcacchi, *L'Isolle piu famose del mondo* (Venecia, 1572), en el que todavía podemos encontrar dragones marinos, dragones alados, perros serpientes o elefantes marinos, los monstruos marinos fueron dejando su lugar a decoraciones más realistas, como las escenas de la caza de ballenas, los instrumentos náuticos o los navíos, algo que podemos comprobar perfectamente en el *Atlas maior* de Jean Blaeu (1662), en cuyos mapas los barcos ya son más numerosos que las criaturas marinas entre las ilustraciones que decoran los espacios oceánicos.

Hacia la cartografía náutica con métodos científicos

Precisamente en las últimas décadas del siglo XVI se hace cada vez más patente la intención británica de disputar a España y Portugal la primacía de los mares, con ayuda de grandes navegantes, exploradores y piratas (como Francis Drake o Thomas Cavendish), y con las valiosas aportaciones de científicos como John Davis, inventor del cuadrante que lleva su nombre, de William Gilbert,



que describió por primera vez el fenómeno del magnetismo terrestre en su obra titulada *De magnete* (1600), o de Edward Wright, autor del mapa del mundo titulado *A Chart of the World on Mercator's projection* (ca. 1599), donde incorporó toda la información geográfica disponible hasta finales del siglo XVI.

En esos mismos años, y coincidiendo con el aumento del poder marítimo de los holandeses, los Países Bajos se convirtieron en el principal centro europeo de producción cartográfica. Como consecuencia de ello, y durante varias décadas, de las imprentas de Amberes y Ámsterdam salieron importantes trabajos cartográficos generales, como los atlas ya citados de Mercator, Hondt o Blaeu, y magníficas colecciones de cartografía marítima, como las incluidas en los trabajos de Lucas Janszoon Waghenaer, las relacionadas con los viajes al océano Ártico de Willem Barentsz y, finalmente, los mapas publicados por Johannes Van Keulen y sus descendientes, especialmente el conocido *Zee-Fakkel* (1681-1684).



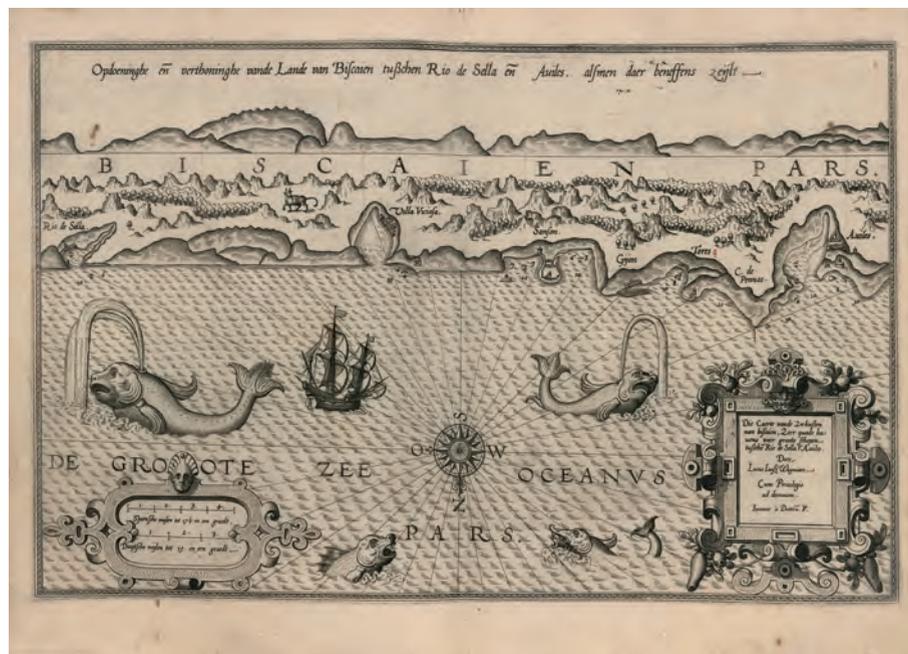
12. Gerrit de Veer. Mapa de Nova Zembla (1601). Geographicus Fine Antique Maps.

Como ya se ha dicho, conforme aumentaban los datos reales y las observaciones cartográficas irían desapareciendo las representaciones de seres fantásticos y míticos. Poco a poco, con la descripción cartográfica más rigurosa y científica se fue imponiendo la estética neoclásica y las manifestaciones de creatividad artística se fueron ciñendo a los asuntos relacionados con los instrumentos geográficos, astronómicos y náuticos. Buena prueba de ello sería el *Spieghel der zeevaerdt*, del holandés Lucas Janszoon Waghenaer, publicado por primera vez en 1584 y rápidamente traducido al inglés como *The mariners mirror* (1588) con las adiciones necesarias para los marinos británicos, en cuya portada podemos encontrar imágenes de instrumentos como la aguja náutica, la plomada, el cuadrante y el astrolabio. Para la preparación de la cartografía incluida en su atlas, Waghenaer contó con la ayuda de numerosos navegantes, que le aportaron información y conocimientos geográficos. Gracias a ellos pudo realizar 45 cartas náuticas referidas a las costas atlánticas europeas, desde Noruega hasta el estrecho de Gibraltar. Se trata del primer atlas náutico, pionero al combinar la publicación de cartas náuticas con los derroteros para la navegación. La obra de Waghenaer contiene, además de la cartografía, los datos propios de un derrotero de las costas europeas dividido en dos partes: mientras la primera se dedica a la navegación por las costas de España, Francia, los Países Bajos e Inglaterra, la segunda contiene los datos y cartas referidos a las costas más septentrionales, desde los Países Bajos hasta el Norte de Noruega, incluyendo la costa de Escocia.

Waghenaer fue, además, uno de los primeros cartógrafos en utilizar las planchas de cobre grabadas para estampar los mapas en papel. Los primeros mapas impresos en el siglo XV vieron la luz mediante el uso de grabados xilográficos, una técnica de impresión basada en la utilización de grabados en relieve sobre madera (xilografías) que se utilizó también en la edición de los



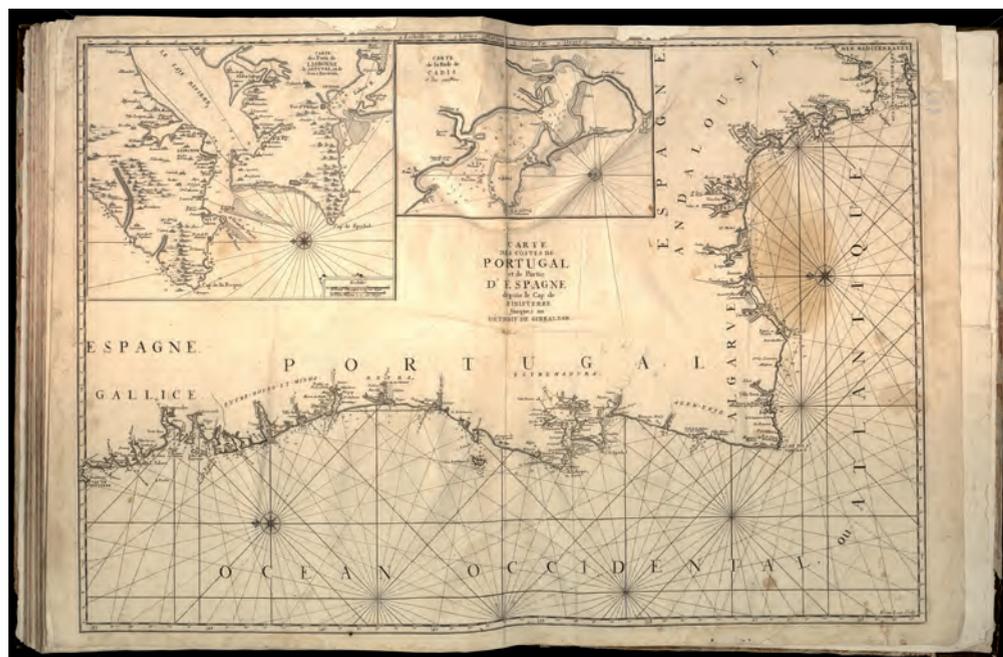
13. Waghenauer. Costa de Vizcaya. *Spiegel der zeevaerdt* (1584). Real Academia de la Historia, Madrid.



primeros libros, tanto en los textos como en sus ilustraciones. A lo largo del siglo XVI, mientras en la edición de libros se imponía la imprenta tipográfica, basada en el uso de tipos móviles de metal, algunas imprentas europeas empezaron a emplear la calcografía, una nueva técnica de grabado en hueco sobre plancha de cobre que permitía imprimir trabajos con una mayor perfección en el detalle, por lo que rápidamente fue adoptada para la publicación de cartografía y otros trabajos de carácter artístico.

Como hemos visto hasta este momento, la elaboración de los mapas dependió durante los siglos XVI y XVII de los hallazgos realizados por las expediciones, casi siempre marítimas, de la capacidad de síntesis de los cartógrafos encargados de interpretar esos hallazgos y, en muchas ocasiones, de su habilidad para incorporar en sus trabajos informaciones procedentes de los descubrimientos realizados por otros países. Con la llegada del siglo XVIII, la demanda de mapas con información precisa dio lugar al desarrollo de una cartografía totalmente funcional y elaborada con métodos científicos. Los estados ilustrados sintieron la necesidad de impulsar los levantamientos cartográficos de los territorios nacionales y de organizar los llamados depósitos hidrográficos, unas instituciones oficiales al servicio de la estrategia y de la investigación científica, como el Dépôt des Cartes et Plans de la Marine en Francia (1720), el Hydrographic Office en el Reino Unido (1795) o la Dirección de Trabajos Hidrográficos en España (1797).

En este contexto podríamos enmarcar la iniciativa de Jean Colbert, el ministro de Luis XIV, que en 1680 comisionó a un grupo de matemáticos y astrónomos de la Academia Real de Ciencias para que realizaran levantamientos cartográficos de las costas europeas comprendidas entre Noruega y Gibraltar, incluido el mar Báltico, en colaboración con hidrógrafos de la Armada francesa. El principal resultado de este trabajo impulsado por el gobierno francés sería un atlas que representaba las costas más frecuentadas por los marinos franceses, cuyo primer tomo, publicado en 1693 con el título *Le Neptune François, ou recueil des cartes marines, levées et gravées par ordre du Roy*, incluyó una colección de cartas de las costas occidentales de Europa, las comprendidas entre Dronthem (Noruega) y el estrecho de Gibraltar.



14. «Carte des costes de Portugal et de partie d'Espagne depuis le cap de Finisterre jusques au Détroit de Gibraltar». *Le Neptune François* (Paris, 1693). Biblioteca del Real Instituto y Observatorio de la Armada, San Fernando (Cádiz).



A partir de entonces, las cartas náuticas se convirtieron en documentos técnicos de gran importancia científica, política y militar con información de utilidad para la navegación y carentes de gran parte de la ornamentación característica de épocas anteriores.

No obstante, habrá que esperar hasta bien entrado el siglo XVIII para constatar la generalización de los métodos geodésicos en la cartografía y la elaboración de cartas náuticas dotadas de escalas de latitud y longitud. Será a partir de entonces cuando se generalice entre los marinos el uso de unas cartas, las llamadas cartas esféricas, cuya proyección cartográfica sí que tenía en cuenta la forma esférica de la Tierra. Como consecuencia, durante este siglo de impulso gubernamental a las ciencias y las técnicas, se produjeron importantes aportaciones a la exploración geográfica del planeta, aportaciones que rápidamente fueron trasladadas a los mapas. Fue este el siglo de la exploración científica: la medida del meridiano, el desarrollo de la botánica y la zoología, la colonización del océano Pacífico. En definitiva, la época de oro de las exploraciones marítimas de carácter científico y estratégico, ya fuesen holandesas (Wilhelm Janszoon, Jacob Le Maire), francesas (Lapérouse, Bougainville), británicas (Cook) o españolas (Tofiño, Malaspina).

Según algunos autores, podemos considerar al marino británico James Cook como el introductor de los métodos topográficos y geodésicos en la hidrografía, unos métodos que dieron lugar a lo que hoy conocemos como hidrografía marítima o cartografía náutica científica. En sus diversos viajes alrededor del mundo, realizados en el último tercio del siglo, Cook trazó cartas náuticas de gran precisión, levantadas con ayuda de triangulaciones geodésicas medidas en tierra, además de utilizar los métodos astronómicos de navegación y posicionamiento geográfico desarrollados en el siglo XVIII gracias a la colaboración de astrónomos y navegantes. Estos métodos, basados en la

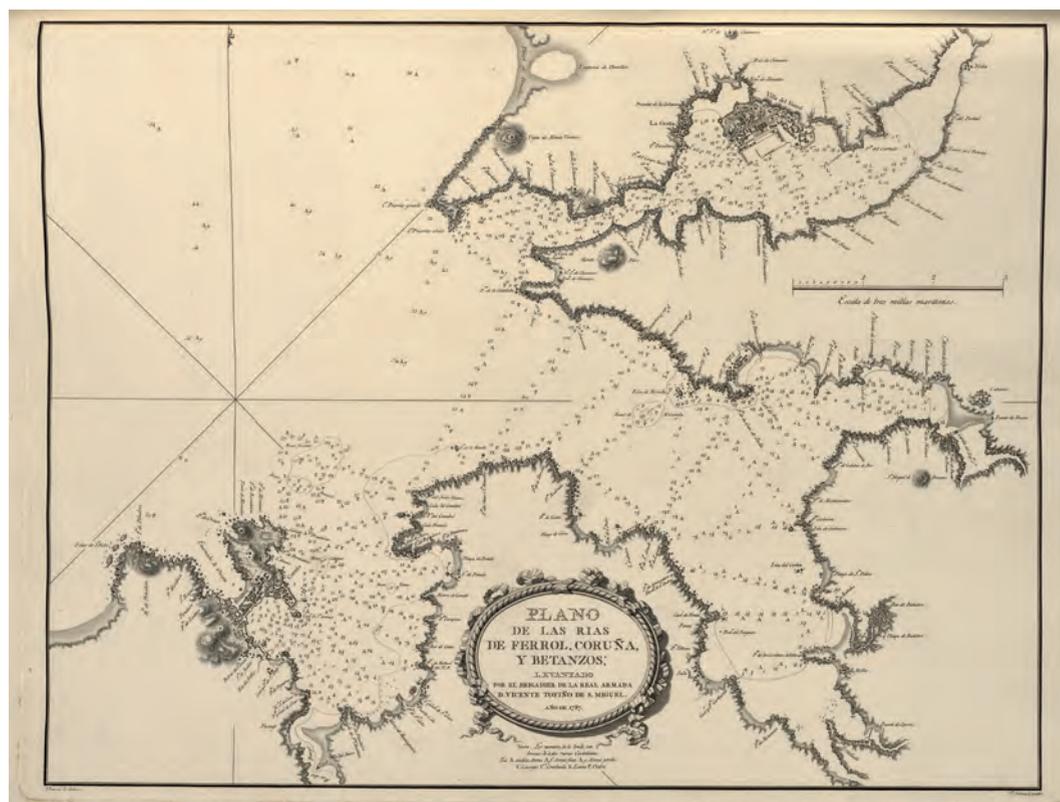
combinación de operaciones marítimas y terrestres, entre las que podríamos citar el trazado de una triangulación a partir de una base geodésica medida con exactitud, la determinación de la longitud de los puntos principales de la costa, la utilización de sondas o el dibujo de vistas de la costa, fueron los que muy pocos años después utilizaría el marino español Vicente Tofiño para el desarrollo del primer proyecto nacional de cartografía científica emprendido en España, la Comisión Hidrográfica para el levantamiento de las costas de la península Ibérica. Un proyecto desarrollado entre 1783 y 1789 cuyos resultados quedaron plasmados en el *Atlas Marítimo de España* y en los derroteros de las costas de España en el océano Atlántico y en el mar Mediterráneo (Madrid, 1787-1789).

Podríamos concluir este artículo haciendo una breve recapitulación sobre la evolución de la imagen del mar y sus criaturas en la cartografía náutica a lo largo del período estudiado (siglos XIII al XVIII). Como hemos visto en las páginas precedentes, las representaciones esquemáticas del litoral, características de los portulanos de la Baja Edad Media evolucionaron, a lo largo de esos quinientos años, hacia las cartas náuticas elaboradas mediante levantamientos cartográficos realizados con métodos geodésicos e instrumentos de precisión, levantamientos que dieron paso a lo que hoy conocemos como cartografía científica.

Paralelamente, la iconografía de la cartografía marítima, y de la representación de los mares y los océanos en el resto de los mapas, fue cambiando durante ese mismo período: de las esquemáticas líneas de rumbo marcadas por la rosa de los vientos, propias de las cartas portulanas, se llegaría a la sencillez científica de las cartas esféricas dotadas de escalas de latitud y longitud propias del siglo XVIII, después de varios siglos en la evolución de los conceptos de la representación geográfica. Pero no hemos de olvidar que, durante los siglos XVI y XVII, cuando las naciones europeas se volcaron en la conquista de nuevos territorios situados en ultramar, y antes de conseguir



los conocimientos necesarios para efectuar una fiel descripción del planeta, los océanos se poblaron de criaturas fantásticas que amenazaban a los navegantes. Unos navegantes que, como ha sido habitual desde el inicio de los tiempos, utilizaban los mares como vías hacia el descubrimiento y exploración de nuevas tierras y de las supuestas riquezas que en ellas se escondían.



15. Vicente Tofiño. Plano de las rías de Ferrol, Coruña y Betanzos. *Atlas Marítimo de España* (Madrid, 1789). Biblioteca del Real Instituto y Observatorio de la Armada, San Fernando (Cádiz).

BIBLIOGRAFÍA

- Buisseret, David (2004). *La revolución cartográfica en Europa, 1400-1800: la representación de los nuevos mundos en la Europa del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.
- Chueca Pazos, Manuel, et al. (2008). *Compendio de historia de la ingeniería cartográfica*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Gil, Juan (2003). «Los mitos del Pacífico». *El Pacífico español: mitos, viajeros y rutas oceánicas*. Madrid: Prosegur: 39-68.
- Hernando, Agustín (2009). «Retórica iconográfica e imaginación geográfica: los frontispicios de los atlas como proclamaciones ideológicas», *Boletín de la A.G.E.*, 51: 353-369.
- Le Carrer, Olivier (2007). *Océanos de papel: historia de las cartas de marear, de los antiguos periplos al GPS*. Barcelona: Juventud.
- Liter Mayayo, Carmen (1994). *Cartografía de España en la Biblioteca Nacional (siglos XVI al XIX)*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Martín-Merás, Luisa y Francisco José González (2003). *La Dirección de Trabajos Hidrográficos (1797-1908). Historia de la cartografía náutica en la España del siglo XIX*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- Morgado García, Arturo (2008). «Los monstruos marinos en la Edad Moderna: la persistencia de un mito», *Trocadero*, 20: 139-154.
- Nigg, Joseph (2013). *Sea Monsters: a Voyage around the World's Most Beguiling Marine Map*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Posada Simeón, José Carlos y Patricio Peñalver (coords.) (2010). *Cartografía histórica en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.



Rubio Recio, José Manuel (2006). «La cartografía de la época precientífica: utilidad y belleza», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Minervae baeticae*, 34:181-196.

Sellés, Manuel (1994). *Instrumentos de navegación: del Mediterráneo al Pacífico*. Barcelona: Lunwerg.

Van Duzer, Chet (2013). *Sea Monsters on Medieval and Renaissance Maps*. London: The British Library.

VIAJE AL MUNDO SUBMARINO DE LA MANO DE LOS
ILUSTRADORES CIENTÍFICOS



VIAJE AL MUNDO SUBMARINO DE LA MANO DE LOS ILUSTRADORES CIENTÍFICOS

Juan Pérez de Rubin y Feigl

El mar. Tras esta palabra se oculta un mundo dentro de un mundo: un universo con sus propias leyes, sus habitantes y sus dramas. Las mitologías poblaron este mundo de seres fantásticos, dioses y semidioses que tenían en él su imperio. El navegante que surcaba sus aguas lo veía en su imaginación lleno de monstruos y quimeras; a muy pocos metros bajo la quilla de su nave, empezaba ya el misterio y lo desconocido (Ribera 1967: 7).

En estas páginas¹ comprobaremos cómo una parte de esos imaginarios personajes se infiltró en textos e ilustraciones de reconocidos eruditos y naturalistas, consiguiendo al cabo de los siglos que una parte de sus evocadores nombres se incorporaran de forma romántica a la moderna nomenclatura zoológica marina (*Sirenidae*, *Nereis*, *Galathea*, *Gorgonia*, *Medusa*...). Tras una breve introducción, expondremos una selección de láminas representativas —unas inéditas y otras extraídas de textos científicos y académicos poco accesibles— sobre criaturas de los mares y océanos que abarcan los casi tres siglos comprendidos entre 1624 (año de la publicación del primer libro español con variopintas imágenes de criaturas acuáticas) y la fundación del Instituto Español de Oceanografía (1914). Se trata, pues, de una colección de imágenes sobre fauna y flora marinas desconocidas para el público actual. También son desconocidos sus autores: destacados dibujantes dirigidos por científicos o estos mismos convertidos temporalmente en artistas gráficos.

1 Deseo expresar mi agradecimiento a los amigos y colegas que me han facilitado copias digitales de imágenes de sus grabados y libros antiguos originales: a Antonio di Natale (figs. 1 superior y 2), a Victoria Ortiz de Zárate (fig. 1 inferior) y a Manuel Garrido Sánchez (fig. 10); en la Dirección de Conservación de Bienes Histórico-artísticos del Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, a María Panduro (gestión fotográfica) y a Inmaculada Candil, por la ágil gestión de las imágenes solicitadas y las facilidades concedidas para la reproducción de las mismas en nuestras figuras 3, 5 y 6 (originales conservados en la Real Biblioteca); y a la diseñadora gráfica Mónica O'Doherty, por su inestimable colaboración para mejorar la presentación de la mayor parte de las imágenes de este capítulo.

Las variadas obras pioneras seleccionadas del siglo XIX encierran un especial tesoro en bellas y realistas litografías o grabados, cuyas ilustraciones científico-artísticas mostraron por primera vez el cambiante, abigarrado y colorista mundo submarino, donde los seres vivos representados habitan desde las someras aguas iluminadas por el sol hasta las que se extienden por debajo de los 5.000 metros de profundidad, donde reinan permanentemente las tinieblas. Destaca a comienzos de la centuria siguiente el rico patrimonio artístico generado por los ilustradores naturalistas que trabajaron magistralmente para acompañar gráficamente los textos del numeroso y prolífico equipo de científicos liderado por el príncipe de los oceanógrafos: Alberto I de Mónaco. Su magna obra impresa fue desvelando al mundo científico la existencia de numerosas especies de peces y cefalópodos de aspecto realmente monstruoso, más propias de las publicaciones de ficción científica.

Los primeros observadores fiables

Tres escritores españoles descubrieron al mundo las ciencias naturales de América entre 1526 y 1590: Gonzalo Fernández de Oviedo, José de Acosta y Nicolás Monardes. Sus textos, que tuvieron una sorprendente difusión internacional en su época, contienen gran cantidad de descripciones de animales marinos, pero son muy pobres en ilustraciones. Situación contraria es la que presenta el *Tesoro de los viajes a las Indias Orientales* (1597-1628), de los De Bry, donde en la entrega del año 1600 encontramos algunas estampas muy realistas de diferentes animales (ballenas, peces y aves) y «hierbas» flotantes (algas) que los navegantes de altura «encuentran en el mar de camino a las Indias»². Todos esos seres que

² Nos referimos a los grabados «Reproducción de algunos pájaros y peces con que los barcos se encuentran de camino a las Indias» y «De algunas hierbas y pájaros que los barcos encuentran en el mar», publicados en 1600 e incluidos en la cuarta entrega de *Asia y África (1597-1628)* [Las Indias Orientales]. Ambas estampas se reproducen iluminadas en una edición española (Bry 1999: 169 y 170).





1. Conocimiento de la fauna marina a través de la actividad pesquera. Arriba: grabado de Adriano Scultori (ca. 1564) que muestra una escena de pesca en una almadraba italiana (el extraño atún se confunde con la representación del delfín clásico). Abajo: alegoría de la pesca, por J. B. Bru, en el frontispicio del *Diccionario histórico de los artes de la pesca nacional* de Sáñez Reguart (1791).

viven en la superficie del mar o la frecuentan eran los únicos conocidos de los intrépidos navegantes.

Lejos de la costa, se consideraba que las aguas oceánicas o de mar abierto no tenían fondo, eran insondables. Esa área muy distante de tierra, denominada desde antiguo «piélago» (voz de la que ha derivado la actual «pelágico»), es la que se conocía genéricamente como Mar Océano y, en la Sagrada Escritura, como «abismo»; término este que se aplica actualmente a las aguas más profundas: abismales o abisales.

Durante siglos los pescadores fueron los conocedores exclusivos de la fauna submarina, aquella que se encuentra bajo el manto superficial del agua salada o el «espejo del mar» de los germanos (*meerspiegel*). Sin duda fueron los principales informantes de Aristóteles y Plinio el Viejo, los cuales incluyeron en sus tratados descripciones y comentarios sobre alrededor de un centenar de especies ícticas. La densa obra recopilatoria del último es el más completo corpus del conocimiento sobre las ciencias de la naturaleza que tenía la civilización occidental en el siglo I de nuestra era.

Se descubrirían nuevas criaturas de aguas más profundas a medida que se diseñaban mayores embarcaciones y artes más eficaces que permitían a los pescadores internarse en aguas más alejadas de la costa. Desde el siglo XIX tenemos constancia de naturalistas que acompañaban a esos profesionales a fin de que les ilustraran con su experiencia diaria y poder observar in situ las especies que capturaban. Tal fue el caso del polifacético naturalista riojano Mariano P. Graells (1809-1898), el primer biólogo pesquero español (Pérez de Rubín 2006), dotado de una fina sensibilidad poética, que dedicó al mar múltiples metáforas como: «imagen de lo infinito, poder de los poderes, abismos insondables, morada de los monstruos, testimonio del diluvio, sepultura abierta del género

humano» (Gutiérrez de Diego 2009: 69). En su monografía sobre *Las ballenas en las costas oceánicas de España*, se lamentaba de la imposibilidad de avanzar en el conocimiento de la biología de esos grandes mamíferos marinos desde el momento en que abandonaban las aguas superficiales para sumergirse hasta elevadas cotas batimétricas y dejaban de ser visibles para quienes las estudiaban desde la cubierta de la embarcación: «Densas tinieblas oscurecen, en la inmensidad de los mares, la historia natural de los cetáceos» (Graells 1889: 5).

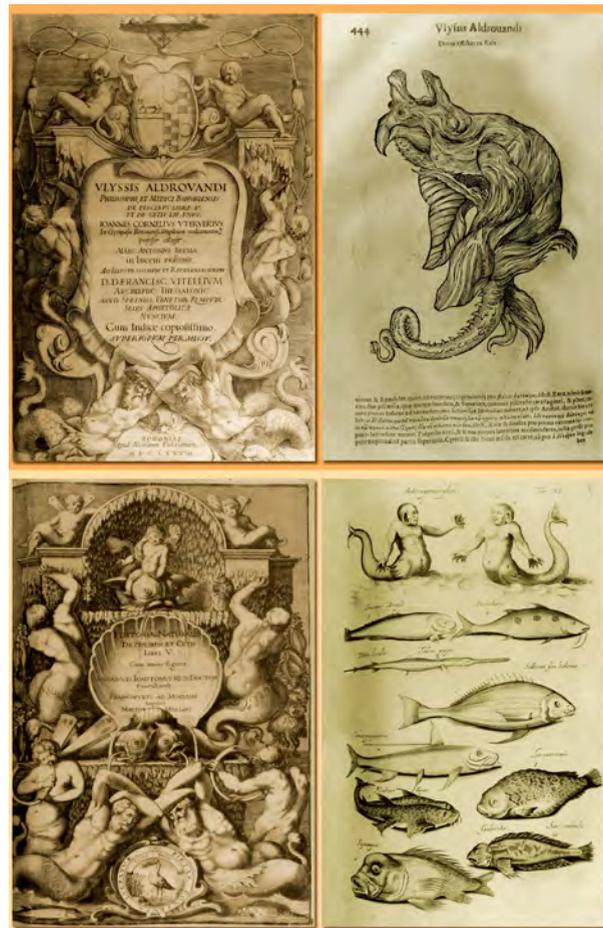
Los variopintos tratados pioneros

No es de extrañar que fuera en el Mediterráneo —con sus aguas generalmente más calmadas y transparentes, con cercanos fondos profundos— donde comenzaron a descubrirse y estudiarse multitud de organismos.

Fueron cinco destacados naturalistas del siglo XVI, principalmente italianos y franceses, los grandes precursores de la moderna ictiología, con la publicación de voluminosos libros ilustrados sobre la materia, solapándose entre 1554 y 1558: Pierre Belon (*La nature et diversité des poissons, avec leurs pourtraicts, représentez au plus près du naturel*); Guillaume Rondelet (varios tratados, desde *Libri de piscibus marinis* hasta *L'histoire entière des poissons*); Hippolyto Salviani (*Aquatilium animalium historiae*); y los enciclopedistas Conrad Gesner (*De piscium & aquatilium animantium natura*) y Ulisse Aldrovandi (la primera edición de su obra póstuma, *De piscibus libri*, está fechada en 1613). Entre los centenares de grabados incluidos por algunos de estos autores sobre especies reales, se encuentran también algunos extraños individuos totalmente imaginarios o fraudulentos, que la ingenua credulidad del recopilador daba por verdaderos. Como muestra de estas obras, reproducimos las artísticas e historiadadas portadas mitológicas y un par de páginas de los libros de Aldrovandi (edición de 1638) y Jonston (1660), quien incluyó hombres

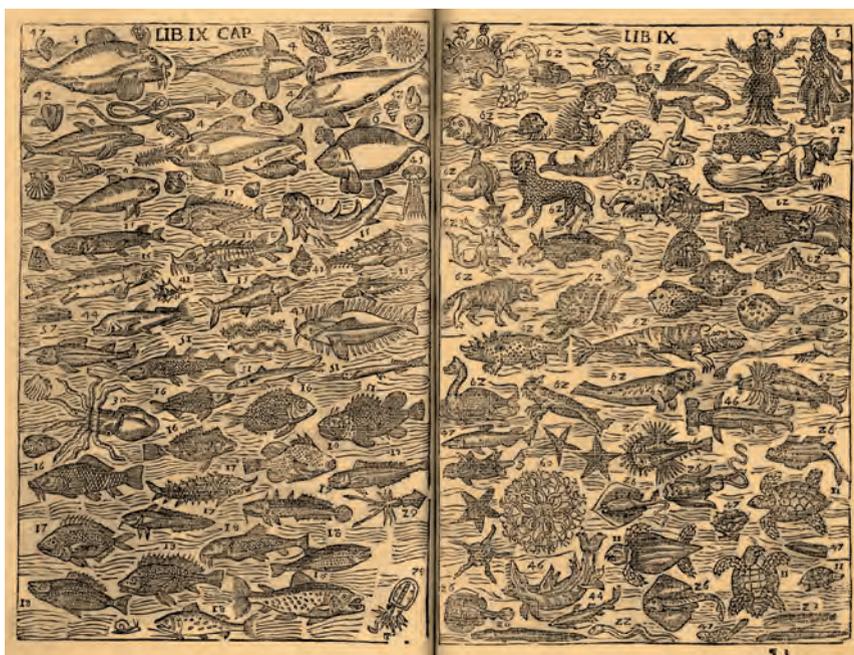


pisciformes o peces antropomorfos. Hubo que esperar a la publicación de la *Historia piscium* de John Ray y Francis Willughby (1686) para disponer de una clasificación científica de los peces, que sería perfeccionada en los años treinta de la centuria siguiente por P. Artedi y C. Linneo.



2. Portadas y páginas de muestra de los libros sobre peces compuestos por U. Aldrovandi (*De piscibus libri*, edición de 1638) y J. Jonston (*Historiae naturalis de piscibus et cetis*, 1660).

Consideramos que en nuestro país fue el doctor Jerónimo de Huerta («médico y familiar del Santo Oficio»), en 1624, el primero que se preocupó en incluir una completa muestra gráfica de gran cantidad de especies acuáticas en una obra publicada en español, concretamente en su traducción ampliada de la *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*, dedicada a Felipe IV y que presenta una pintoresca selección enciclopédica de seres acuáticos en la que conviven realidad e imaginación. Apparently, la mayor parte de las imágenes incluidas por Huerta son reproducciones de grabados del tomo de la *Historia animalium* de Gesner dedicado a los peces y otros animales acuáticos, cuya edición príncipe vio la luz en 1558 (con 1.297 páginas y más de 900 grabados) y fue reeditada catorce veces.



3. Primeras estampas españolas con una muestra representativa de animales acuáticos, reales e imaginarios (de aguas dulces y saladas), incluidas en la traducción de la *Historia Natural de Plinio Segundo* ampliada por J. Huerta en 1624. Fuente: Libro Sign. IX/2615, Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid © PATRIMONIO NACIONAL. [Por tratarse de grabados en madera estampados en papel fino ha sido necesario retocar digitalmente a posteriori las imágenes para mejorar la nitidez].



A finales del siglo XVII tuvo gran difusión internacional la recopilación de imágenes faunísticas realizada por el pintor Matthäus Merian el Joven (1621-1687), con más de 1.300 grabados con imágenes fidedignas de animales y de criaturas irreales, como unicornios, basiliscos, dragones, arpías y numerosas bestias marinas que provocaron extrañeza y pánico en la élite social de la época. Hasta los doctos jesuitas G. Fournier, A. Kircher y J. E. Nieremberg parecían asumir la existencia del hombre-pepe (como el «pepe Nicolás» citado en *El Quijote*).

A principios del siglo XVIII seguían teniendo protagonismo los antropomorfos. H. Ruysch los incluyó en el tomo sobre peces de su *Theatrum universale omnium animalium* (1718), junto con la burda falsificación de una supuesta sirena danesa de aspecto horrible (*Simia marina danica*) conservada con orgullo en el gabinete del rey de Dinamarca e incluida en el catálogo impreso de sus colecciones. Incluso en el tomo VI del riguroso *Teatro crítico universal* del padre Feijóo (1734), el lector culto español todavía podía hallar un rico repositorio de noticias aparentemente fidedignas sobre nereidas, hombres anfibios o tritones: seres enigmáticos y desconcertantes que se empeñaban en no abandonar definitivamente las mentes más racionales. El benedictino aportaba información de un notorio caso nacional: el hombre marino de Liérganes³, ¡que al menos se mantuvo cinco años en el mar! Aquel mismo año su adversario S. J. Mañer, con el seudónimo de Á. Menards, lo refutó en un

3 En la revisión del doctor Marañón sobre la historia maravillosa del hombre-pepe se planteó la hipótesis de que el sujeto origen de la leyenda fuera un cretino afectado de ictiosis, enfermedad de la piel que le da un aspecto escamoso, al volverse áspera, seca y rugosa. Reconoció la superstición e ignorancia de Feijóo cuando hablaba del océano, recordando que llegó incluso a lamentarse de que aquel humanoide era mudo: «Cuántas cosas ignoradas hasta ahora de todos los naturalistas pertenecientes a la errante república de los peces podríamos saber por él». Al fraile, «gran vencedor de supersticiones y de mitos» le fallaba su característica racionalidad «cuando se veía frente a frente con los misterios del mar» (Marañón 1954: 229).

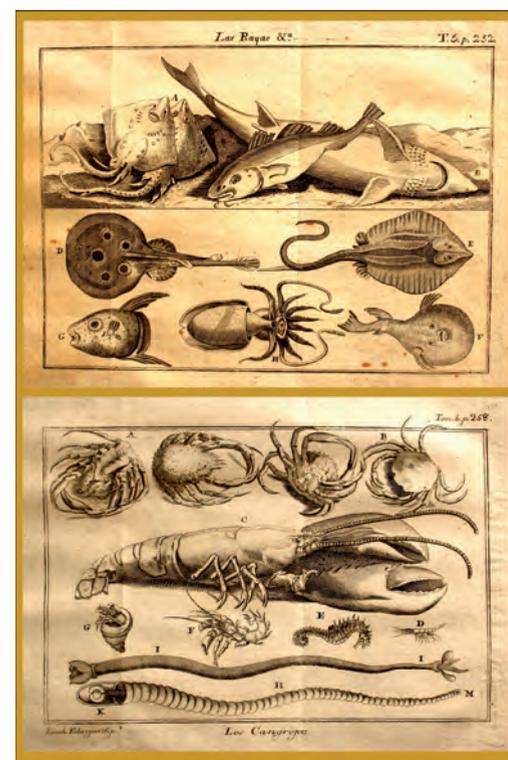
folleto por considerarla «especie de mucha curiosidad en lo physico e histórico». Aunque en sus páginas hay una discusión más interesante sobre los peligrosísimos «remolinos o tragaderos», los *caribdis* o *vortex* de los clásicos, que engullían incluso buques y ballenas⁴.

El apogeo durante la Ilustración española

En el ámbito de las ciencias naturales marcó un hito en nuestro país la publicación por entregas de la monumental obra *Espectáculo de la Naturaleza* del abad N. A. Pluche (1688-1761). Traducida por el jesuita E. de Terreros, constaba de 16 tomos (con más de 200 láminas, bastantes de contenido marítimo) y fue reeditada cuatro veces entre 1753 y 1785. Carlos III impulsó esa importante tarea divulgadora «para la instrucción pública». De las prensas de la imprenta real salieron las traducciones de un número considerable de obras extranjeras, incluyendo las enciclopédicas de los naturalistas G. L. Leclerc (conde de Buffon) y C. Linneo. Asimismo, se fundó el Real Jardín Botánico del Paseo del Prado y se abrió al público el Real Gabinete de Historia Natural en la calle de Alcalá (1776).

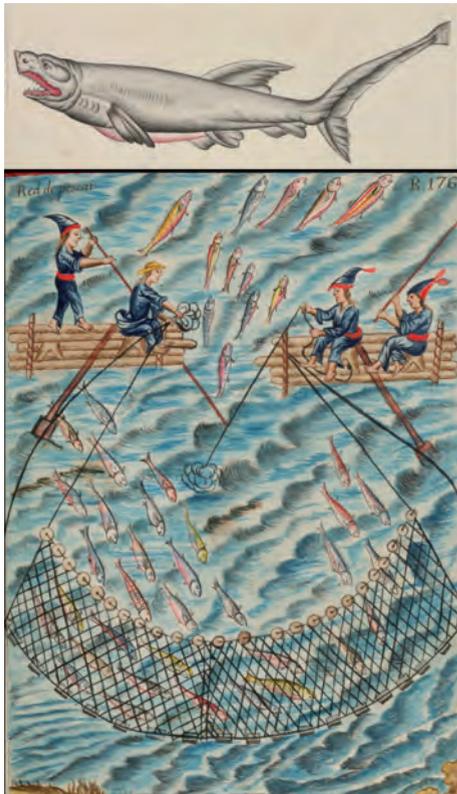
También fue un período de esplendor hispano para el estudio de las ciencias marinas, tanto en ultramar, hacia donde se dirigieron más de sesenta expediciones de investigación, como en la metrópoli. En esta destacamos dos importantes iniciativas sucesivas ejecutadas por el comisario de Marina catalán Antonio Sáñez Reguart entre 1780 y 1795, para conocer y catalogar «los peces y demás producciones marítimas de España» (obra inédita hasta 1993)

4 Localizados en el mar de Noruega (el *maelstrom* u «ombigo del mar», con 13 millas de circunferencia y comunicado con el Báltico) y en el Mediterráneo, en la cercanía del Faro de Mesina: «Es una garganta o abismo en el fondo de aquellas aguas, por donde ellas se precipitan a los senos de la tierra, dando vueltas y formando rapidísimos remolinos» (Menards 1734: 48-49).



4. Dos grabados de fauna marina procedentes de la traducción española de la obra del abad N. A. Pluche *Espectáculo de la Naturaleza* (1771, 3ª edición: tomo V).



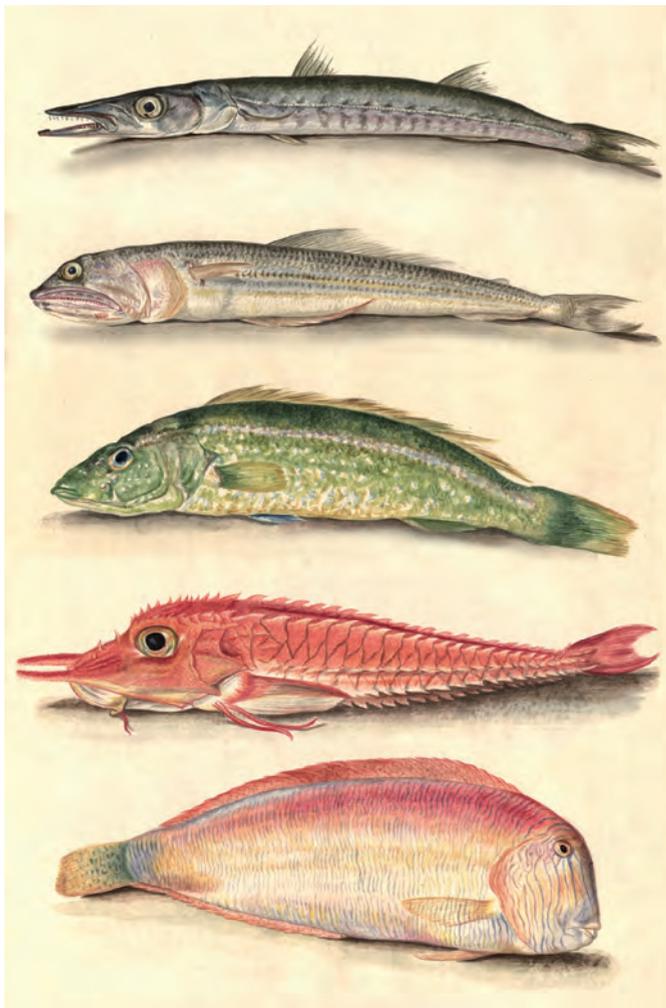


y las variadísimas técnicas de pesca nacionales (diccionario enciclopédico en cinco tomos publicados entre 1791 y 1795, con grabados que suelen incluir vistas de los fondos costeros). En la siguiente lámina incluimos una pareja de imágenes marítimas de la riquísima colección de centenares de acuarelas sobre historia natural peruana que Baltasar J. Martínez Compañón, obispo de Trujillo (Perú), mandó hacer aproximadamente entre 1785 y 1790 y envió al rey. La fauna marina estaba representada por un total de 175 especies de cetáceos, peces, crustáceos y moluscos. Los complementarios textos descriptivos los fue publicando su sobrino en el *Mercurio Peruano* durante 1793 (Ballesteros 1994).

Indudablemente se había desarrollado en España la afición popular por las ciencias naturales y se comercializaron simultáneamente varias entregas de textos y láminas originales sobre las riquezas vegetales y faunísticas conservadas en los citados Jardín Botánico y Gabinete de Historia Natural. En la obra gráfica zoológica de las últimas décadas destaca el valenciano Juan Bautista Bru (1742 -1799), que formó un equipo de dos grabadores y seis acuarelistas, para sus múltiples compromisos en ilustraciones científicas, que incluyeron centenares de estampas de fauna marina y pesca nacional (las dos obras citadas de Sáñez Reguart), y de los «animales y monstruos» existentes en el Gabinete, cuyas descripciones morfológicas y *Colección de láminas* publicaría en dos volúmenes (1784 y 1786).

Igualmente pionera y meritoria, pero mucho menos conocida, es la labor del naturalista y artista mallorquín Cristóbal Vilella (1742-1803), autor de espléndidos bodegones al óleo sobre animales marinos reproducidos con gran fidelidad, conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Azcárate 1987), y de una completa colección de acuarelas de la fauna mediterránea que se conservan en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, y de las que presentamos una selección representativa. Del subconjunto

5. Ilustraciones de tiburón («perro marino») y de sistema de pesca pelágica en el Perú colonial de finales del siglo XVIII. Forman parte de la colección de 175 acuarelas de temática marina que mandó hacer el prelado Martínez Montañón, del obispado de Trujillo (Perú), y envió al rey. Sign. 4/506 ARMINF/8, imágenes E. 12 y E. 176; Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid © PATRIMONIO NACIONAL.



6. Muestra de peces costeros de las aguas de Mallorca a la acuarela, por el naturalista y pintor del siglo XVIII Cristóbal Vilella. Sign. DIG7/GRAB/85A, Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid © PATRIMONIO NACIONAL.



7. Vistas submarinas extraídas de un manual inglés muy representativo de la época: *A Year at the Shore* (1865). Texto e imágenes compuestos por el reverendo P. H. Gosse.



de acuarelas originales núms. 42, 44, 50, 46 y 48 (con el formato de dos especies por página, sin ningún criterio taxonómico ni biológico), se han seleccionado las correspondientes a las cinco especies de nuestra figura y se han agrupado, para facilitar su estudio comparado.

Los libros divulgativos decimonónicos

Con la afluencia veraniega de la nueva burguesía a la costa en la época romántica, surgió el interés por la vida marina del litoral y un elevado número de autores, principalmente ingleses y franceses, publicaron textos con atractivas imágenes sobre la flora y fauna de los fondos locales. En Gran Bretaña destacaron dos reverendos de generaciones sucesivas: P. H. Gosse (1810-1888) y J. G. Wood (1827-1889). Ambos llegaron a ser los más populares e influyentes de su época, y varios de sus libros, con bellas imágenes en atractivos colores, tuvieron un gran éxito de ventas y varias reimpresiones. Consiguieron despertar el interés por el estudio de la biología marina litoral, pues también instruían a los lectores sobre la recolección de seres marinos y daban instrucciones para la construcción y el correcto mantenimiento de pequeños acuarios caseros, que acogerían a los obligados huéspedes. Destacamos al primer autor citado, que publicó libros sobre seres marinos, durante más de treinta años, dirigidos a estimular la afición por la observación científica directa de la fauna y flora, particularmente en los charcos intermareales rocosos. A su libro de 1865 (*A Year at the Shore*) pertenecen las imágenes que reproducimos, todas ellas realizadas por el propio autor del texto y estampadas por Leighton.

Un decenio antes, el también reverendo Charles Kingsley (1819-1875), profesor universitario, historiador y novelista, publicó otro manual profusamente ilustrado sobre la biología marina del litoral (*Glaucus or the Wonders of the Shore*, 1855), con frecuentes reimpresiones durante décadas. A pesar del título

no revivía la leyenda del Glauco de Ovidio, pero imaginó un reino sumergido habitado por diminutos e indefensos niños que desarrollaría en su novela infantil *The Water-Babies* (1863), reeditada hasta en nuestros días.

En Francia se publicó el maravilloso *Le Monde de la mer*, obra póstuma de Alfred Moquin-Tandon (1804-1863) que apareció con su seudónimo de A. Frérol y se editó cuatro veces entre 1864 y 1881. Traducida al inglés en 1869 por el reverendo H. M. Hart (*The World of the Sea*), ya se reconocía a su verdadero autor. Este fue un destacado naturalista, médico y escritor, que describió perfectamente diferentes paisajes submarinos con gran realismo. Dirigió la Academia de Ciencias y los jardines botánicos de Toulouse y París, y fue coautor de la célebre *Histoire Naturelle des Iles Canaries*.

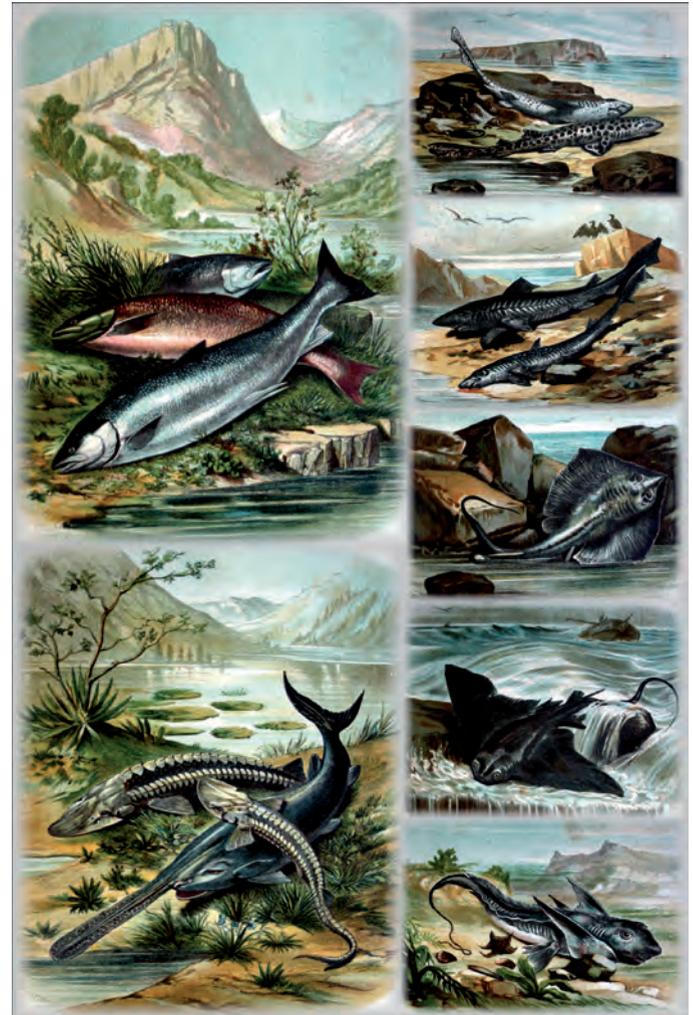
Otra interesante obra francesa vertida al inglés fue *Les monstres marins* de A. Landrin; se amplió y se puso a la venta anónimamente con el engañoso título comercial de *The Monsters of the Deep and Curiosities of Ocean Life* (1875), aclarando en el prefacio que empleaban la palabra *monster* en el sentido francés de extraordinario, anormal o de particular interés.

Los españoles interesados en la naturaleza marina dispusieron de extensas obras técnicas sobre ciencias naturales, en varios volúmenes, que habían sido traducidas o adaptadas del extranjero por especialistas que solían ampliar la información con las particularidades de la fauna y flora españolas. Desde 1835 tuvieron muchas reediciones las obras completas del conde de Buffon ampliadas por Cuvier, y se ampliaron colecciones extranjeras de ciencias naturales en lujosos volúmenes con numerosos grabados, algunos iluminados, como los nueve tomos de *Los tres reinos de la Naturaleza. Museo pintoresco de Historia natural* (1852-1858); *La creación. Historia natural*, con diferentes reediciones desde 1873 y con atractivas imágenes de peces (Vilanova 1873); *Historia natural del*





8. Estampas del libro pionero francés sobre el fondo del mar, obra póstuma de A. Moquin-Tandon publicada con el seudónimo de A. Frédol: *Le Monde de la mer*. Es una obra recopilatoria de las investigaciones de los más destacados naturalistas de la época. Las imágenes corresponden a la segunda edición (1866).



9. Ilustraciones de peces aparecidas en la compilación española sobre historia natural dirigida por J. Vilanova y Pera (1874; tomo V, dedicado a reptiles y peces).



10. Cromolitografías españolas de ballenas, delfín y foca, incluidas en la serie del conocido popularmente como *Buffón novísimo* (1885; tomo sobre los mamíferos).

planeta Tierra o *Buffón novísimo* (Orio y Andrés 1887-1892); o la *Historia natural del Dr. Claus* (1890, traducida por L. de Góngora y ampliada por M. Aranda). Este último publicó una interesante obra recopilatoria, profusamente ilustrada, sobre *Los misterios del Mar* (Aranda 1891), que incluía un documentado capítulo sobre oceanografía y una aceptable síntesis de destacados libros divulgativos europeos publicados con anterioridad.

Escasearon las láminas de «paisajes» sumergidos que descubrieran los fondos litorales tapizados por las variadas especies de algas propias de aguas someras iluminadas por la luz solar, configurando un ecosistema de gran interés científico y estético. Como muestra de ese particular submundo vegetal dominado por ejemplares de algas de diferentes tamaños y formas, reproducimos dos ilustraciones que representan los antiguamente denominados «jardines de Poseidón» en ambientes extremos: regiones ártica del Pacífico Norte y latitudes meridionales. Esta última, con brillantes colores (agrupación artificiosa de especies mundiales), acompaña al artículo «Algas» de una modernista enciclopedia catalana de principios del siglo XX (Seguí 1910). La imagen superior corresponde a una expedición rusa en la costa de Alaska (1826-1828)





11. Representaciones contrastadas de «Jardines de Poseidón» en dos ecosistemas muy alejados y dispares. Arriba: recolección de algas en la costa del Pacífico Norte durante la expedición científica ruso-germana de 1826-1828 (Hartwig 1876). Abajo: cromolitografía española que muestra fondos costeros cubiertos por una gran diversidad de algas (agrupación de especies mundiales) (Enciclopedia Seguí, Barcelona, 1910).



con científicos alemanes. Uno de ellos, acompañado por un marinero cargado de algas, recoge ejemplares aprovechando la bajamar, mientras que la pronunciada corriente de marea cimbreo los extremos más superficiales.

Entre las publicaciones españolas no divulgativas de la época destacan los dos textos técnicos que compuso, entre 1893 y 1898, el marino militar naturalista Adolfo Navarrete y de Alcázar (1861-1925) sobre oceanografía (*Manual de zootalasografía*) y biología pesquera (*Manual de ictiología marina*). Para las ilustraciones biológicas contó con la participación de uno de los más destacados dibujantes científicos profesionales europeos especializados en el mundo submarino: el italiano Comingio Mercuriano (1845-1915) perteneciente a la Estación Zoológica de Nápoles, donde compuso centenares de figuras para las variadas series de publicaciones científicas de la *Stazione* y recibió encargos de distintas enciclopedias europeas hasta su fallecimiento. Lamentablemente, las ilustraciones de ambos textos españoles de Navarrete se imprimieron en blanco y negro.



12. Diversidad de seres que vagan a la deriva, a merced de las corrientes, y forman parte de la comunidad planctónica. Composiciones decimonónicas del gran ilustrador italiano G. Mercuriano, de la Estación Zoológica de Nápoles, que fueron reproducidas en varios diccionarios enciclopédicos europeos de comienzos del siglo XX, como en el alemán de Meyer, *Grosses Konversations-Lexikon*, y la española *Enciclopedia universal ilustrada Espasa*.

Las investigaciones oceanográficas paradigmáticas

En el estudio de los animales invertebrados de los fondos poco profundos de las aguas británicas destacó E. Forbes (1815-1854), natural de la isla de Man. Los resultados de todas las investigaciones marinas forbesianas se incluyeron en el libro póstumo sobre *La historia natural de los mares europeos* (1859). Al biólogo actual le choca comprobar cómo este autor incluyó grabados originales suyos con analogías mitológicas en su rigurosa monografía científica de 1841 sobre los equinodermos de las islas británicas, buscando un parangón mágico entre varias divinidades que sitúa en la superficie del mar y organismos reales propios de los fondos (representantes de las familias *Holothuridae*, *Crinoideae*, *Ophiuridae* y *Asteriadae*). Curiosamente, en el suelo marino, sobre sustrato blando, únicamente aparece en dos de sus grabados el diablo (quien, según el Apocalipsis, fue «encadenado y arrojado al abismo»), pero está representado de forma cómica y en total libertad. Aparentemente, en este naturalista se manifiestan las tres potencialidades reconocidas en la mente humana⁵.

En esa época, su colega Ernst Haeckel (1834-1919) era el mayor defensor de Darwin en Alemania y experto internacional en los microscópicos «animales radiados» o radiolarios (Murray dio su nombre a una de las especies más bellas del mundo: *Haeckeliana darwiniana*). Era verdadera pasión, místico-religiosa, lo que sentía el germano por estas diminutas criaturas planctónicas, tal y como muestra en la descripción íntima que le hizo a su mujer por carta desde el Mediterráneo, tras examinar unas muestras del estrecho de Mesina y descubrir nuevas especies (10/2/1860):

⁵ Está demostrado científicamente que en la mente humana existen tres potencialidades que pueden desarrollarse independientemente: lo racional y analítico (científico), lo irracional e intuitivo (incluyendo la sensibilidad estética) y lo irracional o inconsciente (Pérez-Rubín 2001: 112, 114).



13. Grabados con composiciones mitológicas publicados en textos zoológicos de naturalistas ingleses de la primera mitad del siglo XIX. Arriba: seres marinos como elementos heráldicos en el tratado ictiológico de William Yarrell (1836, *A History of British Fishes*, vol. I) y, a la derecha, en Edward Forbes (1841, *A History of British Starfishes and Other Animals of the Class Echinodermata*), que muestran la draga empleada para la obtención de ejemplares, con el escudo y mote de la isla de Man. Montaje realizado por Juan Pérez-Rubín y Mónica O'Doherty.



Me he postrado de rodillas ante el microscopio y he adorado a los azules mares y a las bondadosas divinidades marinas, las delicadas nereidas, agradeciéndoles los magníficos regalos que me proporcionan; he jurado mantenerme siempre firme y valiente, y, para ser digno de esta fortuna, dedicar mi vida al servicio de la naturaleza, la verdad y la libertad (Bettex 1967: 263).

Estas investigaciones particulares de naturalistas independientes fueron básicas para el desarrollo de las primeras prospecciones amplias en áreas alejadas del Atlántico europeo con los buques ingleses *Lightning* y *Porcupine* (1868-1870), para la recogida y estudio de las formas de vida en el lecho marino que superaron los 4.000 metros de profundidad. Siguieron el ejemplo alemanes, estadounidenses

14. El profesor H. Filhol divulgó en su descripción de *La Vie au fond des mers* (1885) las primeras reconstrucciones científicas de los ecosistemas marinos profundos, a partir de los ejemplares obtenidos en las campañas francesas con los buques *Travailleur* y *Talisman* (1880-1883). Las realistas estampas en color muestran las comunidades representativas de cuatro cotas batimétricas diferentes: de 500 a 1.000 m, hasta 1.500 m, hasta 2.000 m y a 4.000 m. Composiciones científico-artísticas de A. L. Clément, litografiadas por Gaulard o Spiegel.

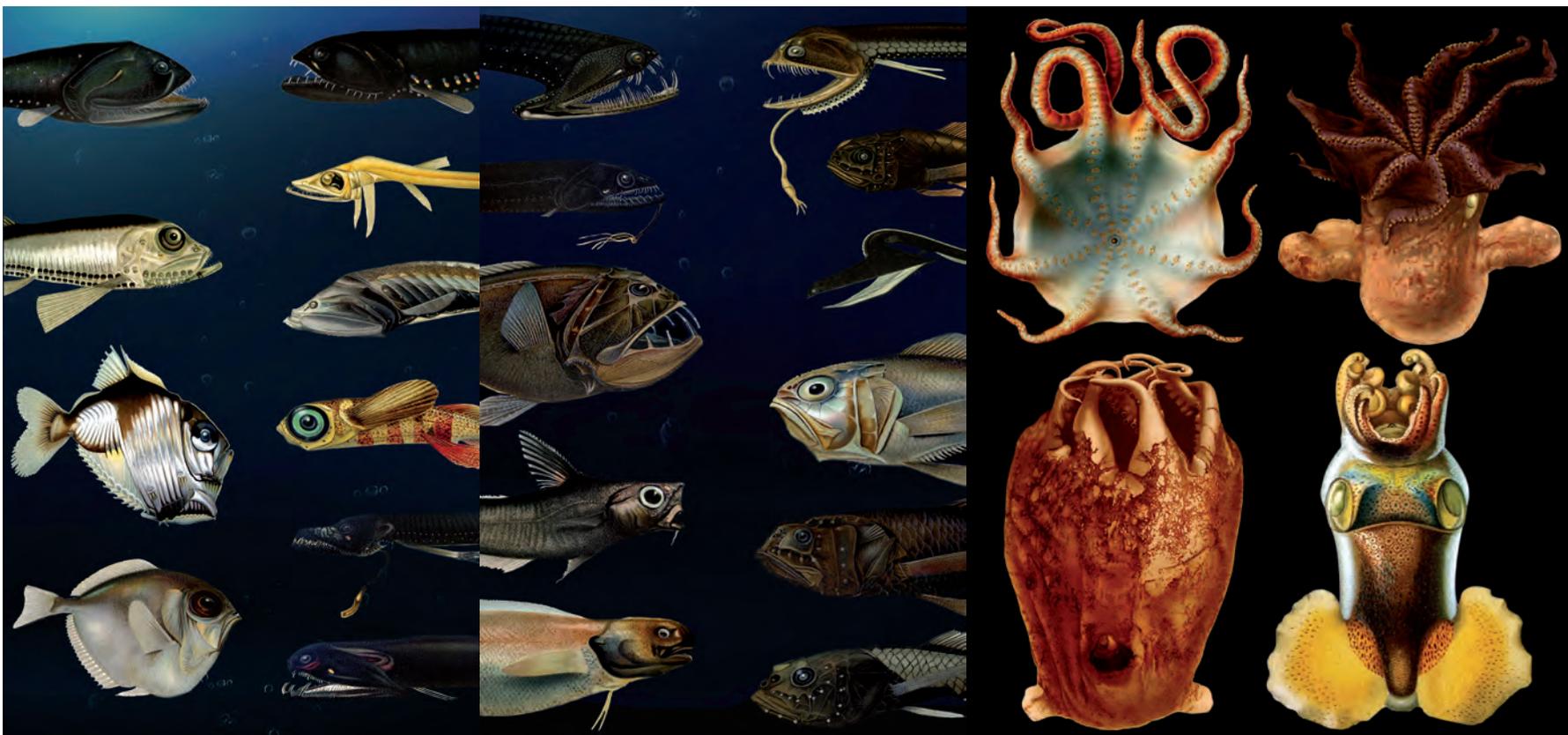


y franceses. Estos últimos desarrollaron las expediciones con los *Travailleur* y *Talisman* (1880-1883), para empezar a conocer los sedimentos y fauna profunda del golfo de Vizcaya. Un espléndido libro del profesor H. Filhol divulgó los meritorios hallazgos de las investigaciones francesas en su descripción de *La Vie au fond des mers* (1885), con las primeras imágenes realistas a todo color sobre los diferentes ecosistemas muestreados hasta los 4.000 metros de profundidad.

Precisamente ese año, en 1885, el príncipe Alberto I de Mónaco (1848-1922) inicia sus investigaciones oceanográficas en las islas Azores. Continuaría durante treinta años el estudio de la fauna abismal o abisal, empleando cuatro grandes yates a vela de su propiedad (*Hirondelle I-II* y *Princesse Alice I-II*), con los que totalizó 3.700 estaciones de muestreo intensivo en 28 campañas. Jules Richard, el director de su gabinete científico y del Museo-Instituto Oceanográfico de Mónaco, había publicado un tratado sobre *L'Océanographie* (1907) en gran formato y con una lujosa encuadernación, pero falto de estampas en color. La ausencia se repite en el exhaustivo resumen de las campañas científicas principescas hasta 1910, que apareció en un volumen monográfico del *Bulletin de l'Institut Océanographique* de ese año, y en la historia autobiográfica del propio príncipe fechada en 1914 (*La Carrière d'un navigateur*), con 150 ilustraciones de gran interés científico y artístico diseñadas por L. Tinayre y grabadas por Froment, Duplessis, Perrichon, Boileau y Gusman.

Las espectaculares imágenes en color principescas se reservaron para la majestuosa edición de la serie periódica *Résultats des campagnes scientifiques accomplies sur son yacht par Albert I^{er}* (1889-1932). Participaron en esa larga serie una pléyade de dibujantes, mayoritariamente masculinos pero con presencia femenina en las representaciones de cefalópodos (Vesque, De La Roche) y peces (Kissling, en ocasiones a partir de acuarelas de Tynaire y fotos de Bourée).





15,16 y 17. Diferentes especies «monstruosas» de peces (dibujadas mayoritariamente por Emma Kissling) y cefalópodos (por J. de Guerne, Ch. Richard, D. Fenaut y L. Joubin) propias de aguas abismales o abisales, estudiadas por el príncipe de Mónaco y reproducidas en diferentes monografías de la serie *Résultats des campagnes scientifiques accomplies sur son yacht par Albert 1^{er}*. Las tres láminas compuestas son montajes originales ad hoc para este libro (por Juan Pérez-Rubín y Mónica O'Doherty), tras seleccionar especies concretas (originariamente publicadas de cuerpo entero sobre fondo blanco) y ubicarlas arbitrariamente sobre un fondo oscuro que pretende simular su hábitat oceánico profundo. Biblioteca del Instituto Español de Oceanografía, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- Aranda y Sanjuan, Manuel (1891). *Los misterios del Mar. Compilación de las obras de Mangin, Fedol, Whympet, Figuiet, Maury, Sonrel y otros, hecha por...* Barcelona: Montaner y Simón.
- Azcárate Luxán, Isabel (1987). «Cristóbal Vilella: un naturalista en la Academia». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 64: 417-432.
- Ballesteros Gaibrois, Manuel (1994). *Trujillo del Perú. Apéndice III*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica. [Hay una edición facsímil en 12 volúmenes de la colección de acuarelas. «Peces, anfibios y cetáceos» se incluyen en el volumen 8].
- Bettex, Albert (1967). *El descubrimiento de la naturaleza*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Bry, Teodoro de (1999). *Asia y África (1597-1628) [Las Indias Orientales]*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Filhol, H. (1885). *La Vie au fonds des mers. Les explorations sous-marines et les voyages du Travailleur et du Talisman*. París: G. Masson.
- Graells, Mariano de la Paz (1889). *Las ballenas en las costas oceánicas de España: noticias recogidas e investigaciones hechas*. Madrid: Imprenta de D. Luis Aguado.
- Gutiérrez de Diego, Juana (2009). «Aproximación progresiva al carácter de un naturalista del siglo XIX», en E. Cervantes (coord.), *El naturalista en su siglo: homenaje a Mariano de la Paz Graells en el CC aniversario de su nacimiento*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos: 59-75.



- Hartwig, G. (1876). *The Sea and its Living Wonders. A Popular Account of the Marvels of the Deep and of the Progress of Maritime Discovery from the Earliest Ages to the Present Time*. Londres: Longmans, Green & Co.
- Huerta, Jerónimo de (1624). *Historia natural de Cayo Plinio Segundo. Traducida por el licenciado Gerónimo de Huerta, médico y familiar del Santo Oficio de la Inquisición. Y ampliada por el mismo, con escolios y anotaciones en que aclara lo oscuro y añade lo no sabido hasta estos tiempos. Dedicada al católico rey de las Españas y Indias don Felipe IV nuestro señor*. Madrid: Luis Sánchez, impresor del Rey N. S.
- Marañón, Gregorio (1954). «Cap. XXIX. Historia maravillosa del hombre-pep y su revisión actual», *Las ideas biológicas del P. Feijóo*. Madrid: Espasa-Calpe: 222-243.
- Menards, Álvaro (1734). *El famoso hombre marino del padre maestro Feijóo, beneditino, especie de mucha curiosidad en lo physico e histórico*. Madrid.
- Orio, Antonio y Tomás A. Andrés Montalvo (1887-1892). *La Naturaleza. Historia natural del planeta Tierra, con la descripción de los seres orgánicos que la pueblan y los inorgánicos que forman su masa, comprendiendo la antropología, zoología, botánica, geología y mineralogía. O sea Buffón novísimo, ampliado con las importantes teorías y descubrimientos con que se ha enriquecido la ciencia en los últimos años, según los trabajos y obras de los más célebres naturalistas contemporáneos*. Madrid: Felipe González Rojas.
- Pérez-Rubín, Carlos (2001). «La creatividad y la inspiración intuitiva. Génesis y evolución de la investigación científica de los hemisferios cerebrales». *Arte, Individuo y Sociedad*, 13: 107-122.

- Pérez de Rubín, Juan (2006). «Mariano P. Graells (1809-1898): entre la pesca 'científica' y la ciencia pesquera en España». *Actas del IX Congreso de la SEHCYT* (Cádiz, 27-30 septiembre 2005). Cádiz: SEHCYT. Tomo II: 1.045-1.055.
- (2008). *Un siglo de historia oceanográfica del golfo de Vizcaya (1850-1950). Ciencia, técnica y vida en sus aguas y costas*. San Sebastián: Aquarium de Donostia / Fundación Oceanográfica de Guipúzcoa.
- Pluche, N. A. (1753). *Espectáculo de la Naturaleza, o conversaciones acerca de las particularidades de la historia natural que han parecido más a propósito para excitar una curiosidad útil, y formarles la razón a los jóvenes lectores*. Madrid: Imprenta de Pedro Marín, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros del Reino. [La historia natural del mar aparece, en la edición de 1771, en el tomo V. Parte III. Conversación VI: 199-285].
- Ribera, Antonio (1967). *Los monstruos marinos*. Barcelona: Ediciones Telstar.
- Seguí (1910). *Diccionario universal con todas las voces y locuciones usadas en España y en la América Latina*. Tomo I. Barcelona: Seguí.
- Vilanova y Piera, Juan (1873). «Reptiles y peces». Vol. 5. *La creación. Historia Natural escrita por una sociedad de naturalistas y publicada bajo la dirección del Dr. ...* Barcelona: Montaner y Simón.



LA NAVE DE LOS LOCOS. VIAJAR SIN VUELTA



LA NAVE DE LOS LOCOS. VIAJAR SIN VUELTA

Mariano H. de Ossorno

**Por tanto, necio, no preguntes por el sendero
que lleva al camino del infierno.**

(Sebastian Brant)



1. *La nave de los locos*, de El Bosco. Museo del Louvre, París.

Corren malos tiempos. Tiempos difíciles, confusos, plurales. Tiempo de paso, de viaje. El Viejo Mundo parece a punto de cerrar sus añosas puertas y el Nuevo Mundo ya se anuncia en el umbral del horizonte, esa línea imaginaria —aseguran— siempre a la misma distancia de la mirada inmóvil pero capacitada para dividir la Tierra en dos mitades inexactas, así la noche y el día parten el día. La una de nostalgia, dolor por lo perdido. La otra de esperanza, fe de amanecer, *alboreá* de noche de bodas. La episteme medieval, supuesta edad oscura, tiene las horas contadas. El Renacimiento, la modernidad, es criatura joven que no alcanza sino a balbucear una extraña cantinela intraducible a cualquier saber reconocido, aunque en su *nonsense*, en su apariencia desordenada —semejante a la de quien se encuentra a medio vestir todavía— está a punto de determinar —así los deseos del recién nombrado Soberano devienen órdenes, normas, leyes de obligado cumplimiento— lo Real venidero, el Por-venir. Y que lo que haya de ser, sea necesariamente.

Hoy lo sabemos, tenemos plena confianza en ello e incluso, llegado el caso, nos atreveríamos sin mucha zozobra a fijar «el punto y la hora», el instante preciso en el cual se produjo el cambio inopinado de lo viejo a lo nuevo. Pero entonces «las cosas», si de cosas (el estado de las cosas) se habla cuando no se entiende de qué ni a dónde va la cosa, seguían su devenir habitual, su hacerse y deshacerse cotidiano, así tejía Penélope su manto de angustia mientras le

guardaba la ausencia a Ulises. La Historia, sí, marchaba, se abría a espacios y tiempos desconocidos, mas, a su vera, a sus expensas, las gentes, esas personas a las cuales jamás se las identifica —y en el hoy mismo continúan inmersas en un común sin mayúscula, política y absurdamente más correcto que la desusada masa orteguiana—, permanecían estables, amarradas a la seguridad de estar viviendo lo vivido; inconscientes de formar parte de ningún proyecto en ciernes. Porque las ruinas que de manera inevitable va dejando atrás la Historia («todo documento de cultura es a la vez un documento de barbarie»), sostenía Walter Benjamin), todavía resultan más confortables que el paisaje vacío de frente al que ella misma le abre las puertas y le franquea el paso. Y en semejante tesitura hay, lo veremos, que tener perdida la razón, pasarse las noches oyendo pasar pájaros —lo cual es como anidarlos en la cabeza— así lo anota Cristóbal Colón en sus diarios de navegación, para soñar, entretanto, con partir. Es preciso sentirse desnortado, estar loco, sin más palabrería, para mirar al frente y encarar la nada que se abre ante los ojos de aquel que, caminando, ha alcanzado la linde de la tierra firme y ahora contempla la inmensidad del mar, prólogo de lo imposible del más allá, cuya permanente inquietud, ese lenguaje mudo de las olas y las mareas que le agitan su interior inaccesible, como saben los nadadores, es un claro aviso del peligro de adentrarse en él sin el suficiente apoyo técnico. Solo nos cabe pensar, si mantenemos algo de cordura, de la sensatez que nos da tener los pies en la tierra, cuánto desasosiego debían de albergar aquellas almas humildes, antes de sentirse capaces de entrarle al agua, pues «invéntelo quien lo inventare, que muchas veces me paro a pensar,



cuán aborrecido debía de estar el primer hombre , que estando bien seguro en la tierra, se cometi6 a los grandes peligros de la mar: pues no hay navegaci6n m6s segura, en la cual entre la muerte y la vida haya m6s de una tabla. A mi parecer sobra de codicia, y falta de cordura inventaron el arte de navegar; pues vemos por experiencia que para los hombres que son poco bulliciosos, y menos codiciosos, no hay tierra en el mundo tan misera, en la cual les falte lo necesario para la vida humana» (Antonio de Guevara).

Por suerte —suerte la nuestra, el proceder de su desgracia a-contempor6nea—, no faltaron, sino todo lo contrario, los m6s que desoyeron las sabias palabras de este rural obispo de Mondo6edo, en el interior de la provincia de Lugo donde a diario llueve, y en su ignota vesania se echaron a la mar en pos de la ventura que habian de devolverle al Viejo Mundo. En verdad debieron ser malos los tiempos aquellos. Breve el vivir del d6a a d6a. Agobiante el espacio, de vuelta a dentro. De modo que la necesidad —las necesidades siempre son un padecer sin fondo— encontr6 en el azar del viaje la 6nica respuesta v6lida al «malestar de la cultura»; el sue6o de la salvaci6n, aun cuando 6l mismo, a la postre, no pueda sino concretarse en los contornos de la 6nsula Barat6ria del simpl6n Sancho Panza. De simples, de estultos, de locos impacientes y ansiosos, anhelantes y desinteresados (desinter6s por lo poco y malo de aqu6) est6 el mundo lleno. Sobran, aun hoy d6a sobran, cuantos no dejan de escuchar en sus o6dos despiertos la sempiterna canci6n de los poetas: «Hay otros mundos pero est6n en este» (Paul 6luard). Letra y m6sica creada por una serpiente maliciosa en el olvidado penetral del Tiempo.

**Lo que impulsa al hombre a alta mar es también
la transgresión de sus necesidades naturales.
(Hans Blumenberg)**

Nos encontramos en 1492, el 3 de agosto para ser exactos y determinar el día de la conmemoración futura. Cristóbal Colón se embarca en Palos de la Frontera, en la provincia de Huelva, rumbo a las Indias, a Cipango (el actual Japón, allí donde el sol se renueva) y las Tierras del Gran Kan. Lo acompañan muchos otros, pero solo él («argonauta ilusorio de un país presentido»),



2. *Lo que impulsa al hombre a alta mar...*, de Mariano H. Ossorno. Fotografía.



podríamos señalarlo con palabras prestadas del poeta canario Tomás Morales) tiene en mente su destino. Los demás, marineros ahitos de novedades a los que accedía de la tierra adentro no les hace flojear ni perder «la gracia del mar» (Yukio Mishima), se limitan a confiar sin reparos en la veracidad del sueño del capitán. Algo alocada debió de ser su decisión. O forzosa, como se nos vienen encima las enajenaciones ajenas. No importa. Apenas unos días después, para el 5 o el 6 de agosto, por seguir poniéndole fechas a la imaginación, las promesas —«promesses de bonheurs»— oídas cuando todavía permanecían cobijados en tierra, ya ni brillan ni cuentan. En mitad del mar, «nautas sin otro amparo que la merced del viento» (Tomás Morales), no hay más verdad que la de seguir más lejos: «més lluny, sempre molt més lluny» (resuenan los versos de Konstantinos Kavafis, añorantes de la inalcanzable Ítaca, en la voz quejumbrosa del cantante catalán Lluís Llach), pues siempre, y aun contando con los envites del viento en las velas, con el apoyarse de los remos en el agua que les hace avanzar a duras penas, el mar, en su imperturbable manea, obra cuanto puede por impedirselo. Trata, el mar, de retener todo cuanto huella su lisa e incartografiable geografía, si no es dislate llamar así a una superficie en movimiento continuo, *perpetuum mobile*. Cristóbal Colón ejerce las veces de Jasón en esta estrenada Argo, igualmente tras el Vellochino dorado. A los «mareantes» este extremo no les concierne. Quizás alguno hasta sospecha que «el patrón anda equivocado». Pero, insisto, no va con ellos llegar, sino hacer realidad el viaje. Para los marineros solo va a tener la travesía, y si al fin avistan la otra tierra, es que están en un horizonte que no era el programado. Ellos saben, han oído hablar de ello, que son muchas las historias al respecto, que del otro lado del mar probablemente las cosas tampoco sean tan distintas a

como eran las que han abandonado, y, mientras tanto, no hay más que seguir navegando el mar que los mantiene en su identidad.

«*Navigare necesse est, vivere non necesse*». Vivir no es necesario, navegar sí, dejó dicho Pompeyo el Grande, según lo relata Plutarco, y aunque durante una Edad Media forjada por la escolástica la fórmula no debía resultar tan atrabiliaria y alegórica como trata de mostrar su apariencia —dando por hecho que la misma implicaba un claro y profundo significado redentor: vivir se dice «por vivir para sí o en sí, y por navegar vivir para trascender o, en el pesimismo nietzscheano: vivir para desaparecer» (Juan Eduardo Cirlot)—, los nautas sí que la tomaban en su sentido literal, quizá abrigando el mismo temor arcaico de sus antecesores griegos, según los cuales, en efecto, la naturaleza debía ser simétrica a uno y otro lado del mar («El pensamiento griego se regía por un principio general que afectaba la delineación de los mapas, es decir, la simetría de la naturaleza. Los accidentes geográficos al norte debían equilibrarse con otros accidentes similares al sur», G. R. Crone). Para los marineros, en consecuencia, no hay arribo que a su vez no deje de suponer la temible posibilidad de un naufragio (simbólico):

La orilla como amenaza: el final abrupto del viaje se produce frecuentemente cerca de la orilla. Las rocas hacen naufragar el barco y muchas esperanzas quedan así truncadas, o definitivamente disueltas cuando se vislumbraba la salvación (Esperanza Guillén).

Mas volvamos a lo nuestro, a navegar el texto —como el mar, también un vacío la página en blanco— que escribimos. Por las mismas fechas en las que Cristóbal Colón navega hacia las Indias, en el más afortunado de los errores,



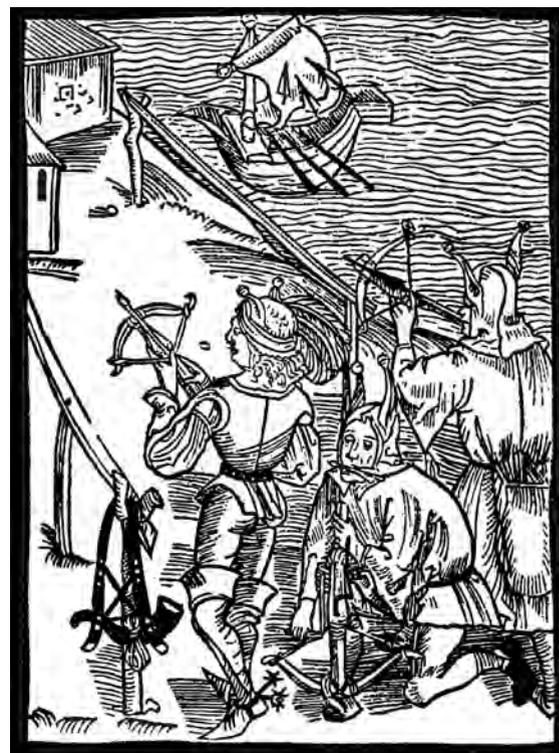
3. *Navigare necesse est, vivere non necesse*. Grabado atribuido a Alberto Durero.



Sebastian Brant (1457-1521), escritor humanista de nuevo cuño, daba cuerpo a *Das Narrenschiff* (La nave de los necios; el término necio era equiparable al de loco, tonto, estúpido), publicada el año 1494 en la imprenta de Bergmann von Olpe, ciudad de Basilea, acompañando el texto —no podía ser de otro modo— de numerosas ilustraciones, atribuidas, con los años, a Alberto Durero (1471-1528) y a otros maestros de la época, en concreto, a Haintz-Nar y Gnad-Her, de quienes no abundan las referencias.



4. *Andamos dando vueltas por todos los países.* Grabado atribuido a Alberto Durero.



5. *La orilla como amenaza.* Grabado atribuido al maestro de Haintz-Nar.

Hieronymus van Aeken Bosch, Jerónimo Bosch, El Bosco (1450-1516) en tierras flamencas, de donde es nativo (Bolduque, en los actuales Países Bajos), pinta un tríptico una de cuyas partes tiene tema y título parecidos a los del libro de Brant, tal y como nos ha quedado: la *Stultifera navis*, actualmente en el Museo del Louvre de París. Las partes restantes (*Alegoría de la glotonería y la lujuria* y *La muerte de un avaro*) se encuentran en la galería de arte de la Universidad de Yale y en la Galería Nacional de Washington, respectivamente. No podemos estar seguros, pero probablemente El Bosco leyera y se inspirara en los textos de Sebastian Brant, dada la posterior datación de la pintura (calculada entre 1503 y 1504) con respecto a la edición de la obra literaria, que tuvo una rápida y extensa difusión por tierras de habla alemana, pese a los condicionantes de la época.

La obra de Brant se estructura en 112 cuadros o capítulos, que si nos hemos de adaptar al gusto de los siglos XV y XVI, son emblemas, empresas o divisas, cada uno constituido por su correspondiente *inscriptio* (título), *pictura* (dibujo) y *subscriptio* (texto), y pueden ser leídos y vistos —tan relevante lo uno como lo otro y sin llegar a distinguir qué ilustra qué— con independencia, sugerentes poemas en prosa dedicados a la figura de un necio. Para el autor, todo el mundo lo es de un modo u otro, comenzando por aquel que confía en su biblioteca de libros inútiles y por aquel otro que, considerándose un señor, paga a uno que aprenda para él, y acabando por «el hombre bueno, razonable e inteligente, difícil de encontrar». En líneas generales perpetúa las ideas y metáforas de mayor eco y «popularidad» a lo largo de la agonizante Edad Media, en especial aquellas que manifiestan la razón de vivir como un viaje de esta vida (un valle de lágrimas, de nuevo el agua) a la otra: la vida auténtica



prometida en el sacrificio de Cristo. La Iglesia, portadora de su mensaje, era la destinada a manejar esta nave con rumbo decidido. Mas empieza a romperse la autoridad omnimoda de la Iglesia. Son años en los que surgen las opiniones personales frente al todo celeste, las miradas se vuelven críticas, cuando no heréticas, y eso es lo que permite a Brant pensar que si los hombres son los dueños de su destino, la susodicha nave de la Iglesia se ha transformado, como por arte de birlibirloque, en una nave de los locos, de los perturbados mentales o de los necios. En esta figuración simbólica descrita, y en la realidad de un barco de madera poblado por quienes, supeditados a su albedrío, comienzan a señalar sus diferencias con el resto, estos son llevados hasta alta mar y arrojados por la borda: así lo recogerá Michel Foucault en su indispensable *Historia de la locura en la época clásica*.

El agua, el mar, esa agua y ese mar que si en sus orillas —Palos de la Frontera, Huelva, por ejemplo—, vuelven a ser para algunos desconsiderados la causa de ensueños y afanes de gloria o pertinaz mejoría de vida, tierra adentro no deja de continuar representando la oscura sinrazón que provoca en el alma el pavor del vacío, lo infernal, las afueras de cualquier enclave donde nadie ni nada se puede orientar, pues solo se navega en ellas al dictado de una única excusa: no regresar, no volver a pisar tierra en la vida nunca jamás.

En el poema 108, «La nave del país de las maravillas» (título de sobra descriptivo de las vanas esperanzas), escribe Sebastian Brant:

Andamos dando vueltas por todos los países, desde Narbona al País de las Maravillas; después queremos ir hacia Montefiascone y al país de Narragonia [de *narr*: necio]. Visitamos todos los puertos y orillas, andamos dando vueltas con gran daño, pero no podemos

encontrar la orilla a que se debe arribar. Nuestro viaje no tiene final, pues nadie sabe dónde debemos llegar; y no tenemos descanso ni de día ni de noche, nadie de nosotros presta atención a la sabiduría.

Una sabiduría cuya realidad no está de más interrogar si hemos de seguir las explicaciones ejemplares que al echarse a la mar contrapone Antonio de Guevara en su *Arte de marear*:

Alcimeno el filósofo vivió noventa años entre los epirotas, al cual como le dejase por heredero un pariente suyo, nunca quiso aceptar la herencia, ni ir a ver la heredad, y esto no por más, de no pasar el río Maratón que estaba en medio, diciendo que era maldita la herencia que se había de traer por agua.

Por su parte, El Bosco también se arma de estas metáforas medievales con la misma intencionalidad de burla y escarnio de una religiosidad y una sociedad que chirrían por los cuatro costados. La nave de la religión hace agua a babor y estribor, de proa a popa. El peso que soporta, clérigos y tunantes, amenaza con echarla a pique. A un barco semejante solo osarían subir aquellos todavía más perdidos que sus propios tripulantes. Esta es la idea que, al igual que Brant, trata de comunicarnos el pintor y malamente le obliga a convertir el lienzo en un auténtico ideograma donde nada significa lo que es y se muestra a los ojos. La supeditación del significante al significado —de lo que la pintura se irá librando con grandes esfuerzos a partir de entonces— transforma el lienzo en una «lección de moral» algo alejada de las obras mayores del artista flamenco. Sin embargo, no carece de eficacia, pues apoyada más en el imaginario popular y, como ya hemos adelantado, en una de las prácticas represivas del momento, por darle un adjetivo a la crueldad, en lugar de sobre la muy elaborada, pero ininteligible, teología escolástica, su simbología no precisa de



mucha y especializada hermenéutica y su comprensión queda, por mediación de las imágenes gráficas (solución que san Agustín ofreciera a la polémica iconoclasta) al alcance de cualquiera. En el barco de El Bosco, un árbol hace las veces de mástil, fácil referencia al árbol de la vida y a la cruz sacrificial cristiana, aun cuando su frondosidad, la inclusión de un estandarte con la media luna musulmana y la aparición velada de un búho, animal poco propenso al agua, le conceden ciertas connotaciones heréticas y un cierto conformismo religioso implícito en el cierre de las cruzadas y sin otra necesidad que la realidad del comercio. El problema religioso se interioriza. De la lujuria del clero, tema de mucha conversación en la época, se burla El Bosco al reunir en la cubierta a un fraile y una monja, protagonistas principales de la pintura, cuando las órdenes imponían la más estricta separación de sexos. También las cerezas en el plato, el laúd, los cánticos, que se suponen poco sacros, las jarras de vino, el pan al alcance de la mano (negación del trabajo por condena del pecado original), las figuras que nadan desnudas y alborozadas alrededor de la nave en unas aguas ponzoñosas tienen esa misma función de aludir a las múltiples tentaciones que se han adueñado de la vieja barca de la Iglesia, transformándola de nave de salvación manejada por los mejores hombres del siglo en otra de verdaderos orates sin destino alguno, permanentemente a la deriva.

Hemos intentado no perder de vista, y así lo hemos venido adelantando en sucesivas y breves apostillas al texto, la existencia en «lo de veras» de unas ciertas naves tripuladas por locos de los que se dicen de remate, locos de atar, carne de manicomio o frenopático. Incluso nos hemos atrevido a dar por bueno que una cierta locura o sinrazón anida y crece en las mentes de los navegantes a lo largo de los siglos, extremo que películas como *Titanic*, periódicamente actualizada desde la británica *Atlantic* (1929) hasta la estadounidense de James

Cameron (1997) no dejan de recordarnos y han de constar como advertencia de los peligros del mar, de la naturaleza misma si se va a ella con excesivo descaro, con la prepotencia que a menudo suele poner el hombre en sus proyectos de mayor atrevimiento y osadía. Pero la realidad —siempre acabamos por saberlo con cierta desesperación por nuestra parte— supera a la ficción. Incluso en la imaginación más exacerbada, queda un pozo de verdad; hay ese «poco de realidad», como le gustaba decir al papa del surrealismo: André Breton, que facilita la comunicación y nos vuelve entendibles las cosas, incluidas las de la metafísica, esa rama de la ciencia ficción, según opinión de Jorge Luis Borges.

Y al parecer, la metáfora de la nave de los locos tuvo más de ocurrencia que de ocurrencia, por cometer un fácil juego de palabras. Es decir, tuvo y tiene más de literalidad que de literatura. No es que nos transporte a nosotros de lo intrincado a lo entendible, sino que abandonados a su suerte, ellos mismos pasajeros y tripulación a la par, una nave transportaba a los locos, los estúpidos, los insensatos, por mares ciertos y removidos en pos de un trampantojo, de un espejismo de la razón. Bajaban —en lo más concreto aun cuando poco verificable, la Historia bien se encarga de esconder sus trapos sucios—, por los ríos de Renania y los canales flamencos, en un viaje sin destino ni regreso. Solo agua y un horizonte a la misma inalcanzable distancia, pues, a fin de cuentas, tales navegantes son gente de mentes líquidas, acuosas, desprovistas de la estabilidad que reclama para sí el espíritu. Al menos de esto nos quiere convencer Michel Foucault al principio de su mencionada *Historia de la locura*, con más fe y convicción que argumentos, conveniencia de la filosofía:

Un objeto nuevo acaba de aparecer en el imaginario del Renacimiento; en breve ocupará un lugar privilegiado: es la *Nef*



6. El agua y la locura están unidas. Grabado sin atribución.





7. ... transportaban de una ciudad a otra sus cargamentos insensatos. Grabado atribuido a Alberto Durero.

des Fous, la nave de los locos [...]. El *Narrenschiff* es evidentemente una composición literaria inspirada sin duda en el viejo ciclo de los Argonautas [...]. La moda consiste en componer estas "naves" cuya tripulación de héroes imaginarios, de modelos éticos o de tipos sociales se embarca para un gran viaje simbólico, que les proporciona, si no la fortuna, al menos la forma de su destino o de su verdad. [...] De todos estos navíos novelescos o satíricos, el *Narrenschiff* es el único que ha tenido existencia real, ya que sí existieron estos barcos, que transportaban de una ciudad a otra sus cargamentos insensatos.

Es obvio que al mentar esta insólita «mala costumbre» medieval, el filósofo francés no tiene en mente la otra gran aventura marítima que por esos mismos años comienza a forjarse en tierras onubenses (sin tampoco olvidar nosotros lo que en la misma corresponde a Portugal), a la cual, sin embargo, por nuestra parte, hemos gustado de emparejar por mor de la locura y el agua: «el agua y la locura están unidas desde hace mucho tiempo en la imaginación del hombre europeo» (Foucault). Lo que en cualquier circunstancia sí podemos tener por certeza desde los rigores de cualquier ortodoxia es que embarcarse, por aquellos años, y ya fuera esperando toparse con la fortuna o porque viajando se le desvelara a uno «la forma de su destino o de su verdad», incluso como severísimo castigo, exclusión total, como ya propusiera Platón expulsar a los poetas y a los cómicos (locos egregios) de su república ideal, no dejaba de constituir una empresa desesperada, cuyo final se presentía más simbólico que real, para así, y mientras tanto, solo contase la travesía, como es que nada más cuenta la vida que los ratos en que se la está viviendo. Ese permanente anhelo humano de partir hacia lo imposible, de sobrevivir a la espera de una razón que solo la sinrazón llega a atisbar en toda su dimensión inédita. «El agua y la navegación tienen por cierto este papel».

**Más vale dejar algo inacabado
que adquirir una fama demasiado grande.
(William Shakespeare)**

«Encerrado en su navío de donde no se puede escapar, el loco es entregado al río de los mil brazos, al mar de mil caminos, a esa gran incertidumbre exterior a todo. Está prisionero en medio de la más libre y abierta de las rutas; está sólidamente encadenado a la encrucijada infinita. Es el Pasajero por excelencia, o sea, el prisionero del viaje» (Foucault).

Ante esta desfavorable perspectiva, ¿le valdrá para algo la cartografía? ¿Le sirve de algo el plano de la prisión al preso? Para guiarse, si de guiarse se tratara, si el llegar o el volver le estuviese permitido al viajero constante, al cautivo perpetuo, no cuenta —el uno es el otro y los dos son ninguno, como las palomas lorquianas— sino con la confianza en los astros y en los relatos transmitidos por aquellos que ya se perdieron primero («Hasta el siglo XV, los marineros dependían para sus viajes más de libros de direcciones que de mapas. Los libros de mar, Leesearten», G.R. Crone). Una fe rara, a todas luces. Un crédito ciego en la palabra del Otro: mítico ser que se sospecha al cabo; el hombre que siempre va con el hombre, en el sentir machadiano.

«La luz no necesita luz para ver claro», parodiaba Pablo Picasso. Y los mitos —esa voz que se deja oír de dentro afuera; esa luz que alumbra desde todas partes— son relatos sin autor ni origen fiable. Memoria profunda y ancestral, recuerdo atávico —impostura asentada si se prefiere optar por lo cabal y conforme—, vehiculada a través de la fórmula humilde: «lo oí de boca de un viejo marinero...», o el sintagma inconsciente: «Había una vez»,



que da entrada a los cuentos. De este modo es como, escuchando a Rafael Sánchez Ferlosio, «se instaura y constituye una escena aún más que autónoma, verdaderamente autóctona, en el sentido etimológico de la palabra: una escena que se da luz a sí misma, que se alumbra a sí misma». Porque es la cuestión que si los viajes terminan siendo un relato ensimismado, volcado sobre sí mismo, y en cuya escritura, paciente como el cruzar el mar del uno al otro confín, se hace caso omiso del antes y el después, también lo es que los relatos se vuelven un viaje inabarcable, un error infinito que trasunta —copia, compendia— de ninguna parte sus propios pormenores, aquello que constituye la larga travesía, la inagotable narrativa.

Nada es nunca lo mismo para que todo perdure igual. En la superficie del agua, sobre el papel en blanco, resulta estéril el esfuerzo de trazar signos fiables que señalen y aseguren el camino. Mapear, escribir, supone una torpe labor o labor de torpes, pues más tarde o más temprano reaparece ante los ojos atónitos del navegante, del escritor, la reluciente serenidad del agua, la lisura inmaculada del papel, y, en ambas, la paradójica presencia del vacío, si a este nos da por entenderlo así, la suma de los proyectos pendientes (y no está de sobra recordar el de Cristóbal Colón como uno de los más atinados) que se van añadiendo incansables, para luego quedar, a lo largo de unas vidas de por sí condenadas a ser echadas de menos y solo conservarse, si se dan los méritos, en la memoria.

Con todo, cientos, miles de viajes de los que nadie ha regresado, ingente cantidad de páginas pergeñadas sólo para alimentar la soledad de quienes no se dejan ver, constituyen un Mapa del Mar, semejante al que idearan los

rigurosos Cartógrafos Imperiales de Borges, el poeta ciego como Homero. Un mapa hecho a base de superposiciones que a su vez se superponen, cubren y ocupan la superficie total de los mares, la historia presente de la literatura, por donde es en verdad que se navega, desde antes y a continuación, a efectos de que los pies no huellen el agua ni maculen las palabras la flor del papel. Así pues, convengamos, también nosotros estrictos al respecto, que estos invisibles —y acaso inservibles— Mapas del Mar de los cuales hablamos aun habitando en su interior, perdidos y sin brújula, fieles a las estrellas y a las estelas en el agua —tiempo ha borradas; tan irreales como los recuerdos—, son parábolas, «narraciones de un suceso fingido —pero solo supuestamente, mientras la ciencia no lo demuestra— de que se deduce, una verdad importante y —si tal cosa se quiere— una enseñanza moral» (DRAE), cuya finalidad, ¡maldita sea!, no es de suyo la de orientar y sí la de entretener. Cartas ucrónicas, «reconstrucciones lógicas» del «pasé por aquí y esto fue cuanto vieron mis ojos», que en lugar de los signos cartográficos al uso —estos solo adquieren certidumbre en tierra firme— para llevarte de la mano al destino acordado, remarcan con firmeza de converso los puntos y los momentos donde recomenzar a perderse y continuar navegando como si esos puntos y esos momentos fuesen los del eternamente repetido inicial arranque que nunca tiene lugar.

Las únicas ocasiones que, con alegría y desparpajo, nos brindan los Mapas del Mar —y qué decir de las ficciones literarias— son aquellas que procrastinan la arribada, retardan el alcanzar puerto, demoran el pisar tierra, perpetuando sine die la duración del viaje. Y ello no por maldad que se quisiera ver y por mucho que se vaya perdiendo la salud entre tanto, sino por la astucia de los marineros, escribanos del agua que sólo se sumergen si algo los alarma,



cuando de un día para el siguiente aprenden la mejor de las lecciones. Jamás completar el Mapa. Dejar la última pista para contarla mañana.

La noche es dura en alta mar. Los marineros contemplan la oscuridad con el miedo metido en el cuerpo. Uno de ellos, quizá el mayor de todos, aquel que, como Sahrazad, la de *Las mil y una noches*, «ha leído libros, historias, biografías de los antiguos navegantes y crónicas de las naciones antiguas», los reúne a la poca luz de una lucerna —no hay que encelar a las estrellas dominadoras del rumbo— y empieza a contarles una larga historia sobre los hechos del día:

Navegó a su camino al oeste. Anduvieron veinticuatro leguas; contó a la gente veintiuna. Por calmas que tuvieron, anduvieron entre día y noche poco. Vieron un ave que se llama rabihorcado, que hace vomitar a los alcatraces lo que comen para comerlo ella, y no se mantiene de otra cosa. Es ave de la mar, pero no posa en la mar ni se aparta de tierra veinte leguas. Hay de estas muchas en las Islas de Cabo Verde. Después vieron dos alcatraces. Los aires eran muy dulces y sabrosos, que dice que no faltaba sino oír el ruiseñor y la mar llana como un río. Parecieron después de tres veces, tres alcatraces y un forzado. Vieron mucha hierba (Fray Bartolomé de las Casas).

Les hace creer que el final está cerca. Él, al menos, parece a punto de acabar su cuento, cuando se para, toma aire, aguanta las miradas expectantes de sus compañeros, ve que el sol despunta a sus espaldas, y solo entonces termina de contar como ayer y como siempre: «pero esta historia no es más maravillosa que la que ha de sucedernos hoy».

No hay otro colorín colorado para lo que todavía permanece expectante. Y jamás de los jamases, lo cual es todo el tiempo, hay que obrar como hiciera el prudente Ulises atándose al mástil de su nave —que aquí no es ya el árbol de la vida— para no oír el canto de las sirenas arrastrado por el viento que se aleja de la costa, pues «las sirenas poseen un arma más terrible que su canto: su silencio» (Franz Kafka).



8. *No hay colorín colorado...*, de Mariano H. de Ossorno. Collage con fotograma de *Una noche en la ópera* de los Hermanos Marx.



BIBLIOGRAFÍA

- Brant, Sebastian (1998). *La nave de los necios*. Ed. Antonio Regales Serna. Madrid: Akal, «Grandes Libros».
- Breton, David le (2011). *Elogio del caminar*. Trad. Hugo Castignani. Madrid: Siruela, «La Biblioteca Azul. Serie mínima».
- Casas, fray Bartolomé de las (ed.) (1968). *Diario de Colón: libro de la primera navegación y descubrimiento de las Indias*. Prólogo de Gregorio Marañón. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Cirlot, Juan Eduardo (1969). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Ed. Labor.
- Crone, G .R. (2000). *Historia de los mapas*. Trad. Luis Alaminos y Jorge Hernández Campos. Madrid: Fondo de Cultura Económica, «Breviarios».
- Cuenca, Luis Alberto de (1976). *Necesidad del mito*. Barcelona: Planeta, «Biblioteca Cultural RTVE».
- (coord.) (1998). *La poesía y el mar*. Madrid: Visor.
- Foucault, Michel (1979). *Historia de la locura en la Época Clásica*. Tomo I. Trad. Juan José Utrilla. Madrid: Fondo de Cultura Económica, «Breviarios».
- Guevara, Antonio de (1984). *Menosprecio de corte y alabanza de aldea; Arte de marear*. Ed. Asunción Rallo Gruss. Madrid: Cátedra, «Letras Hispánicas».
- Guillén, Esperanza (2004). *Naufragios: imágenes románticas de la desesperación*. Madrid: Siruela, «La Biblioteca Azul. Serie mínima».
- Sánchez Ferlosio, Rafael (2005). *Glosas castellanas y otros ensayos (diversiones)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, «Biblioteca Premios Cervantes».
- Temprano, Emilio (1989). *El mar maldito. Cautivos y corsarios en el Siglo de Oro*. Barcelona: Mondadori, «Ómnibus».
- Vorágine, Santiago de la (2005). *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Forma.

EL MAR: LUGAR MÍTICO POR EXCELENCIA



EL MAR: LUGAR MÍTICO POR EXCELENCIA

José Manuel Losada

No es posible hablar del mar (ni del cielo) en términos semejantes a los utilizados para la tierra. Nosotros no vivimos ni en el océano ni en los aires. Frente al apoyo de la tierra, experimentamos la inseguridad de los abismos y las nubes. El mar, además, solo lo conocemos prácticamente por encima: el viaje submarino es titubeante en comparación con la certidumbre de nuestra trayectoria a flote. No dominamos el mar. Tampoco lo conocemos como la tierra. Sabemos de ella y de nuestro aire mucho más que del mar. De ahí los mitos sobre el mar.

Esto no implica que los mitos sean inseguridad e ignorancia: los mitos son más bien la manifestación de nuestra inseguridad y de nuestra ignorancia; nos advierten, como el dolor al cuerpo, de un peligro, de una limitación fundamental de nuestras facultades físicas o psíquicas (nótese bien que hablo de limitación «fundamental», propia de seres mortales). Cuando la constatamos, caben dos posibilidades, admitirla o luchar contra ella. En el primer caso, callamos. En el segundo, hablamos: el mito es palabra. La lucha contra nuestra debilidad se manifiesta en forma de mito. Un relato mítico es una simbolización de nuestra rebelión contra nuestras limitaciones fundamentales de espacio, tiempo y conocimiento. El mito siempre tiene un carácter conflictivo, es símbolo de un conflicto. Parece, por lo tanto, que el mar es un medio idóneo, sacralizado, para la resurgencia mítica. Esto hay que demostrarlo.

Como siempre que me dispongo a realizar una nueva prospección en la mitología, someto el objeto de estudio a la prueba más fiable: toda resurgencia mítica ha de incluir una referencia a nuestro origen o a nuestro final, porque todo mito, ya lo sabemos, es cosmogónico o escatológico (aquí entroncamos con mi precisión sobre limitación «fundamental»). Si puedo demostrar que hay mitos marinos de los principios o de los términos, no tendré duda de que el mar puede

encerrar mitos. Una vez realizada esta prueba, podré pasar a mostrar que el mar es lugar adecuado para la expresión conflictiva de la vida humana.

Mitos cosmogónicos del mar

Bastará con una prueba fehaciente de la dimensión cosmogónica del mar:

Dijo Dios: «Acumúlense las aguas de por debajo del firmamento en un solo conjunto, y déjese ver lo seco»; y así fue. Y llamó Dios a lo seco «tierra», y al conjunto de las aguas lo llamó «mares»; y vio Dios que estaba bien (*Génesis*, 1, 9-10).

El texto bíblico menciona «las aguas de por debajo del firmamento» para distinguirlas de «las aguas de por encima del firmamento» mentadas dos versículos antes: según la tradición talmúdica, el firmamento es una bóveda que retiene las aguas superiores (que caerán más tarde sobre la tierra: el diluvio). Al principio, todas las aguas se encuentran en estado gaseoso; obedeciendo al mandato de Dios, se licúan y dividen entre las de arriba (los cielos) y las de abajo (los mares). Solo entonces puede surgir la tierra.

La tierra, tal como hoy la conocemos, porque antes, según leemos en el versículo 2, «la tierra era caos y confusión». Dios decide ordenar el mundo, es decir, suprimir el caos: produce la luz (v. 3) y separa las aguas (v. 7). Por lo tanto, ya el origen mismo del mar es mítico: no procede de la evolución natural de las cosas, sino de la voluntad de un ser trascendente.

De la oscuridad caótica primigenia ha quedado un rastro: el mar Muerto, de nombre harto elocuente. Dos pueblos quedaron invadidos por las aguas de



sendos mares en la antigüedad bíblica: Egipto, bajo las aguas del mar Rojo, y Sodoma, bajo las del Muerto (junto con Gomorra, Adma, Zoar y Zeboím, todas anegadas por movimientos sísmicos). Ambos simbolizaban el pecado y fueron cubiertos bajo el caos de las aguas. El mar Muerto supone además una vertiente demoníaca, pues contiene tal cantidad de sal que nada sano puede vivir en él o a su alrededor.

El mito del diluvio universal

Demostrada la cosmogonía marina, podemos ahora abordar los mitos marinos como símbolo de la lucha constante que el hombre entabla contra los límites naturales de su condición.

El mar es el lugar desconocido. La inmensidad de su masa líquida presenta las características de lo ignoto. Siempre deseoso de conocer, el hombre que lo observa desde la orilla experimenta una indecible atracción por comprenderlo. Y se lanza, primero a pie, luego a nado, para acabar sobre una balsa flotante. Es el origen de los viajes marinos, todos peligrosos. Cualquier mito guarda una dimensión de riesgo.

Primero está la zambullida. La de Teseo, narrada por Baquílides en un ditirambo en honor de Apolo (V a. C.). Desafiado por Minos, que arroja su anillo al agua, Teseo se lanza al mar para probar que es hijo de Poseidón. Unos delfines le conducen al palacio donde le acogen su padre y Anfitrite, de donde vuelve a la superficie revestido con una túnica purpúrea. Poco más se nos cuenta de este viaje maravilloso, sino el miedo del héroe al ver los resplandores que emitían las hijas de Nereo. Pero es suficiente: el salto al agua ya se ha dado.

Después está la navegación. Obedeciendo a la orden de Pelias, Jasón zarpa en compañía de los argonautas hacia la Cólquida, a través de la Propóntide y del mar Negro, para recuperar el Vello de oro que se encontraba en poder del rey Eetes; esta aventura viene narrada por Apolonio de Rodas en sus *Argonáuticas* (III a. C.). Pero el viaje es particularmente azaroso, de ahí que el héroe acuda a Tracia para conseguir la participación de Orfeo, cuyo canto (junto con la ayuda de Medea) será decisivo para vencer las hostilidades de Eetes, primero, y los cantos de las sirenas, después; estas *Argonáuticas órficas*, de autor anónimo (V-VI d. C.), son de particular importancia para nosotros: según ellas, Argo fue el primer barco nunca construido. El hombre puede abandonar la tierra.



1. Anónimo (copia Rafael). *Hombres, mujeres y niños huyendo del «Diluvio» de la Loggia del Vaticano* (s. XVI). Aguada sobre papel. 217 x 344 mm. Museo del Prado (Madrid).



Ya estamos entre las olas. La tierra quedará invadida por las ondas de la bóveda celeste:

Viendo Yahveh que la maldad del hombre cundía en la tierra, y que todos los pensamientos que ideaba su corazón eran puro mal de continuo, le pesó a Yahveh de haber hecho al hombre en la tierra, y se indignó en su corazón. [...] Dijo, pues, Dios a Noé: «He decidido acabar con toda carne, porque la tierra está llena de violencias por culpa de ellos. Por eso, he aquí que voy a exterminarlos de la tierra. Hazte un arca de maderas resinosas. Haces el arca de cañizo y la calafateas por dentro y por fuera de betún. Así es como la harás...» (Génesis, 6, 5-15).

Ahorro al lector las dimensiones del Arca. Noé y su mujer, junto con sus hijos y las mujeres de sus hijos, representan la especie humana. Pero el patriarca no posee en exclusividad los derechos de reproducción del Arca: numerosas religiones dan cuenta de un diluvio universal. Interesante entre todas es la aventura que relatan las doce tablillas de piedra escritas por Gilgamesh. Este héroe encuentra a Utnapishtim, que ha adquirido la inmortalidad tras construir otro barco. Mismo objetivo (salvarse del inminente diluvio que aniquilará a la humanidad), mismo acompañamiento (los parientes y, como en la Biblia, los animales), mismo motivo (el pájaro que encuentra tierra firme), mismo final (la barcaza encallada sobre la tierra). Semejantes circunstancias encontramos en el mito de Deucalión, por no traer a colación las tradiciones egipcias y amerindias o, más recientemente, la inmersión de la ciudad de Ys, en Bretaña.

La tierra parecía el lugar propicio para la especie humana, pero sus pecados la expulsan de la tierra, purificada gracias al diluvio universal —la película de Aronofski, *Noah* (2014) ejemplifica las fechorías humanas—. Murieron entonces, además de toda suerte de animales, los descendientes de Caín,

el primer constructor de ciudades. No murieron sin embargo los diablos. Unos, explica Cunqueiro, porque hallaron refugio en la boca de las bestias marinas, otros, porque lograron encaramarse a la barca. El caso es que permaneció la tentación del hombre, el desorden.

Pero en adelante el mundo será mucho más domesticado. La razón fundamental es la muerte de los *nefilim*, los gigantes nacidos de la unión de «los hijos de Dios» con «las hijas de los hombres» (*Génesis*, 6, 2). Desaparecidos estos titanes



2. Jean Pillement. *Náufragos llegando a la costa* (1790). Óleo sobre lienzo. 56 x 80 cm. Museo del Prado (Madrid).



orientales, el mundo adquiere una dimensión más accesible, menos monstruosa para el hombre, para los descendientes de Set. El diluvio será sustituido por la tempestad.

La tempestad: antesala de mitos

Tras la guerra de Troya, después también del altercado con Menelao en la isla de Tenedos, Ulises zarpa rumbo a Ítaca donde le esperan Penélope y Telémaco. Antes ha cometido el pecado más grave: se ha envanecido, ha dicho a los dioses que no los necesita. Este apóstrofe aparece, más claro y explícito que en la *Odisea* (donde el héroe opta por el retorno inmediato en lugar de rendir sacrificios como Agamenón), en la película de Andréi Konchalovski (*The Odyssey*, 1997). La imprecación de Ulises atrae la furia de Poseidón, que se ofende y le contesta que nunca volverá a su patria.

El dios del mar no se demora: desencadena una tempestad que dispersa los barcos de Ulises. Este tiene que desembarcar, con una sola nave, en Ismaro. La ciudad los recibe hostilmente y ellos la saquean, pero al día siguiente refuerzos llegados del campo los expulsan al mar. Sus males solo han comenzado. Zeus subleva el bóreas, otra tremenda tempestad desgarrar las velas de la embarcación, que dobla el cabo Maleno y es arrastrada nueve días por vientos contrarios hasta tocar en el país de los lotófagos.

Siguen dos tempestades: la primera desorienta a Ulises y los suyos; la segunda les saca del mundo conocido: contra su voluntad, se internan en el mundo ignoto. En su relato a los feacios, Ulises pone nombres a los lugares que sus pies han hollado, pero sería vano buscarlos en un mapa: el mar es la puerta hacia lo maravilloso. En ese mundo extraordinario, todo es distinto: Ulises ha dejado el mundo de la *oikumene* para entrar en el espacio del más allá

(Vernant). Todos los seres con los que se topa son de naturaleza diversa a la suya: unos se alimentan de néctar y ambrosía (Circe, Calipso); otros, de seres humanos (el Cíclope, los lestrigones); otros, de sangre de animales sacrificados (los espectros en el Hades). También difieren de la naturaleza habitual las sirenas, cuyo canto enloquece; el monstruo Escila, que mata a quienes procuran evitar los remolinos de Caribdis; y los bueyes de Helios, que mugen incluso muertos.

De particular relevancia es la aventura en «la tierra de los cíclopes» (canto IX), donde tiene lugar el encuentro con Polifemo. La historia es demasiado conocida para contarla. Me fijaré solo en dos puntos. Primero, este cíclope es hijo de Poseidón. Ulises ciega al descendiente de la divinidad ofendida: un gigante cuyo nombre significa «el que habla mucho, el charlatán». Segundo, este cíclope tiene por madre a la ninfa Toosa, «hija de Forcis, rey del mar tempestuoso». Enfrentamiento calamitoso, en esta tierra que tiene tanto sabor a mar.

Sigamos. Al final de estas aventuras, el céfiro, el noto y Zeus con sus rayos destrozán la nave: todos los compañeros de Ulises mueren, solo queda él, agarrado a unas piezas de madera, hasta que, tras nueve días arrastrado, arriba a la isla Ogigia, donde vive Calipso, ninfa de hermosos cabellos que le recoge y le ama (*Odisea IX-XII*). Allí, venciendo la tentación de alcanzar la inmortalidad que le promete la ninfa, construye una balsa y se echa de nuevo al mar. Pero otra vez se desencadena la tempestad, ahora con el concurso de todos los vientos: el euro, el noto, el céfiro y el bóreas. La balsa se hunde, Ulises permanece largo tiempo entre las olas... Por suerte se compadece de él la nereida Leucótea, que le conmina a que se despoje de sus vestidos y abandone la balsa, ciña a su pecho el velo inmortal que ella le tiende y nade hasta arribar a la isla de los feacios (*Odisea V*).



3. Atribuido a Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola). *Circe* (1ª mitad del siglo XVI). Pluma y tinta parda. 125 x 75 mm. Museo del Prado (Madrid).



Esta isla es un mundo intermedio, entre el mundo de donde había salido Ulises, Ítaca, y el mundo extraordinario de los caníbales y las diosas. Los feacios son, por vocación, marineros que disponen de barcos mágicos, que navegan sin necesidad de timonel ni remeros. Viven solos, sin que nadie, si no es un dios, pase nunca a visitarles. Por eso la presencia de Ulises encierra un significado mayor.

Una tempestad saca a Ulises del mundo conocido, otra lo devuelve. Había salido en compañía de sus soldados y marinos, regresa solo. Había zarpado con el botín de Troya, ha perdido hasta sus ropas. La *Odisea* es, fundamentalmente, una historia de despojamiento material y aprendizaje espiritual. Las aventuras sobre la mar enseñan al héroe lo efímero de la tierra, de la vanagloria, si recordamos la ufana imprecación a los dioses. Ulises, que había salido hacia Ilión con ánimo de alcanzar fama y saquear la ciudad de los troyanos, se encuentra solo, pobre y desamparado. Cuando el aedo Demódoco canta las proezas de los aqueos en Troya, el protagonista rompe a llorar en presencia de Alcínoo, rey de los feacios. Ha aprendido a vivir. Lo deja patente cuando, por fin, regresa a Ítaca y actúa con la prudencia necesaria para recuperar su casa y liberar a Penélope de los pretendientes. Pero esta es ya una historia de la tierra.

Sin ánimo de demorarme en esta pedagogía de las tempestades, recordaré otros dos casos. En *La tempestad* de Shakespeare, el espíritu del aire, Ariel, sopla con tal fuerza que Alonso, rey de Nápoles, y Antonio, usurpador del ducado de Milán, a duras penas llegan nadando a la isla donde les espera Próspero, el legítimo duque. El naufragio y los portentos (que, exclama Alonso, exceden «las vías de la naturaleza», acto 5) enderezan los entuertos de Alonso y Antonio. De nuevo una tempestad mítica se muestra pedagógica. Como la que describe Du Bellay, semejante al marinero que —«viendo el aire enturbiarse, la

mar redoblar sus ondas espumosas»— rompe a llorar y retorna a su piedad para con los dioses (*L'Olive*: «Je suis semblable au marinier timide...»). Pero la timidez de este marinero contrasta con la valentía de Ulises; la piedad del laertíada pone de relieve la maduración interior que supone su aventura. La misma tempestad, que trastorna el mar, implica y significa, cuando la provocan los espíritus, la profunda conversión interior del héroe.

La isla, simbolismo y mitificación

Pensándolo bien, a los hombres les ocurren pocas cosas en el mar. El hombre no es un ser marino y la cubierta del barco es minúscula en comparación con el océano. Donde en realidad le ocurren las cosas al hombre (que no puede ni respirar bajo el agua ni volar sobre ella) es en la tierra. Pero hay dos tierras: la tierra continental y la tierra insular. La diferencia es considerable: la segunda está completamente rodeada por el mar. El hombre que a ella arriba está «a-isla-do». A continuación podremos ver que los grandes conflictos del hombre de mar ocurren menos en el mar que en esa pequeña porción de tierra circunscrita por el mar.

Volvamos a la *Odisea*. Para empezar, Ítaca es una isla. Ulises sale de esa isla hacia Troya y ha de volver a su casa tras un largo periplo por otras islas. ¡Qué diferencia entre la suya —fecunda en buena gente y de contemplación grata (canto IX)— y las que visita tras pasar el cabo Maleno! Después del encuentro con los lotófagos y con Polifemo, arriba a la isla de Eolo, ese rey que en la primera entrevista le ayuda a encauzar de nuevo el rumbo pero en la segunda lo despide porque lo considera «aborrecido de los dioses venturosos» (X). Tras la aventura de los lestrigones, Ulises llega a la isla Eea, donde sus compañeros son



transformados en animales por la diosa Circe. Esta metamorfosis no está exenta de significados, si prestamos credibilidad a los rituales que en la antigüedad se celebraban sobre los esclavos en honor de la diosa Feronia, en el monte Soracto (hoy San Silvestre, Italia). Estos oficios —con ejercicios corporales que modificaban la apariencia física de los esclavos— simbolizaban la liberación de los cautivos, que se despojaban de su condición servil y se tornaban «más hermosos y más grandes», cual les ocurre a los compañeros del héroe (v. 396). Se ligue o no esta metamorfosis a la relatada por Homero, el peligro del encuentro de Ulises con la hechicera simboliza la amenaza incuestionable que supone para los hombres del mar y, por extensión, para cualquier hombre, el contacto con una cultura extranjera. Aunque Ulises no se convirtió en un puerco como sus compañeros, podía haber sucumbido a los encantos de la maga, de no ser por los oportunos consejos de Hermes. Conjurado el peligro, Ulises se entretiene un año (X; cinco años, según la película de Konchalovski): nueva demora en su regreso a Ítaca. Pero a la postre la diosa le deja partir, no sin antes darle cuatro consejos: primero, descender al Hades para entrevistarse con el alma del adivino Tiresias; segundo, poner cera blanda en las orejas de sus compañeros mientras él escucha, amarrado al mástil, el armonioso canto a su paso por la isla de las sirenas; tercero, no matar ni comer los bueyes de Helios en la isla Trinacria, y cuarto, cómo evitar las «Errantes», dos escollos que han causado la muerte de todos los marinos (XII). También Tiresias le exhorta a abstenerse de los bueyes en la isla Trinacria. De cuatro consejos, solo uno no se refiere a islas, el de los infiernos, prueba indiscutible de que las islas son el paso último, más allá del cual solo están «los límites del profundo océano» (XI), la muerte. Dos islas representan el peligro de dos tipos de atracción: espiritual (el «canto armonioso» de las sirenas), carnal (los bueyes de Helios); los escollos significan los riesgos de la superficie y de la profundidad (Escila

y Caribdis respectivamente, sobre las que abunda otro artículo de este volumen). Las islas del mar simbolizan así la lucha del héroe en conflicto permanente con la naturaleza y consigo mismo: son lugar mítico privilegiado.

Los compañeros de Ulises no prestan atención a las revelaciones de Circe: en la isla Trinacria, aprovechando la ausencia de su jefe y amigo, degüellan los bueyes. La consecuencia es inmediata: apenas zarpan, Zeus envía una tempestad (¡de nuevo la tempestad!) y todos caen por la borda al mar, donde fallecen. Solo queda en la nave un hombre, Ulises, el obediente, que acaba naufragando en otra isla, la de Calipso —«la que disimula»—. En su amante mirada se esconde el último peligro —la última isla—, que retiene durante siete años a Ulises. El país de los feacios no es una isla. Así, las islas de la *Odisea* son ora lugares de paso peligroso, ora lugares de larga demora, obstáculos, en cualquier caso, al regreso, pruebas que debe vencer el héroe enemistado con Poseidón.

Sería deshonesto silenciar que también existen islas de bonanza.

Platón habla de una isla situada más allá de las Columnas de Hércules, Atlántida, símbolo de una sociedad justa y avanzada (*Timeo*, *Critias*). No me detendré en ella por dos razones: porque ya no existe («se hundió en el mar y desapareció») y porque este volumen le dedica un artículo completo.

Hesíodo afirma que las almas de los héroes justos y buenos se encuentran en las islas de los Bienaventurados, situadas «allende el profundo océano», es decir, más allá de África. La tierra es allí tan buena que produce hasta tres cosechas anuales (*Trabajos y días*, libro 1). Píndaro, casi dos siglos más tarde, ofrece una pormenorizada descripción de esta isla, lugar de recreo de Aquiles, Héctor y tantos otros (*Olimpicas* 2, 56). Es una pena que ninguno de los griegos nos haya precisado, sextante en mano, dónde encontrarlas.



4. David Teniers. *Reinaldo huye de las islas Afortunadas* (ca. 1628). Óleo sobre lámina de cobre. 27 x 39 cm. Museo del Prado (Madrid).



Si las encontró Reinaldo, el héroe de la *Jerusalén liberada* de Tasso, aunque no por su voluntad: la maga Armida, seducida por su belleza, lo llevó allí para distraerlo de la cruzada. Claramente, a las hechiceras les encantan las islas y retener en ellas a sus amantes. Y allí hubiera quedado Reinaldo de no ser por sus compañeros Carlos y Ubaldo (canto XVI). El óleo de David Teniers representa su huida bajo la mirada furiosa de Armida, en su carro arrastrado por tritones. Mas volvamos a nuestra localización de las Afortunadas.

Según refiere a Sertorio un marinero en Gades, se trata de dos islas alejadas de la costa africana, de clima espléndido, temperatura agradable y tierra excelente. Todavía estamos ayunos de informaciones. Más avanza Plinio el Viejo, que indica la distancia en millas —«milia passuum»— que separa de África a las islas Purpurarias y las Afortunadas («Fortunatas»), describe sus frutos («abundando todas las islas en muchos árboles frutales y aves de toda clase»), las nombra y describe: Pluvialia, Capraria, Convallis, Planaria, Ombrios, Junonia... (*Historia natural*, libro 6). Pero estas islas son las Canarias. Aunque Plinio no fuera un geógrafo viajero y se limitara a agenciar los datos ajenos, no hay duda de que las islas referidas ya eran realmente conocidas en su tiempo. Estamos fuera del mito.

Importa sin embargo llamar la atención sobre el tránsito operado: a) las islas donde habitan las almas de los héroes han de ser, lógicamente, en extremo fértiles (Hesíodo y Píndaro); b) las islas en extremo fértiles han de ser, lógicamente también, las denominadas Afortunadas o de los Bienaventurados (Plinio). En este proceso (del mito al mundo conocido, del mundo conocido al nombre del mito), han desaparecido las almas heroicas de la *Iliada* (el mito), solo quedan el lugar y el nombre. El conocimiento de la isla ha provocado su desmitificación.

El proceso inverso también existe: piénsese en Naxos, donde Ariadna conoció el amor en brazos de Teseo y después de Dioniso, y en Citera, donde, empujada por los vientos, arribó Afrodita tras su nacimiento de la célebre espuma. Los hombres conocían estas dos islas del mar Egeo a las que los poetas (Homero, Hesíodo) aplican una dimensión mitológica. Antes asistíamos a una desmitificación, aquí a una remitificación. En cualquier caso, isla y mito van parejos.

Y qué decir de las medievales Floridas (caracterizadas por el perpetuo verano y la eterna juventud), de las numerosas islas del *Cuarto libro* de Rabelais



(Cheli, de la Procuración, de Tohu et Bohu, de los Macreones, de los Tapinois, de Carnaval, Salvaje, Ruach, de los Papahigos, de los Papímanos, de Mesir Gaster, de Chaneph, de Ganabin). Unas son fantásticas, otras reales, todas evocadoras de las instituciones de la época o de los fantasmas rabelaisianos. Es real la isla de Francia o isla Mauricio, lugar del idilio entre Paul et Virginie, en la novela homónima de Bernardin de Saint-Pierre; pero su realidad dura poco: Virginie debe emigrar a Francia y muere a su regreso, a poca distancia de la isla. No es posible repetir la felicidad de los comienzos.

La isla presenta por lo tanto diversas interpretaciones. Lugar de paso obligatorio en la aventura de Ulises, conflictivo por los seres que la habitan o por la demora que supone en el regreso a la patria. Lugar bienaventurado, pero desmitificado: apenas conocido, del mito solo conserva el nombre. Lugar metafórico, en fin, del sexo, de la comida o de una institución. Una característica reúne este archipiélago: todas las islas son simbólicas.

El encuentro con lo misterioso y lo siniestro

Paseando un día de 1843 entre las rocas junto al mar, en Biarritz, Víctor Hugo oyó una voz que cantaba la copla de una de sus canciones («Gastibelza, l'homme à la carabine...»). Curioso, buscó y distinguió a una joven que se bañaba en una cala a la entrada de una roca. Al verle, ella sacó medio cuerpo del agua y se puso a cantar otra estrofa... No me detengo en el resto. Reflexión del poeta: «¿No hay en este encuentro algo de la aventura de Ulises escuchando a la sirena? La naturaleza nos ofrece sin cesar, rejuveneciéndolos, los temas y motivos innumerables sobre los que la imaginación humana ha construido las antiguas mitologías...» (*Alpes et Pyrénées*). La joven de Hugo no

es una sirena, pero su evocación es sintomática de un tema que subyace en la «imaginación» humana y que abunda en el mar: lo misterioso.

Es propio del misterio estar oculto; la joven de Hugo se encuentra tras las rocas, las sirenas de Ulises están en su isla y, pasada esta, desaparecen. El mito es misterioso porque no se desvela sino un instante. Si se desvela plenamente, el mito se desvanece. Una vida sin misterio no es vida.

El episodio de las sirenas en la *Odisea* nos presenta otro aspecto íntimamente unido al misterio. Estos seres esperan a que la nave discurra para mostrarse a los hombres y atraerlos fatalmente con sus cantos armoniosos. Los compañeros, sordos gracias al ardid de Circe, no escuchan a las sirenas: no son héroes. Ulises puede serlo: «Escúchalas, si te place», le dice la maga, «pero que tus compañeros te aten al mástil...». El canto de las sirenas es engañoso porque su armonía conduce a la muerte; por lo tanto es, además de misterioso, siniestro. Lo siniestro y ominoso no solo es desconcertante e inexplicable, como todo lo misterioso, sino que además es terrorífico: Circe describe a las sirenas «reclinadas en una pradera junto a un montón de osamentas de hombres y de pieles en putrefacción» (XII). Las sirenas parecían seres en cierto modo familiares (por su cabeza de mujer, por su canto armonioso), pero su frecuentación es peligrosa, lleva a la muerte: de simplemente misteriosas que eran, se tornan siniestras, ominosas, de mal agüero (Freud recurre a la represión para explicar el paso de lo familiar a lo no familiar, base, indica, de lo ominoso, *Das Unheimliche*). Ahí reside el aspecto mítico de la aventura: el canto de las sirenas que escucha Ulises es misterioso y siniestro.

La tradición occidental ha tendido a ofrecer una visión amable de las sirenas marinas. Venadita, la de Cunqueiro, es incluso juguetona: se empeña en probarse toda la ropa de Simbad, y hasta introduce su dedo meñique en el ombligo



del piloto... (*Cuando el viejo Simbad vuelva a las islas*). Pero las sirenas primigenias —cuerpo de pájaro, rostro de mujer— están vinculadas con el otro mundo y, consecuentemente, presentan el carácter espantoso de la muerte («encantadoras y fúnebres» son las voces de *Le Voyage* de Baudelaire). No es indiferente que las sirenas pintadas por Nadja, en la novela homónima de Breton, aparezcan habitualmente junto a un monstruo, a veces incluso diabólico, por más señas.

También son siniestras las Errantes —*Plagktai*, dice el texto—, esas rocas que no están fijas, sino que se acercan cuando el navegante pasa entre ellas y le obligan, para evitarlas, a aproximarse al peligro de Caribdis y Escila. Este paso, además de misterioso, es siniestro. El mar está infestado de lugares siniestros. Pero sobre todo está poblado de seres siniestros. Además de las sirenas, existen los monstruos marinos.

Descendido por sus hombres en una tinaja de cristal, Alejandro Magno observa los peces de las profundidades: «no había bestia que bajo el mar no se encontrara» (*Libro de Alexandre*, copiado por Juan Lorenzo de Astorga, estrofa 2147). De pronto uno grandísimo lo arrastra de un bocado y lo arroja fuera de la costa «casi exánime y muerto de terror» (*Vida de Alejandro Magno* del Pseudo Calístenes, recensión B, libro 2). No salimos de lo siniestro. ¡Es el Leviatán!

El caso de este monstruo requiere cierto detenimiento. «Aquel día castigará Yahveh ... a Leviatán, y matará al dragón que hay en el mar». El texto de Isaías (27, 1) está influenciado por leyendas canaanitas (nos sugieren las tablillas de barro descubiertas en la ciudad de Ras Shamra, Siria). Diversos textos del Talmud abundan en la historia de este pez. Ciertamente en algunas mitologías —la germana, por ejemplo—, los dragones son ctónicos, habitan en las cavernas terrestres. No faltan sin embargo los dragones acuáticos; de hecho, la palabra griega (*drakon*) significa víbora, y puede aplicarse también a la

serpiente de agua. En la epopeya babilónica *Enuma Elish*, la diosa Tiamat es un dragón que simboliza los océanos. Job pregunta: «Y a Leviatán, ¿lo pescarás tú a anzuelo? ... ¿clavarás con el arpón su cabeza?» (40, 25 y 31). La profecía de Ezequiel introduce una variante, también acuática: «Aquí estoy contra ti, gran cocodrilo...» (29, 3). También es sintomática la procedencia del engendro en el último libro bíblico: «Y vi surgir del mar una bestia que tenía diez cuernos y siete cabezas...» (*Apocalipsis*, 13, 1). No hay reparo, al contrario, en afirmar que este dragón Leviatán es un ser acuático.

En los *Relatos verídicos* o *Historia verdadera* del de Samosata leemos cómo un enorme pez marino se traga el barco de Luciano. En la panza del cetáceo vive el protagonista unos meses, contempla la fauna marina, dialoga con un curioso robinsón y de ella sale finalmente aprovechando un bostezo de la bestia. El peso de este escrito en la literatura es limitado.

Mayor importancia que ningún otro tiene el texto de Jonás, hartado conocido. El héroe rechaza su ministerio en Nínive y decide huir de Dios: se embarca en Joppe en dirección a Tarsis. Los marineros descubren su poltronería y lo tiran al mar. «Dispuso Yahveh un gran pez que se tragase a Jonás, y Jonás estuvo en el vientre del pez tres días y tres noches». Tras la oración arrepentida del profeta, «Yahveh dio orden al pez, que vomitó a Jonás en tierra» (2, 1 y 11). «*Piscis grandis*», dice el texto latino, «*ketos megas*», rezan los *Septuaginta* griegos, es decir, cualquier monstruo del mar o pez enorme (Corrigan).

Los exégetas han dado numerosas interpretaciones sobre la entidad de este pez inmenso: una ballena, un tiburón blanco —especie que a menudo merodea por el Mediterráneo—, un esqueleto de gran foca varado en la orilla... caben otras mil hipótesis de fantásticas criaturas marinas: el lector las encontrará, en este mismo volumen, en el artículo «El océano desconocido: ciencia y fantasía



en la antigua cartografía náutica (siglos XIII-XVIII)». Ahí no radica su importancia para nosotros. Tampoco en las interpretaciones alegóricas: el Leviatán de Isaías alude a Egipto y, por extensión, al éxodo del pueblo judío en Egipto; el que traga a Jonás prefigura los tres días y tres noches que pasó Jesús «en el seno de la tierra» (Mateo 12, 40). Existe además una hermenéutica mitológica.

¿No simbolizará el monstruo acuático al Nilo y, por extensión, al mar o, muchas veces, solo al mar que lo contiene? Se trataría de una traslación lingüística en la que el hagiógrafo utiliza una palabra en lugar de otra cuyo significado da a entender. Hay algo aquí de metonimia, una figura literaria de transferencia con cambio de referente, como cuando se dice una «copa» para indicar el vino que lo contiene. Pero nuestro caso es complejo: no es Leviatán quien contiene al mar, sino a la inversa; además, en la metonimia no hay alteración de la significación, como vemos que aquí sí hay. Los textos bíblicos persiguen designar más certeramente alguna propiedad de la palabra elidida (el mar), mediante el recurso a la palabra explícita (Leviatán): la potencia del monstruo marino puede aplicarse sin reparo al mar que lo contiene, el auténticamente poderoso y, aunque ciego, cruel. Esta designación de propiedades con exclusión del semantismo propio original (a diferencia de la metonimia) es la característica principal de la metáfora. Así, los textos designarían, mediante la bestia, al mar. Ocurre otro tanto, por poner un ejemplo, con la mitología de la Nueva Guinea melanésica, en la que un enorme pulpo marino (*kwita*) o las brujas voladoras que aparecen sobre el mar (*mulukwasi*) son los poderes superiores temidos por un pueblo cuya vida transcurre inseparablemente unida al mar (Malinowski). Pero el mar no es un ser vivo: para hacer ver su poder destructor hay que aplicarle una cara, unos ojos, unas fauces... y surge el Leviatán. Una vez más se confirma la teoría de que no

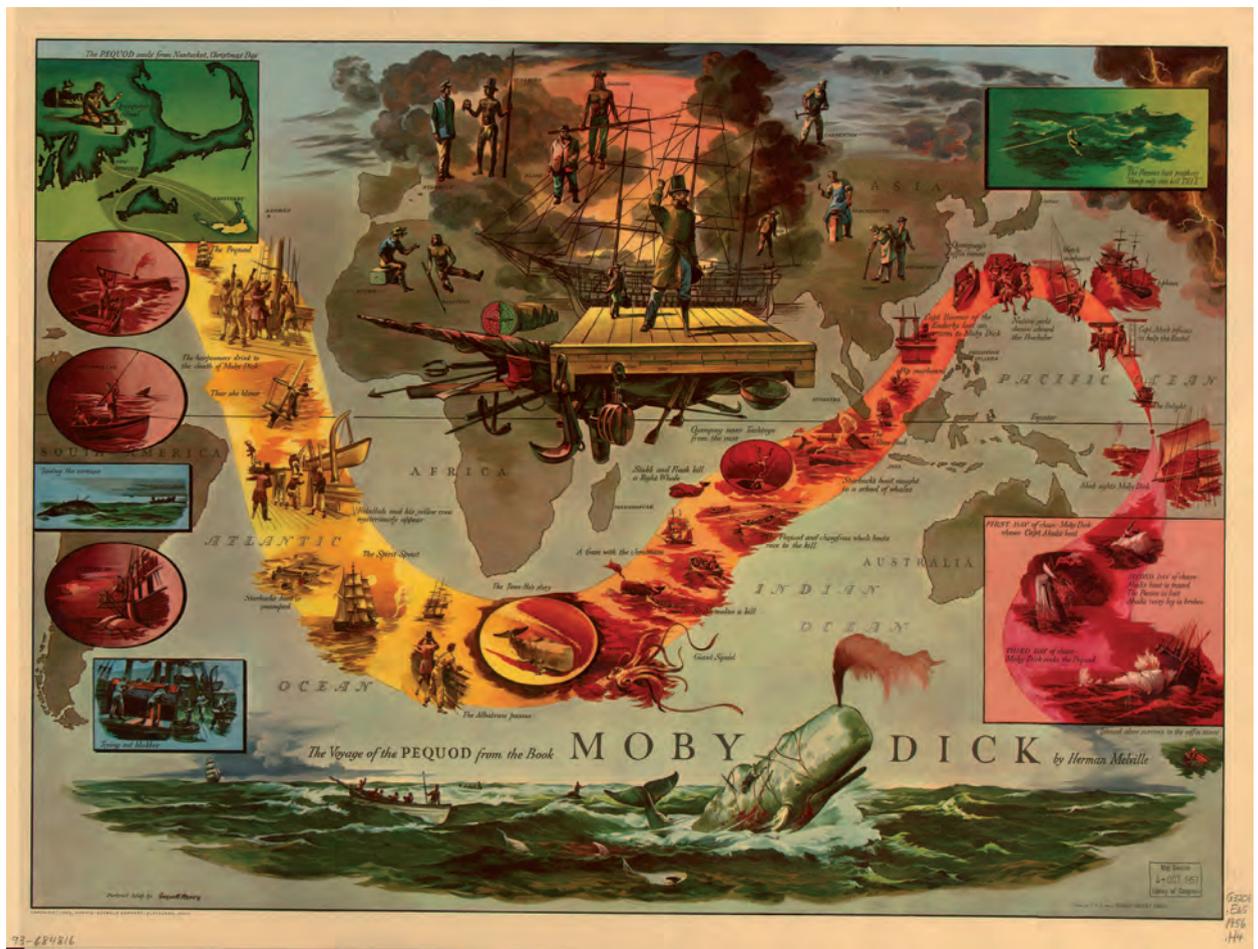
existe mito sin referente animado. El mar misterioso se torna en ocasiones, por su inmensa fortaleza ciega, en mar siniestro, terrorífico, y adopta entonces el aspecto de la crueldad aplicable a seres animados: solo un monstruo, animal fuerte y nocivo, puede designarlo certeramente.

Otro monstruo marino: el que se mueve cuando Brandán y sus compañeros hacen fuego sobre él para asar un cordero; de inmediato corren todos despavoridos hacia el barco, donde el santo les desvela el misterio: «No es una isla donde estuvimos, sino un pez, el mayor de los que viven en el océano. [...] Se llama *Jasconius*» (*Navigatio fabulosa sancti Brendani*, cap. 11). Volvemos a ver una isla mítica y, por lo tanto, sujeta a la desaparición, como Atlántida. No es extraño que hayan surgido leyendas en torno a la «isla de San Borondón», e incluso se hayan organizado expediciones para encontrarla y conquistarla, en el extremo occidental del archipiélago de las Canarias, allá por los siglos XVI y XVII. Si hubieran escuchado al santo, se habrían quedado en casa: solo era una ballena.

Para monstruo marino de nuestros tiempos tenemos otra ballena: Moby Dick. De nuevo el gran conflicto en el mar. ¿Y el mito?

No sin reparo cabe hablar de *Moby Dick* en este libro sobre los mitos del mar. Si algo caracteriza los tiempos modernos es su progresiva desmitificación basada en el avance del conocimiento racional discursivo, de las ciencias experimentales y de la iluminación de las conciencias. No es el lugar para abundar en esta evolución. Sí compete señalar que, sobre todo a partir del siglo XIX, algunas narraciones se caracterizan por su tendencia científicista. Piénsese, por no dejar nuestro líquido elemento, en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, libro de ciencia ficción y desmitificación. Estos volúmenes decimonónicos aparecen plagados de explicaciones científicas a poco que el argumento se





5. The voyage of the Pequod from the book Moby Dick, by Herman Melville (1956), de Everett Henry. Cleveland, Ohio: Harris- Seubold Co. 43 x 61 cm. Library of Congress, Washington.

preste. Entre todas esas prosas científicas se encuentra la obra de Melville. Varios botones de muestra: las páginas dedicadas a la etimología del vocablo «ballena», o el capítulo «Cetología» sobre los tipos de cetáceos, o tantos otros sobre los puertos, el oficio de pescador y la anatomía de las ballenas, amén de las disquisiciones desmitificadoras sobre los narvales... Baste con afirmar que más de la mitad del libro —en ocasiones, parecido a un tratado científico, incluso con las notas a pie de página— no es ficticia. De ahí la pregunta: ¿y el mito?

Una vez más: en el mar, todo invita al mito. Los grandes conflictos humanos, los auténticamente míticos, se dan en el mar. No por casualidad Ishmael asiste en la iglesia de Nantucket al extenso y vívido sermón del padre Mapple que versa precisamente sobre Jonás. Su exégesis del pasaje bíblico es la esperada: el hombre pecador huye de Dios, que no desoye al hombre arrepentido. La importancia del recurso al libro de Jonás reside en utilizarlo como pretexto mítico para el argumento de la novela. Por el procedimiento de la evocación y la traslación significativa, *Moby Dick* se reviste del mito de ese hombre —que embarcó en Joppe rumbo al fin del mundo (Tarsis), como Ulises— o de otros que se enfrentaron con monstruos marinos. Significativamente, en un capítulo posterior se encuentran reunidos todos ellos: Perseo, san Jorge, Hércules, Jonás y Visnu (cap. 82). No es indiferente que el vocablo «Leviatán» aparezca en varios centenares de ocasiones, ya sea sin mayúscula —signo de que el nombre propio se ha vuelto común, ha perdido la apropiación—, ya sea con ella —signo de que la ballena perseguida recibe ese nombre por antonomasia—.

Consiguientemente, quien se enfrente a la ballena blanca será el héroe: el capitán Ahab (además del narrador). Como todo héroe, algo de misterioso se esconde bajo ese sombrero («como un misterio en él», cap. 16). La historia se



6. A. Burnham Shute. Ilustración de la página 510 para la primera edición de *Moby Dick* (1851). © Bettmann/Corbis.



encarga de desvelarlo: por ejemplo, la primera batalla en la que el cachalote le cercena una pierna. Pero estas incursiones son escasas. No extraña que la víspera de la batalla final el capitán pase la noche en meditaciones, en parte veladas para el lector, sobre la profundidad del océano, metáfora de la inescrutable mente del protagonista.

La pasión que caracteriza a Ahab es vindicativa: «Él estaba absorto en una venganza audaz, inexorable y sobrenatural» (cap. 49). Su vida se ha convertido en una lucha sin cuartel con Moby Dick. Pero no hay venganza sin ofensa ni enemigo. El cachalote adquiere para el capitán la estatura del «enemigo» (la palabra aparece numerosas veces) que una vez le humilló e hirió gravemente: es diabólico (tiene una «perenne risa mefistofélica en su cara», cap. 32), divino («Dios blanco», cap. 40), «inmortal» (cap. 41), fantasmagórico (su «palidez marmórea» denota su «gigantesca espectralidad», cap. 43). Así, Moby Dick ya no es un simple cachalote vagando por los mares. Para los marineros, el cetáceo presenta «sugestiones fetales de poderes sobrenaturales» (cap. 49); para el capitán, Moby Dick ha adquirido los rasgos de un ser divino misterioso y siniestro: «tus pensamientos han creado en ti una criatura; y cuando alguien se hace un Prometeo con su intenso pensar, un buitre se alimenta de su corazón para siempre, y ese buitre es la propia criatura que él crea» (cap. 44). Significativo, este recurso al mito prometeico: un mito lleva a otro. Ahab ha mitificado a la ballena.

Todos conocemos el final de la guerra. Lo había anunciado, en el puerto de Nantucket, Elías (nombre de profeta) a Ishmael y Queequeg apenas se habían enrolado en el Pequod: «todo está fijado y arreglado de antemano; y unos marineros u otros tendrán que ir con él [Ahab] ... ; lo mismo da estos que

cualesquiera otros hombres. ¡Dios tenga compasión de ellos!» (cap. 19). Estas palabras contienen, de manera velada, el misterio de toda profecía. Son de mal agüero, siniestras (el original inglés presenta decenas de veces las palabras *omen*, *ominous*, ausentes de las traducciones españolas). Elías es el arúspice —todo mito tiene su adivino— que anuncia de antemano lo que no puede no ocurrir. La historia es la historia del destino —palabra recurrente en el texto—, de lo que los dioses han establecido y acaecerá sin remisión. Queequeg lo sabe cuando se lo revela su ídolo, y de inmediato manda construir su propio féretro al carpintero del barco. Ahab lo sabe cuando le cuentan la premonición de Elías y cuando —ya sin vida y atado al torso del cachalote (escena exclusiva de la película de John Huston, de 1956)—, hace señas a los marineros para que prosigan en la lucha. El ataúd será para ellos el mar y, para Ishmael, la salvación. Todo mito —grito de nuestra limitación «fundamental»— siempre y solo habla de los comienzos o de los finales.

Comenzaba estas líneas hablando de los «mitos cosmogónicos del mar», acabo con esta escatología del monstruo marino. Quedan en el tintero muchos mitos: la catábasis marina, la fábula de Perseo y Andrómeda, las divinidades acuáticas de otras culturas, el holandés errante... Su omisión viene a ser como si quedaran en el mar, tintero y mar se identifican: «... hice una tempestad en el fondo del tintero» (Victor Hugo). Está bien que ahí se queden. No hay que decirlo todo: el mar tiene sus secretos, afirmaban Longfellow y Baudelaire. Ciertamente, los hombres experimentan una indecible atracción por conocer los secretos del mar; pero no a todos les es dado descubrirlos. Viene aquí como anillo al dedo la respuesta que dio el marinero al conde Arnaldos una mañana de San Juan sobre las aguas del mar: «Yo no digo mi canción sino a quien conmigo va».



Decía al principio que el mar me parecía, por su carácter conflictivo, un medio idóneo, sacralizado, para la resurgencia mítica. Se encuentra presente en los orígenes del mundo (las cosmogonías), es la referencia principal del gran peligro de extinción (el diluvio), propicia la entrada del hombre en el mito (la tempestad, la isla) y conduce muchas veces a su destino final (los monstruos son amenaza de muerte). Ahora creo que el mar, símbolo de conflictos, es en esencia mítico. Porque el mar representa, metafóricamente, el paso de este mundo al otro. A diferencia de la tierra —lugar y tiempo propios de la permanencia—, el mar figura el espacio y el momento míticos fundamentales: la vida del más allá.

BIBLIOGRAFÍA

- Corrigan, Sarah (2008). «A Whale of a Seamonster». *Galway Interdisciplinary Postgraduate Medieval Conference*: 109-116. <<http://www.nuigalway.ie>>.
- Cunqueiro, Álvaro (1982). *Fábulas y leyendas de la mar*. Ed. Néstor Luján. Barcelona: Tusquets.
- Frye, Northrop (1982). *The Great Code. The Bible and Literature*. Orlando: Harcourt Brace & Company.
- García Gual, Carlos (1994). «Viajes imaginarios submarinos». *IX Simposio de la SELGYC*. Vol. 2. Zaragoza: Universidad de Zaragoza: 389-394.
- Illanes, Inmaculada y Mercedes Travieso (eds.) (2013). *El mar. Imágenes y escrituras*. Berna: Peter Lang.
- Malinowski, Bronislaw (1986). *Los argonautas del Pacífico oriental*. 2 vol. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Vernant, Jean-Pierre (2007). «Ulysse ou l'aventure humaine». *Œuvres*, t. 2. París: Seuil: 76-107.



ESCILA Y CARIBDIS: MITOLOGÍAS, INTERMEDIALIDADES Y
OTRAS METAMORFOSIS ARTÍSTICO-CIENTÍFICAS



ESCILA Y CARIBDIS: MITOLOGÍAS, INTERMEDIALIDADES Y OTRAS METAMORFOSIS ARTÍSTICO-CIENTÍFICAS

Asunción López-Varela Azcárate

Ligado a cambios radicales en las estructuras biofísicas de los seres vivos, el proceso de metamorfosis ha captado siempre la imaginación de las gentes de las ciencias y de las artes. En el universo de la mitología abundan las criaturas gigantescas que cambian de forma y amenazan a todo incauto que se adentra en sus dominios grotescos (de *grotto*, «gruta»). El mar es uno de los lugares por excelencia donde tiene su morada ese miedo a lo cambiante, al abismo de lo desconocido y a todo aquello que queda fuera del espacio perceptivo humano. Mitos de todas las culturas, desde el poema babilónico *Enuma Elish*, pasando por los puranas de la India con su océano o causa material, a la *Teogonía* de Hesíodo, todos ellos relatan la creación a partir de un caos primigenio y líquido de donde surgen seres gigantes y fabulosos.

Un estudio de John Boardman sobre *La arqueología de la nostalgia* (2002) señala que posiblemente el descubrimiento de huesos de dinosaurios sea la causa de que los griegos fantaseasen con criaturas monstruosas que habitaban los inframundos de la tierra y del mar. Muchos de estos seres heterogéneos representan el desorden y la asimetría de la forma. Algunos de ellos son expresiones de monstruosidad que estigmatizan el cuerpo femenino. Los monstruos fascinan precisamente porque dejan entrever deseos y miedos ocultos fuera de la luz de la racionalidad.

El término «monstruo» encierra en sí mismo ese carácter híbrido. Es al mismo tiempo profecía, portento, signo divino, malformación, abominación, objeto repulsivo (del latín *monstrum*), señal que advierte de un peligro (del latín *monere*) y demostración (del latín *monstrare*). Por ejemplo, en algunas historias de los cuentos de *Las mil y una noches*, como en el segundo viaje de Simbad, los monstruos acompañan revelaciones y a menudo son manifestaciones de los dioses para advertir de peligros o castigar a los humanos. Son muchos los escritores y artistas que han elaborado catálogos sobre el tema. En su libro *Sea*

Monsters on Medieval and Renaissance Maps (2013), los investigadores Joseph Nigg y Chet Van Duzer de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos señalan que en muchas colecciones de mapas medievales y renacentistas, como el llamado *Manuscrito de Madrid* (Biblioteca Nacional, MS Res. 255; ca. 1455 a 1460) o el *Mapamundi catalán estense* (ca. 1460), se añadían monstruos marinos como decoración para aumentar el valor de los mismos. Y es que los abismos misteriosos, insondables y desconocidos del océano siempre han ejercido una especial fascinación para la imaginación humana. Al fin y al cabo, los mares cubren dos tercios del mundo, siendo navegable y visible solo una mínima parte. Se encuentran, además, llenos de especies con raras propiedades, como la resistencia de los hexactinélidos o esponjas vitreas, la bioluminiscencia, o la capacidad de desarrollar nuevas extremidades en caso de amputación, como le ocurre a las estrellas de mar. Las profundidades del océano, ocultas y fantasmagóricas, son así cuna de todo tipo de proteicas fantasías.

En la Antigüedad clásica, el océano (*Ōkeanós*, del griego *Ὠκεανός*) se visualizaba como una especie de enorme corriente o serpiente que circundaba el mundo y sobre la que flotaba la ecúmene (*oikumene*, de *οἰκουμένη*) o parte habitada de la Tierra. Así aparece representado, por ejemplo, en uno de los manuscritos iluminados del texto del Apocalipsis, el *Mapamundi del Beato de Burgo de Osmá* (1086), o en la portada de la primera edición de la *Utopía* de Tomás Moro (1516), conservada en la British Library. En el mapa del Beato, el mar Mediterráneo ocupa el centro vertical de un círculo ovalado rodeado por los ríos conocidos entonces y con el Este arriba, el Oeste abajo, y Asia en la mitad superior, donde se encuentra al centro simbólico de Jerusalén y el paraíso terrenal. En el cuadrante inferior derecho se sitúa África, bordeada por el Nilo, y en el izquierdo, Europa, delimitada por los mares interiores que lindan con Asia (Mundo y Sánchez Mariana 1985: 101-127).





1. *Mapamundi del Beato de Burgo de Osma* (1086). Museo Catedralicio Diocesano del Burgo de Osma. Cod. 1, fol. 34v-35.

2. Olaus Magnus. Detalle del *maelstrom*. *Carta marina et descriptio septentrionalium terrarum ac mirabilium rerum in eis contentarum diligentissime elaborata* (1539).

En la Antigüedad se pensaba que la extensión del océano era tan inmensa que llegaba hasta el mundo de los muertos donde merodeaban todo tipo de criaturas enormes y terroríficas como las descritas en las historias bíblicas de Job y el monstruo Leviatán, o de Jonás y la ballena, recogida en la carta marina del cartógrafo sueco Olaus Magnus (1490-1557), y que cautivó la imaginación de numerosos artistas y escritores como William Shakespeare en su obra *La tempestad*.

Entre los monstruos mitológicos más conocidos se encuentran Escila y Caribdis, que aparecen en las obras de Homero, Ovidio y Virgilio. Desde una perspectiva pluridisciplinar que incorpora aspectos de semiótica cognitiva e intermedialidad artística, este ensayo debate en torno a estos dos personajes clave de la mitología mediterránea, el crustáceo gigante Escila y el remolino succionador Caribdis que habitaban entre Italia y Sicilia, en el paso marítimo del estrecho de Mesina que en su parte norte, la más angosta, tiene una anchura de unos tres kilómetros.

Homero describe a Escila (Σκύλλα) como un monstruo que aúlla cual perrillo indefenso desde su gruta en una roca; de aspecto temible, con doce patas pequeñas y deformes, seis largos cuellos cuyas cabezas tienen bocas con triples filas de mortíferos dientes (*Odisea* XII, 73-92). Es inmortal, y se alimenta de todo ser que se pone a su alcance. La historia de Jasón y los argonautas, que ya menciona Homero y que recoge más tarde Apolonio de Rodas (*Argonáuticas* I, cap. 9, 63) la presenta como una hermosa ninfa, hija de Forcis y Hécate,

transformada en monstruo a causa de los celos de la hechicera Circe. Según la descripción de Ovidio, Glauco, un semidiós marino, se habría enamorado de Escila y para intentar conseguirla le habría pedido a Circe una poción de amor. La hechicera, enfurecida porque ella misma había intentado seducir sin éxito a Glauco, fingió ayudarle entregándole una poción que debía verter en la charca donde Escila solía bañarse. Sin embargo, tan pronto como la ninfa entró en el agua brotaron de su vientre seis perros feroces que la transformaron en un monstruo, y de esta forma Glauco perdió interés en ella (*Metamorfosis* XIII, 730 - 739; XIV, 40-70).

En sus estudios sobre la figura de Escila, Mercedes Aguirre muestra la evolución de sus representaciones iconográficas y sugiere que recogen tradiciones culturalmente distintas a las de la *Odisea*. Hay imágenes que la presentan mitad mujer mitad pez, con las cabezas de perro saliéndole de la cintura. Una de las primeras es un bajorrelieve de terracota procedente de Milos, que se conserva en el Museo Británico y que data de mediados del siglo V a. C. En el bajorrelieve de una caja etrusca de marfil del siglo VII a. C. aparece como un pulpo gigante junto a un barco (Cohen 1995: 34).

Con frecuencia la figura se asemeja más a la descripción de Homero y posteriormente a las de Ovidio y Virgilio (*Eneida* III, 427-428), con el torso de mujer y la cola de pez enroscada que algunos autores atribuyen a influencias de Asia Menor, tales como la diosa siria Derketo (Hanfmann 1987: 258; Shepard 1940: 7). En algunas monedas del sur de Italia aparece sola o en compañía de otras criaturas marinas. A partir de la época helenística, Escila suele representarse con dos colas de pez enroscadas una a cada lado en objetos como espejos, tapaderas, mosaicos, y también en grupos escultóricos como el de la gruta de la villa de Sperlonga, construida por el emperador romano Tiberio en el siglo I (Buitron-Oliver y Cohen 1992: 35).



3. Grabado de Matthäus Merian el Viejo sobre los amores de Glauco y Escila. *Metamorfosis* de Ovidio para Ludwig Gottfried (Frankfurt, 1619).



4. Crátera de Paestum
(ca. 340-330 a. C.). Museo J. P.
Getty (Malibú).

5. Mosaico de Escila en la
excavación de la casa de
Dioniso. (330-270 a. C.). Pafos,
Chipre.

6. Base del trapezóforo o mesa
de apoyo con la figura de Escila
y Caribdis (s. II d. C.). Museo
Arqueológico Nacional de
Nápoles. Colección Farnesio.

Los versos del poeta latino Gayo Valerio Catulo (87-57 a. C.) comparan a Teseo, por su comportamiento insensible, con características propias de los animales salvajes, incluyendo a Escila y Caribdis: «quaenam te genuit sola sub rupe leaena, / quod mare conceptum spumantibus expuit undis, / quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae uasta Charybdis, / talia qui reddis pro dulci praemia uita?» (LXIV vv. 154-157). [¿Qué leona te parió al pie de roca solitaria, / qué mar te engendró y te escupió de sus espumantes olas, / qué Sirte, qué Escila rapaz, qué monstruosa Caribdis / a ti que por la dulce vida tal recompensa me das?].

En el libro segundo de la *Eneida*, la epopeya latina escrita por Virgilio en el siglo I a. C. por encargo del emperador Augusto con el fin de glorificar el imperio atribuyéndole un origen mítico, Eneas comienza el relato de sus aventuras a la reina Dido, narrando su fuga de Troya y describiendo el saqueo de la ciudad por los griegos y la muerte del rey Príamo. El libro tercero relata el periplo por las costas de Tracia y de Epiro, donde se les advierte de los peligros que debe evitar en la navegación hacia Italia, en particular el angosto estrecho entre Escila y Caribdis (427-428).





7. Fuente de Escila, diseñada por Charles Le Brun. Parque del castillo de Champs-sur-Marne, Francia.



A partir de estas manifestaciones literarias y artísticas de la cultura griega, la metáfora espacial «estar entre Escila y Caribdis» implica encontrarse entre dos peligros, a cada cual mayor y, por tanto, a no tener escapatoria. Por eso se ha empleado en las artes para representar visualmente los momentos de dificultad. Es curioso también que estos monstruos fantásticos aparezcan en los mapas antiguos que, precisamente, son documentos que buscan ofrecer mediciones y datos concretos con el fin de proporcionar mayor certeza a viajeros y navegantes. Por ello, y con el fin de explorar la relación entre cartografía y mito, realidad y ficción, este ensayo busca adentrarse desde una perspectiva semiótico-cognitiva en los procesos de ambigüedad espacial y deslocalización. La utopía de los no-lugares se sitúa (aunque no queremos usar este verbo: ¿tenemos alguno que localice sin fijar?) más allá o más acá, alcanzable solo con la imaginación y no con la percepción y con el lenguaje. Han sido precisamente la inmensidad del océano, la complejidad fluida que se oculta en su superficie aparentemente monótona, el secreto de sus olas y sus mareas medidas por la luna, las que han inspirado a la humanidad de manera radical a través de los siglos, casi haciéndole perder pie.

Los sistemas comunicativos, que funcionan en torno a una serie de signos localizados en un espacio determinado, presentan problemas para la plasmación de los aspectos dinámicos y metamórficos de una realidad a menudo difícil de «fijar». En el lenguaje verbal, con frecuencia nos vemos obligados a hacer uso de metáforas (o mitos) que son más que meras cartografías que comparan dos aspectos parecidos de la realidad. En la introducción al volumen colectivo, *Mito e interdisciplinariedad. Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*, José Manuel Losada Goya explica que «el dinamismo del mito se pone de manifiesto en la interacción artística» y añade además que «al mito le sienta bien

el dinamismo interdisciplinar». El término griego «mito» significa aproximadamente «discurso o palabra que se convierte en acto de habla» (« ἔργῳ κούκῆτι μύθῳ», Esquilo, *Prometeo encadenado*, 1080). Se refiere en realidad a relatos orales en su origen y de carácter sagrado. Vinculados a culturas antiguas, alternan un componente de tradición más o menos documentada con otro de leyendas prodigiosas protagonizadas por seres sobrenaturales. Se plantean como sucesos verdaderos sobre el origen de determinadas civilizaciones, donde las fuerzas creadoras positivas se personifican en héroes, dioses, semidioses que persiguen el orden, y en sus contrarios negativos representados por antihéroes y monstruos que crean desorden y la disolución de la comunidad. Por eso el componente mítico se encuentra generalmente asociado a lugares concretos y, frecuentemente, a objetos naturales emblemáticos como piedras o rocas y remolinos.

El filósofo y semiólogo francés Roland Barthes publicó en 1957 *Mitologías*, donde apunta que el mito presenta una zona del significado compartido por diversas disciplinas y reviste el significado irracional e intuitivo del discurso, siendo incluso un elemento provocador que aunque no esconde el sentido deforma el concepto. Barthes resume las operaciones del mito de la siguiente forma: crea una significación «motivada» por un grupo de decisión que construye el mito y que lo naturaliza, de manera que el sentido original es alienado y el mito se actualiza con un contenido diferente que además es despolitizado y desprovisto de construcciones ideológicas desde el punto de vista sociocultural. De esta forma se crean nuevas estructuras donde el mito es vaciado de su sentido original.

El mito de Escila y Caribdis captura como ningún otro la precipitación del concepto de cultura contra el inmovilismo del objetivismo de las ciencias naturales y la vorágine dialéctica de las ciencias humanas y sociales. Los mitos emplean signos en los que la función poética (connotativa) predomina sobre la función referencial (denotativa), y donde el extrañamiento y la ambigüedad son parte intrínseca (Jakobson 1963: 238). Sin embargo, este ensayo busca



ir un poco más allá para sugerir, como el semiólogo Juan Ángel Magariños de Morentín en *Semiótica de los bordes*, que «el conocimiento no consiste en mostrar lo que diversos fenómenos tienen *en común*, sino en mostrar *la dispersión* de interpretaciones que recibe un mismo fenómeno cuando se lo construye a partir de determinado conjunto de discursos» (2008: 141). Es decir, el proceso de metamorfosis.

El punto de partida de la semiótica son los signos. Al igual que las rocas del océano, «el signo es un enclave en un contexto, a partir del cual se desarrolla un conjunto determinado y normado (de modo absoluto o con márgenes relativos de variabilidad) de relaciones, previstas a partir de un determinado sistema de posibilidades, con los restantes enclaves de su propio contexto» (Magariños 2008: 40). El término «enclave», como el acantilado de Escila, persigue una designación genérica que permite referirse a una entidad física determinada, situada o integrada en un ámbito físico concreto. En lugar de estar ocupados por conceptos sustanciales, los lugares semióticos son virtuales y están señalados por signos. La propuesta de Charles Sanders Peirce, de la que parte Magariños, divide los signos en categorías que incluyen no solo el lenguaje verbal, sino también las imágenes, los gestos, etc. «A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity». [«Un signo, o representamen, es algo que está para alguien, por algo, en algún aspecto o disposición», 1931-1958: 2.228].

Del estudio etimológico del sustantivo griego *sêma*, del que derivaría en último término «semiótica», se desprende un uso icónico (opera mediante relaciones de semejanza, como sucede en imágenes, gráficos y diagramas); mítico-ritual, que funciona al mismo tiempo como índice (gestos, metonimias) y relaciones causa-efecto (las nubes negras como señal de tormenta); y símbolo (las relaciones abstractas y arbitrarias de nuestros alfabetos). Resulta curioso que el término *sêma* aparezca ya en los escritos de Homero asociado

a los significados «tumba» y «señal», tal y como indica Wenceslao Castañares (2014: 16). Precisamente aparece en la *Odisea* (XII, 21) solo unos versos antes de la descripción de Escila (XII, 73-92).

En el lenguaje verbal los pronombres y marcadores como «algo» y «alguien» describen los puntos de origen y de destino de las relaciones comunicativas, si bien desde el enfoque semiótico de Peirce nada es definitivamente icónico, indicial o simbólico (una pintura clásica es un icono en la medida en que propone una representación de algo real, pero es un índice, por ejemplo, para el trabajador que lo cuelga en la pared del museo, o para el curador que decide dónde conviene situarlo; y es un símbolo para el coleccionista que lo compra o lo vende, y para quien lo admira en una exposición). El signo funciona, pues, como referente dentro de un sistema virtual de comunicación que intenta corresponderse (*stand for*) con una propuesta perceptiva determinada (*in some respect or capacity*). De manera que quienes se acercan al conocimiento semiótico con la esperanza de pisar un suelo firme, riguroso y científico (positivista) descubrirán esa movilidad propia de Caribdis que acredita el enraizamiento cognitivo de la semiótica y permite dar cuenta de las operaciones mentales que intervienen en la producción y el cambio del significado de determinado fenómeno sin necesidad de modificar sus conceptos básicos ni sus operaciones analíticas. La semiótica, como el mito, es capaz, por tanto, de proporcionar existencia ontológica a nuevas entidades o a entidades que no se perciben de manera absolutamente fiable, e incluir también la Escila de la estética emocional como fundamento de toda significación (Greimas y Fontanille 1991).

Los ejes constituyen uno de los aspectos de la representación visual de la forma de un objeto. La información proporcionada por los ejes establece la disposición espacial, simetría, tamaño, orientación e incluso movimiento.





8. Capitel con la figura de Escila del Palacio Ducal (Venecia).

Junto a los ejes, los «contornos de oclusión», es decir, contornos que marcan las discontinuidades del objeto y que responden a su entorno: «a contour that makes a discontinuity in depth, and it usually corresponds to the silhouette of an object as seen in two-dimensional projection» (Marr 1982: 218). Juegan por tanto un papel fundamental en el reconocimiento de los bordes de un objeto. Estos contornos funcionan como «atractores», es decir, formas organizadas dotadas de identidad visual, donde la percepción de sus bordes registra una imagen mental. Los ejes y sus inclinaciones vinculan un conjunto determinado de atractores, diferenciados de su entorno por los contornos de oclusión, es decir, la percepción de la discontinuidad como señal de profundidad:

Lo que agrega el movimiento es su percepción como totalidad (el desplazamiento, por delante de otras superficies indiferenciadas, de un borde continuo y cerrado sobre sí mismo) y la posible percepción de la totalidad de sus formas (el conjunto cambiante de las superficies de oclusión generadas por el borde al girar el objeto, efectiva o virtualmente, sobre sus diversos ejes posibles) (Magariños 2008: 186-7).

En cualquier caso, se parte siempre del signo perceptible o forma (primeridad / lo imaginario / estético / posibilidad funcional) a partir del que se infiere lo real (segundidad / lo real / existencia-significativa / posibilidad de actuar) para llegar a lo valorativo (terceridad / lo simbólico / posibilidad racional). De manera que cualquier cambio en el contexto (por ejemplo, una modificación de la dirección de la luz) implica reacomodar lo percibido de modo que sea reconocido en esa nueva configuración. En general, explica Magariños, es suficiente con indicar los puntos entrantes y salientes de luz, ya que son decisivos en la transformación de concavidades en convexidades y en la creación de volumen y textura en una imagen.

Regresando ahora a la zona del estrecho de Mesina, donde se viene produciendo también un efecto óptico conocido como Fata Morgana (en referencia a la bruja de la mitología artúrica), estudios como los de Alfred Weneger han mostrado que el origen de este espejismo se debe a cambios de temperatura del aire, sobre todo con el calor del verano, donde una gran superficie (la del océano o en un desierto) actúa como una lente cóncava que refracta y refleja las imágenes produciendo más de tres reduplicaciones invertidas que flotan en el cielo o la superficie del mar. De esta forma, los objetos situados en el horizonte, como por ejemplo una roca de acantilados, se multiplican y pueden adquirir una apariencia alargada (véase el grabado del siglo XIX reproducido en Platt 1884).

Resulta llamativo que el mito de Escila ponga de manifiesto la pluralidad de ejes y la quiebra de la simetría. Hasta aquí, he querido sugerir los distintos factores que pueden haber condicionado la visión de las múltiples patas y cabezas de la criatura que, por otra parte, se parecería a los percebes de una roca. Con el fin de reflexionar brevemente sobre los efectos de estas metamorfosis y ambigüedades semióticas en la creatividad, me referiré a Caribdis, el remolino.

Los remolinos son perturbaciones fluidas que se producen en regiones del océano donde hay marcadas discontinuidades de densidad, como son las fronteras entre diferentes masas de agua y las topografías costeras cercanas. La distribución vertical de la densidad refleja los contrastes entre el verano y el invierno, cuando la acción de los vientos favorece la formación de una capa de mezcla homogénea, hasta aproximadamente 100 metros de profundidad. En verano la estratificación del océano ocurre desde la superficie hasta las capas más profundas. Las corrientes marinas condicionan también que el eje principal del remolino esté orientado en la dirección del flujo principal. En algunos casos, se forman también centros secundarios que producen patrones de flujo asimétrico con los cambios de presión.



En cierta forma, un remolino funciona como un atractor, un eje fijo rodeado por una región disipativa que impacta en la trayectoria del eje. Estudios recientes en dinámica de sistemas complejos muestran que los sistemas dinámicos mantienen su movimiento en función de fuerzas internas o externas que introducen perturbaciones. Con frecuencia, los atractores se representan matemática y geoméricamente como remolinos más o menos circulares. En el ámbito de la semiótica, Magariños describe varios tipos de atractores. Aquí no nos interesan tanto aquellos en los que intervienen elementos figurativos (constituidos en base a semejanza o isomorfismo) o simbólicos (por ejemplo el lenguaje verbal, constituido por un código arbitrario acordado por una comunidad de hablantes determinada), sino los «abstractivos», es decir, aquellos que activan aspectos perceptivos cualitativos a través de lo que Magariños define como «semiosis privada»:

Con la expresión «semiosis privada», intento establecer la existencia, en la memoria, de determinados atractores abstractivos, originados en la experiencia o vivencia perceptual, que se van acumulando de modo inconsciente o no-consciente (Magariños 2008: 188).

Todo proceso semiótico se encuentra relacionado con la capacidad de abstracción, que es inherente a la **incorporación** de cualquier estructura formal, proceso que reduce la complejidad de la experiencia humana a un signo. Así, el signo icónico-deíctico de Escila y Caribdis, que busca advertir de peligros en el mar (rocas de acantilados y remolinos) con un cierto grado de isomorfismo visual, sufre en la reproducción de la imagen mítica una (re)semantización determinada no solo por la intención de reproducir el modelo original, sino por la acción significativa, que en sí misma lleva a la abstracción. De la misma forma, para Mircea Eliade (1989) la repetición de los mitos aumenta el grado de

abstracción, pues alarga la cadena de signos «motivados» que se transforman de manera irreversible en signos simbólicos:

En estos casos, la operación de reconocimiento se realiza cuando, a partir de la integración de una cantidad mínima de marcas, se active el atractor correspondiente a una entidad existencial (reconocimiento, por ejemplo, de un mínimo de marcas que ya constituyen un rostro o una mano o un teléfono, etc.), o el atractor correspondiente a una cualidad (reconocimiento, por ejemplo de un mínimo de marcas que ya constituyen una determinada variación tonal del azul o un determinado entrecruzamiento de líneas de determinada inclinación, intersección y/o tangencia, etc.) o el atractor correspondiente a un valor convencional (reconocimiento, por ejemplo, del mínimo de marcas que ya constituyen una determinada letra o número o red o árbol de dependencias, etc.) (Magariños 2008: 188).

A diferencia de los jeroglíficos, los diagramas y los mapas tienen una larga tradición como representaciones supuestamente fidedignas del mundo. Sin embargo, hemos visto cómo ciertas cartografías antiguas introducen distorsiones que no se refieren únicamente a la presentación de criaturas monstruosas. Así, por ejemplo, el mapamundi de Mercator (1569) tiene una distorsión de escala que amplía y centra los países del hemisferio norte respecto a los del hemisferio sur. Esta modificación tiene sesgos ideológicos y efectos semánticos, puesto que da prominencia a determinadas zonas del norte del globo.

Los mapas, como los diagramas, se constituyen mediante procesos de semejanza, relación y modulación. Partiendo de la definición de Deleuze del diagrama como «un conjunto de trazos que no constituyen una forma visual» (Deleuze 2007: 98), Claudio Guerri afirma que tiene un carácter procesual, operatorio y relacional. El diagrama opera entre lo variado y lo confuso, aunque



su modo de expresión sea siempre la analogía (Guerri 2012: 83-4). El semiólogo argentino añade que el diagrama está «entre» dos momentos constitutivos, puesto que antes están «los clichés, los estereotipos, las imaginerías, los fantasmas» (Deleuze 2007: 63).

Pintura. El concepto de diagrama reúne la traducción al español de los cursos dictados por Deleuze en la primavera de 1981 en Vincennes (Paris VIII), grabados por los propios alumnos y digitalizados por la Biblioteca Nacional de Francia con el permiso de la familia (véase *La voix de Gilles Deleuze en ligne*). Se trata de una obra que intenta elaborar un concepto filosófico de diagrama al nivel de la pintura, y que ofrece una aplicación del denominado «modelo del reconocimiento» que Deleuze desarrolla en *Diferencia y repetición*, según el cual la diferencia es pensada por mediación de la exigencia de identidad que establece la noción de representación. Es decir, el filósofo francés aborda la relación entre la percepción fenomenológica y el conocimiento trascendental y para ello remite al trabajo de Merleau-Ponty y de Peirce sobre la creatividad artística, puesto que el arte, al separarse de las formas que aprisionan la representación, permite nuevas aproximaciones a la ontología. En *Diferencia y repetición*, Deleuze explica que son precisamente las experiencias liminares como el vértigo las que conducen a una especie de intensidad generativa de la percepción que lleva a su vez a lo abstracto o trascendental, a nuevas modalidades de existencia no funcionales o des-estratificadas que no generan estructuras per se (1968: 305). El arte impulsa precisamente a percibir aquello que es imperceptible dentro del reconocimiento que opera en el proceso perceptivo.

Me apresuro a añadir que, al igual que la obra artística, la ambigüedad del mito, y su plasmación en este ensayo en forma de metáfora oceánica, gestan percepciones y emociones que se desvinculan de la referencia objetual, es decir, que se autocrean en sucesivas metamorfosis y se separan

del contexto histórico o de la vivencia concreta. Conservan, así, la afectividad como acontecimiento virtual, encarnándola pero sin actualizarla. Contienen, de esta forma y de acuerdo con Deleuze, una gran dosis de inverosimilitud geométrica, de imperfección física, de anomalía orgánica, de monstruosidad, desde la perspectiva de un modelo supuesto, de percepciones y afecciones vividas (2005: 168). De manera que, según afirma el francés, «hay una posibilidad pictórica que nada tiene que ver con la posibilidad física» (2005: 168), puesto que en la obra pictórica la lucha contra las formas preestablecidas (clichés) no es exterior, como en otras formas artísticas, sino interior a la propia obra.

Así pues, el diagrama opera como forma intermedia para llegar a la imagen (o hecho pictórico) soslayando simultáneamente los estratos figurativos. De ahí que Guerri añada que el diagrama es como un proceso de trazado en el que se puede prestar atención a los movimientos constitutivos de cualquier forma de creación en el espacio, llegando a contemplar lo abstracto como una realidad o concepto concreto (2012: 84). El diagrama permite así pasar de una geometría y una visión ópticas a una geometría y visión hápticas, posibilitando trazos y manchas de donde emergen líneas y colores. Se identifica entonces con la cartografía, puesto que traza ejes y planos de acción en el espacio óptico. Sin embargo, en el arte pictórico el diagrama captura el espacio óptico o visible en metaformas abstractas (no orgánicas) subordinadas a las impuestas por los clichés, produciéndose una desarticulación de los órdenes objetivos y subjetivos de la etapa prepictórica, una apertura de los dominios de lo perceptivo y lo sensible de la forma; apertura que se ve acompañada por una serie de resonancias o remisiones entre las sensaciones que permiten a su vez que el arte pase del nivel formal vinculado a un espacio concreto al nivel meta-formal desarrollado en un tiempo abstracto. El mito, como el mar, se hace eco de esta recursividad metamórfica que lleva al remolino performativo de la abstracción.





9. James Gillray. *Britannia between Scylla & Charybdis. or— The Vessel of the Constitution steered clear of the Rock of Democracy, and the Whirlpool of Arbitrary-Power* (1793). Grabado en color. Library of Congress, Washington.

En otro de sus trabajos (véase Acebal, Bohórquez, Guerri y Voto 2013), Guerri vincula, en el denominado «nonágono semiótico», las condiciones de performatividad de los distintos tipos de signos (iconos, índices, símbolos) a sus efectos (relación del signo con su objeto) y a sus valoraciones (relación del signo con su interpretante), contemplando la prolongación de la perspectiva en el espacio y su constitución en formas simbólicas y representaciones que incluyen la construcción de memorias culturales determinadas. La metodología del nonágono semiótico, por sus características gráficas, permite visualizar la taxonomía de los subspectos del proceso semiótico y establecer sus interrelaciones.

De acuerdo con Guerri, luz y color son, pues, pura posibilidad teórica y cualicuantitativa; y en primera instancia, pura sensación o primeridad. No existen sin su materialización concreta en textura y delimitación formal (segundidad). Al materializar sobre un fondo o un contexto determinadas diferencias de luz, color y textura, se concreta la forma mediante recurrencias espaciales (isotopías) en torno a los ejes de la misma y en cuanto a dimensiones fundamentalmente cuantificables que determinarán aspectos valorativos (terceridad). La posibilidad de percibir fondo y figura, y, por tanto, de asignarle un nombre a lo representado, deriva de una cierta selección y combinatoria de distintas cualidades, aspectos, luz, textura y forma, y de sus usos y valoraciones específicas en determinada cultura. El grado percibido y el grado concebido son relacionados simétricamente, puesto que la analogía se basa en la coposesión de algunos rasgos (Groupe μ 1993: 274). ¿Pero qué sucede en el caso de las formas híbridas e indefinidas como Escila y Caribdis?

Los casos de ambigüedad en el grado percibido pueden dar lugar a analogías invertidas la una en relación a la otra (Groupe μ 1993: 274). ¿Y no es esta, por otra parte, la condición de todo mito? La repetición del mito, como señalaba antes citando a Eliade, encierra una cadena de signos motivados,

diagramas fantasma, si se quiere, que, resemantizados, llevan a la abstracción. Son, en este sentido y al igual que el océano, «no-lugares», espacios de tránsito donde la ambigüedad de la forma se vuelve líquida y particularmente difusa. En 1992, Marc Augé acuñó el concepto «no-lugar» para referirse a espacios en movimiento donde no se producen interrelaciones humanas (el antropólogo francés se refería por ejemplo a autopistas, aeropuertos, supermercados, etc.). El mito de Escila y Caribdis captura de una manera que podríamos denominar meta-mítica la transitoriedad del mito, su forma de remolino de movimiento infinito.

Me gustaría terminar con la conocida cita de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, quienes afirman:

Todo sale del mar y todo vuelve a él. El mar es el lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos; simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales; una situación de ambivalencia, de incertidumbre, duda, indecisión que puede concluir bien o mal; por eso, es a la vez imagen de la vida y de la muerte (1995: 689).

Así, en forma de sucesivas mareas de información, este ensayo ha buscado atrapar al lector entre Escila y Caribdis, en una intermedialidad ambigua, sin rumbo y a la deriva, apuntando algunos de los remolinos semióticos que se originan en la disolución de las ciencias, las artes y las humanidades, integrando estudios cognitivos, mitología y literatura en un inmenso océano de creatividad¹.

¹ Quisiera expresar mi agradecimiento a Mónica O'Doherty, por su asistencia gráfica con las imágenes de este capítulo.



10. Johann Heinrich Füssli. *Odiseo entre Escila y Caribdis*. Óleo sobre lienzo (1794-1796). Aargauer Kunsthhaus (Aarau, Suiza).



BIBLIOGRAFÍA

- Acebal, Martín, Miguel Bohórquez Nates, Claudio Guerri y Cristina Voto (2013). *La manumisión de las imágenes. Lexia 17-18*. Roma: Aracne Editrice.
- Aguirre, Mercedes (1999). «Presencia femenina en la travesía de Odiseo: estudio iconográfico». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua* 12: 87-105.
- (2002). «Scylla: Hideous Monster or Femme Fatale? A Case of Contradiction between Literary and Artistic Evidence». *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 12: 319-328.
- Apolonio de Rodas (2011). *Argonáuticas*. Trad. Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Gredos.
- Augé, Marc (1992). *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Éd. du Seuil.
- Barthes, Roland (1957). *Mythologies*. París: Éd. du Seuil.
- Boardman, John (2002). *The Archaeology of Nostalgia*. London: Thames and Hudson.
- Buitron-Oliver, Diana and Beth Cohen (1992). *The Odyssey and Ancient Art: An epic in word and image*, Annandale on Hudson.
- Castañares, Wenceslao (2012). «Lines of Development in Greek Semiotics», en Asunción López-Varela (ed.), *Semiotics of World Cultures. Cultural Journal of Philosophy and Axiology of Culture*. Berna: Peter Lang: 13-33.
- (2014). *Historia del pensamiento semiótico. 1. La antigüedad greco-latina*. Madrid: Trotta.



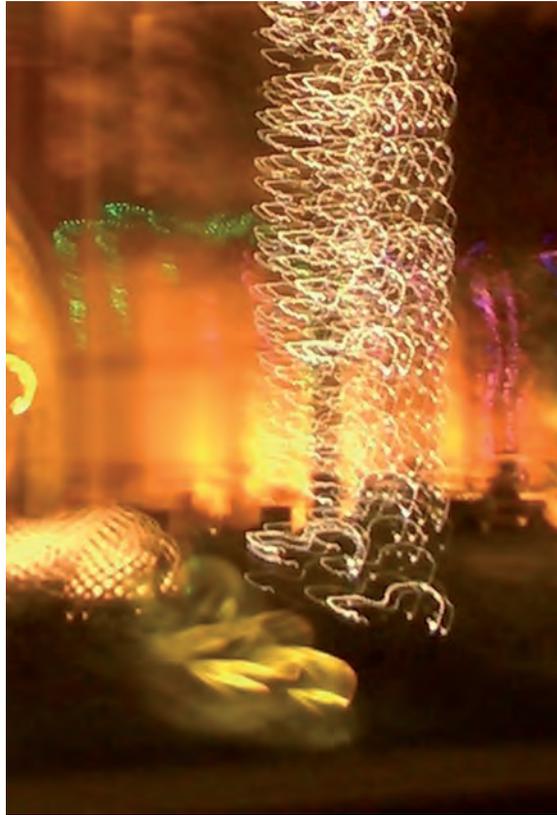
- Catulo, Cayo Valerio (2009). *Poesías*. Ed. bilingüe de J. C. Fernández Corte y J. A. González Iglesias. Madrid: Cátedra.
- Charleton, Walter (1966). *Physiologia Epicuro-Gassendo-Charltoniana: or A Fabrick of Science Natural, Upon the Hypothesis of Atoms*. Libro III, Cap. II, Sec. I. New York: Johnson Reprint Corp.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1995). *Diccionario de los simbolos*. Trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder.
- Cohen, Beth (ed.) (1995). *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*. New York: Oxford University Press.
- Deleuze, Gilles (1968). *Différence et répétition*. París: PUF.
- (2007). *Pintura: el concepto de diagrama*. Trad. de Equipo Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus.
- y Felix Guattari (2005). *Qu'est-ce que la philosophie?* París: Minuit.
- Eliade, Mircea (1989). *Le Mythe de l'Eternel Retour. Archétypes et répétitions*. París: Gallimard.
- Esquilo (2010). *Prometeo encadenado*. Trad. y ed. de Bernardo Perea Morales. Madrid: Gredos.
- Greimas, Algirdas Julien y Jacques Fontanille (1991). *Sémiotique des passions*, París: Éd. Seuil.
- Groupe μ (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Guerri, Claudio F. (2012). *Lenguaje gráfico TDE. Más allá de la perspectiva*. Buenos Aires: EUDEBA.

- Hanfmann, George M. A. (1987). «The Scylla of Corvey and Her Ancestors». *Dumbarton Oaks Papers. Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday* 41: 249-260.
- Homero (2005). *Odisea*. Trad. de J. M. Pabón. Intr. y rev. de M. Fernández-aliano. Madrid: Gredos.
- Jakobson, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*. Trad. Nicolas Ruwet. Paris: Minuit.
- Losada Goya, José Manuel y Antonella Lipscomb (2013). *Mito e interdisciplinariedad. Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*. Bari: Levante Editori.
- Magariños de Morentín, Ángel (2008). *Semiótica de los bordes*. Buenos Aires: Editorial Comunicarte. <<http://www.magariños.com.ar/Impresion.html>>.
- Marr, Donald (1992). *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*. New York: Freeman.
- Mundo, Anscari M. y Manuel Sánchez Mariana (1985). «El Comentario de Beato al Apocalipsis. Catálogo de los códices». *Los Beatos: Catálogo de la exposición Europalia 85*. Madrid: Biblioteca Nacional: 101-127.
- Nigg, Joseph y Chet Van Duzer (2013). *Sea Monsters on Medieval and Renaissance Maps*. London: British Library.
- Ovidio (2008). *Metamorfosis*. Trad. José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid: Gredos.
- Peirce, Charles S. (1931-1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols. 1-8. Ed. de C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks. Cambridge: Harvard University Press.



- Platt, John (1884). *A Library of Wonders and Curiosities Found in Nature, Science and Literature*. New York: John B. Alden. <http://archive.org/stream/libraryofwonders00platuoft/libraryofwonders00platuoft_djvu.txt>.
- Shepard, Katherine (1940). *The Fish-tailed Monster in Greek and Etruscan Art*. PhD Dissertation. New York: Menasha, Wis., George Banta Pub. Co.
- Virgilio (2010). *Eneida*. Trad. de Eugenio Coseriu y Javier de Echave Sustaeta. Madrid: Gredos.
- Weneger, Alfred (1918). «Elementare Theorie der atmosphärischen Spiegelungen». *Annalen der Physik* 4, 57: 203-230. <<http://mintaka.sdsu.edu/GF/mirages/mirsims/sup-mir/Weg1.html>>.

EL DESEMBARCO DE LAS SIRENAS



EL DESEMBARCO DE LAS SIRENAS

Isabel Fornié

¿Y el gran abismo del mar, tan terrible y peligroso?

En algún momento de la vida, y por algún motivo, se nos revela la presencia de ciertos personajes mitológicos que, como seres míticos que son, desvelan aspectos de la naturaleza y la existencia humanas. Y aunque hoy en día los relatos de la mitología se nos antojan remotos, inverosímiles, historias de un mundo pasado, no hay nada más lejos de la realidad, como veremos.

Esta historia comienza con la contemplación de una simple pecera, donde un pez nada en el pequeño espacio esférico que la conforma. El pececillo está ahí por el capricho de un niño, que no tarda en meter los dedos y agitar violentamente el agua tratando de coger al animal. Quizás sintamos alguna resonancia mitológica si imaginamos la escena desde el lugar del espécimen acuático:

removió el océano, soltó huracanados los vientos
en su gran multitud y a la vista robó con las nubes
a una vez tierra y mar: en el cielo asomaba la noche.
Levantáronse el euro y el noto y el rudo poniente
con el bóreas helado que arrastra imponente oleaje.
Desmayados sintió el corazón y los miembros Ulises
y, en profundo dolor, conversó con su espíritu prócer:

«¡Desdichado de mí! ¿Cuál va a ser a la postre mi suerte? [...]»

(*Odisea* V, 292-299).

Es Poseidón (Neptuno) agitando las aguas en la aventura homérica para desgracia de Odiseo (Ulises); en nuestro escenario, no es la ira encendida de la deidad la que desencadena tales circunstancias, sino la criatura humana que, inconscientemente, juega a convertirse en ese dios que dispone del destino

de los seres, en este caso, el del pez. No se pretende entrar aquí en mayor trascendencia de este juicio que la que nos sitúa en las relaciones entre los seres humanos y los mitológicos, cuya naturaleza podemos vislumbrar, aunque sea desde el sentido del humor, en la interpretación que, sobre el célebre mito de Jasón y los argonautas, realiza Don Chaffey en la película homónima que dirige en 1963. Sus escenas muestran, con cierta ironía, a caprichosas divinidades que mueven a su antojo las fichas del destino de los hombres en el tablero del mundo. Reparemos en el paralelismo de la diferencia de escala entre los dioses y los hombres, y la del niño respecto del pez, lo que resulta tan evidente como la semejanza de las veleidades de ambas situaciones.

Si ahora prestamos atención a otros espacios en los que actualmente albergamos a los habitantes del reino de Poseidón, los acuarios se presentan como recipientes más complejos que, posiblemente, surgieron con la intención de acabar con el despropósito de la pecera y, de ser así, qué acertado hubiera sido sumar a este avance la restricción del uso de estas vasijas de cristal.

De los orígenes primigenios de los acuarios, que se sitúan en la civilización sumeria con la existencia de estanques donde se mantenían los peces vivos antes de ser consumidos (Peter Scott 1995: 21), ponemos de relieve ciertas investigaciones arqueológicas que concluyen que ya los egipcios tenían peces con fines recreativos (Hargrove y Hargrove 2011: 17). Esta finalidad es la que nos interesa especialmente, pues sustenta la razón de ser del *aquarium* actual, en cuya configuración se debe considerar la concepción del acuario en su forma moderna. Basado en la transparencia del recipiente que permite observar a los animales y plantas en él contenidos, el acuario moderno surge en el siglo XVIII y se desarrolla en el contexto de una segunda fase del *coleccionismo*, en la que el interés por los objetos que dio lugar a los *gabinetes de curiosidades* en





1. Acuario de principios del siglo XX, fotografía en el Fòrum de l'Associació Aquariòfila de Barcelona.

los dos siglos anteriores se intensifica con el entusiasmo por atesorar seres vivos (especialmente, marinos).

En una etapa posterior, iniciada a mediados del siglo XIX, el disfrute que proporcionaban los acuarios privados a los acaudalados propietarios y a sus invitados llega al resto de la sociedad en 1853, con la inauguración del primer acuario público en el Regent's Park de Londres. Las principales ciudades de los países que iniciaban el despegue industrial siguieron esta iniciativa, en una sucesión continua de apertura de estos centros acuáticos (en muchos casos, en el seno de instalaciones zoológicas ya existentes)¹.

Para completar los elementos característicos del acuario contemporáneo abierto al público, queda por añadir un ingrediente propio de la sociedad del siglo XX: «La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*» (Debord 2002: 37). Así, la incorporación del espectáculo a los acuarios públicos forma parte del proceso de sofisticación que la sociedad de consumo ha experimentado en todos los ámbitos de la cultura y sus instituciones, y ha contribuido a acentuar de manera notoria la condición desnaturalizada de estos zoológicos marinos. Cuando nos referimos a la desnaturalización de estos centros, no pensamos en la forma en que paulatinamente han ido asumiendo otras actividades distintas de las didácticas o de entretenimiento, tales como el comercio, la promoción publicitaria, la restauración e incluso el

¹ En el ámbito privado, son las clases acomodadas las que incluyen esas colecciones vivientes entre sus posesiones como un signo más de su estatus. En el caso de los acuarios públicos, son las ciudades las que muestran un comportamiento similar. A modo de curiosidad, en la actualidad, los tres acuarios más grandes del mundo se encuentran, por este orden, en las ciudades de Atlanta (*Georgia Aquarium*, con 30.000 m³ y más de 100.000 animales), Dubai (*Dubai Aquarium & Underwater Zoo*, 10.000 m³ y en torno a 33.000 animales) y Okinawa (*Okinawa Churaime Aquarium*, con 10.000 m³ y 26.000 animales).

alojamiento², que actualmente forman parte del ámbito recreativo, sino al tipo de desnaturalización que afecta a los seres marinos y de la que consideraremos algunos aspectos en nuestra historia.

El paso de los acuarios privados a los públicos supone una nueva orientación de la finalidad de contemplar algunas especies acuáticas con la que fueron creados los primeros, que consiste en convertir esos reducidos recipientes en tanques de gran capacidad para recrear el mundo submarino. Se trata de poder observar la vida marina a través de amplias ventanas, en su origen planas, generalmente rectangulares y situadas en salas que albergaban varios escenarios, algo similar a la contemplación de los cuadros en una sala de museo. La ventana, el cuadro... no cabe duda de que estamos ante una representación, pero ¿cuáles son los elementos de esta representación?

La logística de los acuarios públicos puede ayudarnos en la cuestión. Los espacios acuáticos que contemplamos a través de sus pantallas transparentes ocultan instalaciones complejas en constante funcionamiento al objeto de mantener vivas la fauna y la flora marinas, lo que exige la conservación de unas condiciones semejantes a las de su hábitat natural. Para ello, se precisan materiales especializados en el montaje del biotopo, condiciones apropiadas de iluminación, de temperatura y de presión, tratamiento químico del agua de los tanques... Así podríamos seguir hasta llegar al más avanzado detalle técnico o científico que requieren los complicados cuidados de los seres marinos en cautividad. Esto no significa que la supervivencia de los ejemplares capturados dependa exclusivamente de ello, puesto que buena parte del éxito se obtiene

2 Entre las ofertas de la página web de *L'Oceanogràfic* de Valencia se puede leer: «Vive una noche de aventuras con tus amigos, tus padres o con el colegio en la que viajarás por los océanos y mares, para acabar durmiendo en la Torre de Océanos rodeado de tiburones, después de haber disfrutado de una cena y una actividad previa», <<http://www.cac.es/oceanografic/?languageld=4>>.



mediante el método de ensayo y error. No obstante, si observamos los logros que actualmente presentan los acuarios, se constata el esfuerzo de la investigación en programas especializados en ecosistemas marinos, así como el impulso de la ingeniería acuarológica, para poner al servicio de estos centros todo tipo de recursos y la más avanzada tecnología. Parece, por tanto, que se ha superado gran parte de las dificultades de la vida en los acuarios en lo que atañe a la relación del animal con el medio artificial.

Sin embargo, las relaciones entre los seres que habitan tal medio plantean ciertos problemas. Los protocolos de convivencia contemplan la selección de las especies para lograr la compatibilidad de estas en lo concerniente al comportamiento y a las condiciones del hábitat que comparten. Las considerables dimensiones de los depósitos acuáticos actuales permiten la incorporación de cada vez más especies, en un afán, no tanto de una mayor aproximación del escenario a la realidad marina como de mantener el máximo interés visual. Pero la garantía de supervivencia de los numerosos huéspedes allí alojados viene de un orden en su origen selectivo, de un equilibrio que desvitaliza, de un hábitat que se pretende *pacífico* y *naturalizado*. En ese espacio controlado, los animales marinos deambulan y a veces repiten una y otra vez los trayectos, como si la proximidad de los otros no tuviera trascendencia o existencia. Contemplándolos, se advierte su vitalidad ralentizada, estancada; parecen transmitir, como los axolotl de Cortázar, el deseo de «abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente» (Cortázar 2010: 401); parece insalvable la distancia que los separa de la existencia natural, la depredación, la búsqueda, la migración y un largo etcétera.

Consideremos también la presencia del hombre en la realidad de los acuarios; en particular, la que viene determinada por el entretenimiento. Si tenemos en cuenta la relación con el espacio, puede verse cómo este se ha



desarrollado en torno al efectismo de las instalaciones con el que se pretende emular el *viaje submarino*. Con este fin se construyen recintos cuyos itinerarios crean la ficción de un recorrido por el fondo marino, desde la tranquilidad de nuestro medio aéreo y con la seguridad que ofrece la protección del material que separa ambos espacios³.

La experiencia no es comparable con conocer in situ la realidad submarina; por eso, en un nuevo intento de aproximación, la mayoría de los acuarios de hoy en día ofrecen inmersiones en los tanques, principalmente en aquellos en que nadan pacíficos tiburones, con asistencia continua de profesionales de estos centros. Sin embargo, ¿dónde encontramos el sentir de esa realidad marina a la que Odiseo, cuando se le manda surcar los mares, define como «la sima del mar espantable [...] / la sima que apenas si salvan / los veloces y firmes bajeles que corren ufanos / con las brisas de Zeus»? (*Odisea V*, 174-177). Bien parece que estas formas de entretenimiento derivan finalmente en el simulacro del que Baudrillard nos alertó, en esa ficción que, asumida como modelo, precede a la realidad y la suprime para instituirse ella misma en realidad (Baudrillard 1998).

Respecto a la interacción del hombre con los animales del acuario, se observa la importancia creciente del espectáculo con criaturas marinas; es reminiscencia del entretenimiento itinerante con animales terrestres y ambos

³ En 1985 se construyó en Auckland el Mundo Submarino de Kelly Tarlton, primer acuario que incluía un túnel acrílico transparente de 110 metros, con forma circular y una pasarela móvil que une los tanques acuáticos; es curioso que se diseñase para que los visitantes no tuvieran que andar.

2. Georgia Aquarium. Ocean Voyager Tunnel (2006).
Fotografía: Diliff.

3. Exhibición de delfines. Zoo Aquarium de Madrid (2005).
Fotografía de la autora.



coinciden en la exhibición del adiestramiento logrado. Cuán sorprendente hubiera sido que los acuarios no aceptaran incluir esta atracción: «Bajo todas sus formas particulares —información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones— el espectáculo constituye el modelo actual de vida socialmente dominante» (Debord 2002: 39).

Quizás lo que quede por considerar es que si, igual que hicimos con el pececillo al comienzo de esta historia, tratásemos de ponernos en la realidad de los seres que habitan los acuarios, además de abrir la memoria a la mitología, resultaría útil abrir el espíritu a la relación con ellos desde una recíproca contemplación para comprender que guardamos ciertas analogías en las condiciones de vida.

El desafío a los dioses

Poseidón no es ajeno a la situación de los seres acuáticos en cautividad. Conoce los motivos por los que se capturan y mantienen vivos en acuarios a los animales marinos, pues como divinidad que es, sabe de nuestras ocupaciones relacionadas con ellos: investigaciones biológicas y oceanográficas, estudios medioambientales, acuicultura, decoración, actividades didácticas, divulgativas, recreativas y tantas otras. Al Señor de los Océanos no le pasa inadvertido que todas tienen en común el *raptó* de algunas de sus criaturas y la privación del derecho a su naturaleza.

El dios muestra un gran enojo ante el mérito de conservar la vida en los acuarios que el hombre se atribuye, ya que defiende que es un logro que pertenece a la sabia naturaleza de sus protegidos y a sus procesos de adaptación y evolución, los mismos que durante millones de años han mostrado una efectividad incomparable en cuestiones de supervivencia. A su indignación

tampoco le falta el desprecio por los límites que el hombre se impone, dada su necesidad de medir, cuantificar, dirigir, comparar, en definitiva, de acotar la experiencia de la vida, y grita enfurecido: «¡Quiénes se creen que son para imponerlos a los súbditos del Rey del Mar!». Y su asombro no es menor que su ira cuando se pregunta cómo se puede aplaudir a un delfín que se doblé por un simple bocado, a un animal que se ve convertido en marioneta del seudocirco acuático, a ese ser magnífico destinado a escoltar al dios cuando, montado en su carro tirado por extraordinarios corceles, cabalga sobre las olas por la inmensidad de los océanos.

Sabemos que el rapto es un acto frecuente en la mitología y que tiene serias consecuencias, mucho más penosas si son los hombres los que lo llevan a cabo; es un desafío que los dioses no perdonan. Y puesto que, en este caso, atañe a Poseidón, deberíamos preguntarnos a qué nos enfrentamos.

No se debe menospreciar que precisamente esta divinidad es una de las más temidas por su crueldad. Una vida llena de adversidades ha forjado su temperamento, pues fue devorado por su padre Cronos (*Teogonía*, 453-467) y liberado junto al resto de sus hermanos por su también hermano Zeus; ha sido criado por los telquines, genios malignos de Rodas, de ahí que se haya convertido en el artífice implacable de terremotos, hundimientos y naufragios; los testimonios de los que han soportado su cólera lo demuestran. Pensemos, asimismo, que Poseidón tiene concedida la aprobación de Zeus para poner en marcha cualquier venganza, desde que Odiseo llegara al puerto de Forcis, en Ítaca, sin haber atendido a sus amenazas. Así se lamentaba Poseidón: «Padre Zeus, nunca más tendré estima en los dioses eternos, / pues los mismos mortales feacios en nada me honran / aunque vienen de mí por linaje» (*Odisea* XIII, 128-130). Le contesta Zeus:



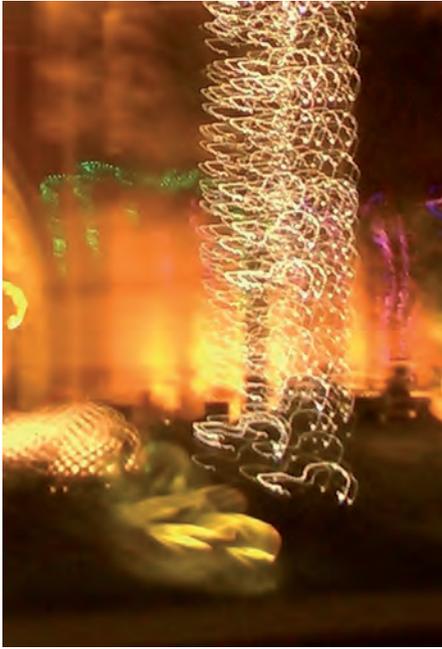
¡Ay de mí, dios potente que bates la tierra! ¿Qué has dicho?
No te quitan de cierto los dioses la honra, que es arduo
despreciar a quien es más antiguo y mejor que los otros;
de los hombres, si alguno, en su fuerza fiado, te llega
a ultrajar, el castigo en tus manos tendrás ahora y siempre:
obra, pues, como quieras y sea tu placer. [...]

(*Odisea* XIII, 139-145).

En aquel entonces, Poseidón propuso hacer naufragar la nave y cubrir la vista de la ciudad con una montaña, y Zeus le permitió convertir la nave en peñasco para que todos los hombres se maravillasen y que la vista de la ciudad se cubriera, sí, pero con una gran montaña.

Ahora que el dios del Océano desata nuevamente su furia contra los hombres, como ya sabe de la astucia de estos mortales, dispone que lleven a cabo la venganza quienes se han enfrentado a ellos anteriormente, designando a sus criaturas anfibias más queridas y temibles, las sirenas, a las que indica que habrán de maravillarse a los hombres y cubrir su vista. Ellas se ponen a la tarea con presteza.

De las sirenas no debemos esperar que se presenten en alguna de las formas sobre las que se ha escrito tan extensamente. Las versiones desarrolladas son tantas, que es posible que quien verdaderamente posea la sabiduría sobre este misterio sea Homero, que no las describe físicamente. En realidad, cuanto más nos empeñemos en asignar a estos seres mitológicos una forma a nuestra semejanza, más nos alejamos de su naturaleza, que ha de concebirse integrada por los máximos ideales de belleza y seducción, de astucia y engaño, de misterio y peligro, de crueldad y destrucción. De ahí que, hoy en día, es posible que estas criaturas astutas se sientan confiadas al comprobar que los hombres siguen perdidos en debates y polémicas, como la generada en el verano de 2012 con el exitoso documental *Sirenas: el cuerpo hallado* del Animal Planet Discovery



4. *Sirenas* (2012),
de Isabel Fornié.
Fotografía.

Channel, que daba a entender que estos seres mitológicos podrían existir (mitad mujer, mitad pez) y que se han ocultado hasta ahora; la Administración Nacional Oceánica y Atmosférica (NOAA, por sus siglas en inglés) se vio obligada a desmentirlo en un comunicado en Internet, ante el revuelo y las iniciativas de búsqueda de las sirenas que se desencadenaron. No obstante, puede que las sirenas recelen de los ambientes literarios, ya que, por la manera en que muchos escritos plantean ciertos aspectos de su existencia, podrían convencernos finalmente de la condición informe de estos seres mitológicos y mantenernos alerta ante su presencia invisible. Blanchot, por ejemplo, que se refiere al exterminio de estas criaturas por la razón humana (lo cual ya es una certeza de su existencia), las sitúa en la ambigüedad entre una morfología que sustenta el estímulo sensorial que recibimos de ellas y lo ficticio del mismo:

Siempre hubo en los hombres un esfuerzo poco noble para desacreditar a las sirenas tildándolas llanamente de mentirosas: mentirosas cuando cantaban, engañosas cuando suspiraban, ficticias cuando se las tocaba, en todo inexistentes, de una existencia tan pueril que el sentido común de Ulises bastó para exterminarlas (Blanchot 1969: 10).

Con independencia de las cuestiones en torno a la forma de las sirenas, hay general consenso en la consideración del canto como atributo esencial que identifica a esas criaturas mitológicas. Estas conocen nuestra certeza de que el



poder marítimo de las misteriosas sirenas es uno de los que se reparten el universo de la música (Trías 2008). El canto o la música siempre es el territorio en el que aparecen las sirenas, dicen algunos hombres (Rodríguez Penagos 2008: 35) y, anteriormente, ellas mismas se han dirigido a un mortal de esta forma:

Llega acá, de los dánaos honor, gloriosísimo Ulises,
de tu marcha refrena el ardor para oír nuestro canto,
porque nadie en su negro bajel pasa aquí sin que atienda
a esta voz que en dulzores de miel de los labios nos fluye.

(*Odisea* XII, 184-187).

Y es que su canto es «la voz hipnótica del deseo que hace llegar desde afuera sus formas. Una voz del amor alucinado» (Rodríguez Penagos 2008: 35). También es con la voz con la que promueven la iniciación al conocimiento, a ese que ellas mismas poseen, pues tienen la facultad de conocer todo lo que ocurre (Aguirre 1994: 307).

Así pues, las sirenas no tienen duda de que los hombres esperan que actúen con el canto, pero ellas tienen, por su astucia, «un arma aún más terrible que su canto: su silencio» (Kafka 2006: 118). Con este pueden atraer la atención de los hombres exhibiendo toda su belleza. De esta forma, es la belleza y no el canto la fuerza hipnótica del deseo. Además, con el silencio, estas seductoras pueden mantener a los hombres en la ignorancia, al guardar para sí el conocimiento que poseen, un conocimiento que se extiende al del mundo de los propios mortales.

Para cumplir su misión, las sirenas se basan en el conocimiento de ese mundo, tratando de encontrar un ardid que afecte a los hombres en el modo activo de relacionarse (no solo con los objetos, sino con la comunidad y con el mundo), en un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el cual

se funde todo su sistema cultural (Baudrillard 2004: 223); este ardid es el consumo. Y como hemos visto, cuentan con la herramienta efectiva de la fuerza hipnótica del deseo, a la que unirán la lógica de los signos y la de los símbolos, para que los objetos ya no estén vinculados en absoluto con una función o una necesidad *definida*. Precisamente porque responden a algo muy distinto que es, o bien la lógica social, o bien la lógica del deseo, para las cuales operan como campo móvil e inconsciente de significación (Baudrillard 2004: 223); es a través de esta última como tratan de maravillar a los hombres y cubrir su vista.

No dudemos que estos hábiles seres nos han observado, han visto nuestras debilidades y conocen nuestros comportamientos. En relación con el deseo por los objetos, saben de esa común enfermedad: la codicia del hombre. Pensemos que, hoy en día, el encuentro con las sirenas quizás sea uno de los que más haya que temer.

De un encantamiento

Hace ya tiempo que llegaron las sirenas, armadas con el engaño de hacer creer que han dotado con su belleza a los objetos. Con recelo, invisibles, silenciosas, desembarcaron en el mundo de los hombres, allí donde estuvieran tan expuestos a esa belleza como lo están los marineros a las fuerzas de Poseidón. Y llegaron sin canto, acompañadas de un silencio formidable, el mismo del que hicieron uso con Odiseo para responder a su pretendida astucia y que precedió a que, más hermosas que nunca, se estiraran, se contonearan y desplegaran sus húmedas cabelleras al viento, abrieran sus garras acariciando la roca, aunque con ello no pretendieran seducir, sino atrapar por un momento más el fulgor de los ojos del héroe (Kafka 2006: 119).

Si alguien duda de este hecho, en el Dubai Mall se puede sentir la presencia de las sirenas claramente, y no porque no hayan desembarcado en el



resto de los centros comerciales, que lo han hecho, sino porque, orgullosas de su encantamiento, juegan en él a hacer visible su invisibilidad.

La elección del emplazamiento no es fortuita. La ciudad de Dubai está abierta al mar, situación que los hombres han aprovechado para acrecentar la ofensa a Poseidón al apropiarse de su territorio. El proyecto faraónico de construcción de tres islas artificiales con fines turísticos contempla ocupar sendas áreas que sumarán unos 70 km² y dotará a estos espacios multiformes del lujo propio de una sociedad opulenta y poderosa. Para mayor vanagloria, la segunda isla por orden de construcción formará con su diseño la escritura de un poema que alude a que los *grandes hombres hacen grandes desafíos*, de ahí que Poseidón no deje de provocar serios problemas con la cimentación. Resulta curioso que el hombre no haya reparado en que se está ofreciendo a las sirenas un territorio de su preferencia, desde el que siempre han ejercido sus tremendos poderes de encantamiento.

El Dubai Mall es el centro comercial más grande del mundo, con una superficie inimaginable destinada al comercio, los negocios y el entretenimiento; la recorrieron 65 millones de visitantes en el año 2012, situándola entre los cuatro destinos de mayor afluencia. No abundamos en la lista de productos, servicios y atracciones que se ofrecen, pero sí señalamos que el Dubai Aquarium & Underwater Zoo, que se encuentra dentro de sus instalaciones, es el segundo acuario en la clasificación mundial; una importante provocación a Poseidón.

Respecto al propio centro, es el ejemplo máximo de la alianza de la comodidad, la belleza y la eficiencia para las satisfacciones menores de la vida cotidiana. Y así entra en juego la belleza de las sirenas de la que se han impregnado los objetos, siendo de tal intensidad que resulta irresistible la fuerza con que estos atrapan la mirada y despiertan el deseo. Parece que en el



dinamismo comercial y el sentido de la estética de estos grandes centros del comercio, las sirenas han reemplazado el famoso eslogan de «la fealdad no vende» por el de «la belleza del marco es la primera condición de la felicidad de vivir» (Baudrillard 2009: 8). Así es como han conseguido transmitirnos que en estos espacios «estamos en el hogar del consumo como organización total de la cotidianidad, homogeneización total, donde todo se recobra y se supera en la facilidad, la traslucidez de una “felicidad” abstracta, definida por la sola resolución de las tensiones» (Baudrillard 2009: 9) —cuando las sirenas nos contemplan deambulando por los espacios comerciales, qué satisfacción deben

5, 6 y 7. Establecimientos.
Dubai Mall (2012).
Fotografías de la autora.



sentir al comprobar la semejanza de nuestro comportamiento con el de sus congéneres cautivos—. Debemos temer que «estamos destinados a repetir en un bucle interminable de acontecimientos caóticos eternamente reciclables, repertorios simbólicos de la sociedad de los simulacros» (Baudrillard 2009: lv).

Por su parte, puesto que estas criaturas maléficas saben que «el consumo, como nuevo mito tribal, ha llegado a ser la moral de nuestro mundo actual» y «está destruyendo las bases del ser humano, es decir, el equilibrio entre las raíces mitológicas y el mundo del *logos* que, desde los griegos, mantuvo el pensamiento europeo» (Baudrillard 2009: liv), están seguras de poder pasar inadvertidas.

Tan confiadas están las sirenas que, para completar su diversión, han logrado que los hombres construyan en dicho centro comercial un monumento a su canto, que añoran. Así, podemos contemplar la enorme escultura *Cascada*, que parece contarnos cómo los navegantes seducidos por la voz mitológica se lanzan al agua. Qué guiño de extraordinaria inteligencia, pues es una pieza incierta de su juego: en un alarde de su astucia, ¿nos muestran las sirenas que han prescindido de la fuerza de su canto y aun así han conseguido el embrujo? ¿Quizá tiene que ver con el argonauta Butes que, encarnando el salto al agua —el encuentro con lo imaginario—, representa a los navegantes que sucumbieron al hechizo desde el principio de los tiempos? Si fuera esto último, tal vez esperan, en su perversidad, que nos hagamos más preguntas:

¿Qué hay en el fondo del deseo de arrojar al agua? ¿Qué hay en el fondo del deseo de sumergirse en la cosa que obsesiona: de dar el último salto; de lanzarse sin demora y decididamente en pos de lo que se ignora; de franquear el Rubicón; de romper las amarras; de liberarse de todas las precauciones; de arrojar al agua la boca del lobo; de jugar a fondo perdido? Extrañas expresiones que una misma antigüedad reúne (Quignard 2011: 21).



8. *Waterfall (Cascada)*. Dubai Mall (2012). Fotografía de la autora.



Resulta evidente que hace ya tiempo que llegaron las sirenas, que lo hicieron sin canto, que más hermosas que nunca se estiraron, se contonearon y desplegaron sus húmedas cabelleras al viento, y abriendo sus garras acariciaron la roca, aunque con ello no pretendieron seducir, sino atrapar por un momento más el fulgor de los ojos del héroe. Él creyó que las había vencido, igual que ahora nosotros pensamos que estamos libres de su encantamiento, o incluso lo desconocemos. O tal vez, como añade finalmente el relato kafkiano, puede que representemos tamaña farsa para las sirenas y para los dioses, en cierta manera, a modo de escudo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Mercedes (1994). «El tema de la mujer fatal en la *Odisea*». *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 4: 301-318.
- Baudrillard, Jean (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- (1998). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- (2004). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Blanchot, Maurice (1959). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Cortázar, Julio (2010). «Axolotl». *Cuentos Completos 1 (1945-1966)*. Madrid: Alfaguara: 400-404.
- Debord, Guy (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Hargrove, Maddy y Mic Hargrove (2011). *Freshwater Aquariums for Dummies*. Hoboken, N.J.: Wiley.
- Hesíodo (1981). *Teogonía*. Trad. Aurelio Pérez Jiménez. Barcelona: Bruguera.
- Homero (2007). *Odisea*. Intr. Carlos García Gual. Trad. José Manuel Pabón. RBA: Barcelona, «Biblioteca Clásica Gredos».
- Kafka, Franz (2006). «El silencio de las sirenas». *En la calle del Alquimista*. Barcelona: Thule Ediciones: 118-119.
- Quignard, Pascal (2011). *Butes*. Trad. Carmen Pardo y Miguel Morey. Madrid: Sexto Piso.
- Rodríguez Penagos, Juan Manuel (2008). «De musas y sirenas: apuntes sobre música y psicoanálisis». *Pulsional. Revista de Psicoanálisis* 3. Septiembre: 31-38.
- Scott, Peter W. (1995). *The Complete Aquarium*. Londres: Dorling Kindersley.
- Trías, Eugenio (2008). «El canto de las sirenas». *EN-CLAVES del pensamiento* 4. Diciembre: 101-111.



LA ATLÁNTIDA. EL MITO EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA



LA ATLÁNTIDA. EL MITO EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Ana M. Gallinal

Fue Platón el primero que en sus *Diálogos* mencionó la Atlántida. Posteriormente, una cantidad ingente de autores se ha basado en él para explicar la catástrofe. Resulta difícil posicionarse en cuanto a su real existencia, dado que desde infinidad de fuentes se aseveran diversas teorías —que además arguyen tener la verdad absoluta—, por lo que preferimos no pronunciarnos en cuanto al debate sobre la veracidad de su existencia real o su carácter apocalíptico de ciencia ficción, y ceñirnos estrictamente al hecho de la leyenda y el mito. A partir del siglo XIX, momento histórico en que el enfebrecimiento de la búsqueda de esta civilización sumergida bajo las aguas se encona y cobra más fuerza, su sombra se alargará de manera desahogada hasta nuestros días, y el carácter utópico de la Atlántida se revisará desde múltiples ámbitos, como el estético, el sociológico, el de la cultura popular, etc.

«La dimensión estética es una de las fuerzas de mayor impulso utópico», dice el filósofo Ernst Bloch (1885-1977). Y es en este vaivén entre lo visible y lo invisible donde el artista, «como un nadador», moviliza y nos presenta imágenes de otro mundo. La función social del arte, entonces, estriba en la posibilidad de organizar de forma lógica y significativa los pensamientos, emociones y percepciones del imaginario colectivo desde lo individual, lo que ofrece una renovada visión del mundo, un mito, para hacer más soportable la existencia, de forma crítica en épocas convulsas. El arte actúa como indicador de las crisis del individuo y catalizador de los cambios sociales capaces de transformar y mejorar el mundo; hace creíble lo inverosímil y posibilita un «habitar el mundo» después del desastre; al igual que Platón, Heidegger señala como función de la filosofía la de «salvar la polis»: esta búsqueda por determinar el sentido del ser definido por su relación con el mundo («ser-en-el-mundo») abre una reflexión sobre la ontología del espacio en el contexto de una sociedad donde el individuo está más desorientado que nunca.

Volviendo al mito de la Atlántida, con descripciones increíblemente detalladas y precisas, Platón nos describe una gran potencia que se extendía más allá del océano Atlántico, lo que proporciona la hoja de ruta adecuada para incitar la búsqueda del ideal. El filósofo griego situaba la Atlántida frente a las Columnas de Hércules —sitas una en Gibraltar y la otra en la costa norteafricana—, una arquitectura legendaria que encarnaba el límite del mundo conocido y civilizado para los antiguos navegantes del Mediterráneo, más allá de la cual la *terra incognita* de la que los mapas harían mención expresa, supondrá un desafío para los viajeros. Esta terminología cartográfica que contextualizaba geográficamente la leyenda mítica irá desapareciendo durante el s. XIX, siglo de las expediciones y de la expansión colonial; sin embargo, la historia de la Atlántida se ha perpetuado durante siglos sin más apoyo ideológico que el propio instinto humano de buscar la verdad acerca del misterio de la sociedad perfecta.

Partiendo de la ubicación histórica de la civilización perdida y una somera descripción de su génesis, el presente texto intenta establecer las posteriores reflexiones en torno a los puntos de contacto con el ámbito de la creación artística, donde se relacionan naturaleza, ciencia y mito. Revisando la definición de utopía («u-topos») como algo no estrictamente imaginario sino susceptible de ser llevado a la práctica, las utopías actúan como fuerzas de acción. Si bien el espacio se define a partir de la huella que los hechos sociales, culturales y políticos conforman, en el mito platónico se encuentran connotaciones geográficas, antropológicas, filosóficas... que nos llevan a vincular el concepto de sociedad ideal (progreso social) con la capacidad del arte de penetrar en el futuro con una mirada anticipatoria.

Del miedo entre los individuos enunciado por Hobbes al miedo trascendental que lleva a la humanidad a la catástrofe, según Félix Guattari



(1930-1992), se deduce que en el espacio o lugar antropológico surgen indeseables relaciones de poder que normalizan y limitan su uso y el sentido de pertenencia de los habitantes, lo que conduce al amargo sentimiento de desesperanza. Como la Atlántida, la literatura ha animado la creación de mitologías donde la sociedad autoritaria y opresora no ofrece alternativas a un futuro mejor, ilustrado por la llamada distopía («mal-lugar»), como las de Huxley (*Un mundo feliz*, 1932) y Orwell (1984, 1949). Sin embargo, estas utopías negativas, al igual que el mito de la ciudad sumergida, plantean la posibilidad de imaginar otra realidad con vocación social; de la misma forma que desde el arte se pueden visualizar otros mundos y otros espacios aún no explorados, la estética vehiculiza contra todo pronóstico un viaje sanador de ida y vuelta.

Mito y utopía

En un fatídico día y una noche se declaró una serie de portentosos terremotos e inundaciones. Y la isla de la Atlántida fue engullida por el mar y desapareció (Platón).

La leyenda dice que la Atlántida era una civilización hiperavanzada, con una portentosa arquitectura, un poderosísimo ejército de actitud guerrera y una inmensa flota de embarcaciones. Algunos estudiosos cuentan que incluso disponían de artilugios voladores y naves submarinas para el transporte de personas y mercancías: la sociedad más avanzada jamás descrita del mundo antiguo, superior incluso al Antiguo Egipto y Mesopotamia, cuya existencia se estima en unos 1.300 años. En cuanto al modo de vida de sus pobladores, se dice que conjugaban la amabilidad y la sabiduría, despreciaban todo aquello que no fuera virtuoso, y no daban importancia a la posesión de riquezas. Finalmente, se nos cuenta que una gran catástrofe natural sin precedentes provocó su desaparición, hundiéndose en el mar en un día y una noche de hace unos 3.500 años.

Si hubiera que destilar la verdad del mito habría que recurrir a la fuente original que parte de Platón, a unas pocas páginas escritas por él mismo, concretamente en *Critias*, relato que se centra en la historia, geografía, organización y gobierno de la Atlántida, y los sucesos que llevaron a los dioses a castigar a los atlantes por su soberbia. Aunque algunos antiguos eruditos afirman que ninguno de sus textos era ficción, otros proponen que el filósofo griego simplemente elaboró una invención mítica basándose en hechos y localizaciones reales de la época, tomando como referentes las descripciones de Heródoto. No debemos olvidar que Platón empleaba la forma literaria del *diálogo* como método para contraponer ideas y reflexiones en boca de unos y otros en su empeño de discernir y mejorar así la sociedad que le tocó vivir. Igualmente, en la *República* describe anticipadamente una sociedad perfecta, justa, positiva, humanista y antropocéntrica porque en ella gobernarían los más sabios filósofos y cada uno desempeñaría una actividad conforme a sus aptitudes, contribuyendo así al bien común. Sin embargo, el statu quo puede romperse, como en el caso de la Atlántida: la codicia y la corrupción de sus habitantes es fuertemente castigada por el dios Zeus.

Posteriormente, y bajo un nombre inventado de isla, *Utopía*, el humanista Tomás Moro describe en 1516 una comunidad imaginaria pacífica, organizada en la propiedad común de los bienes, como crítica a la propiedad privada de la sociedad inglesa de su tiempo. La teoría del cambio social se inscribe en el origen de la producción artística como intento de construir desde el intelecto la imagen soñada de un estado modélico, y visibilizar el deseo tan anhelado con la convicción de que lo que aún no existe es posible. Tanto si la perfección puede estar en «ningún lugar» o bien en un «buen lugar», siguiendo la doble lectura de la etimología del término griego «utopía» con la que Tomás Moro juega ambiguamente, la fantasía se convierte en una facultad necesaria



como expresión trascendente de imágenes utópicas que el arte canaliza: el arte como facilitador de mundos ideales, y la estética como esperanza antropológica, según Marcuse.

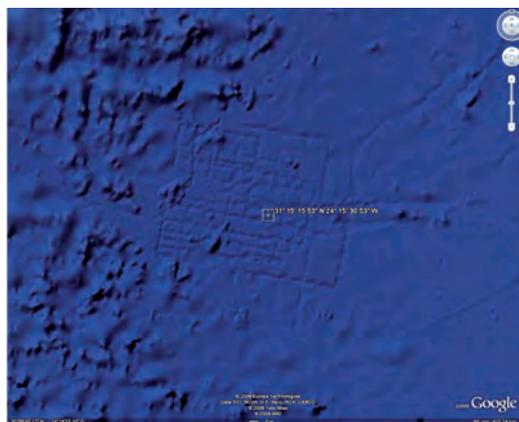
Durante el Renacimiento, cuando emerge con fuerza el género de utopía clásica en medio de importantes cambios sociales, económicos y artísticos, la Atlántida resurge como referente de la sociedad ideal, como leyenda recuperada por los humanistas, vestigio de un conocimiento geográfico olvidado y símbolo del destino utópico. Pero, quizá, el verdadero impulsor y posibilitador de la vigencia del mito —en relación con la ciencia— hasta nuestros días sea el filósofo, político y escritor inglés Francis Bacon (1561-1626), considerado como uno de los padres del empirismo y de influencia decisiva en el desarrollo del método científico, con su novela *La nueva Atlántida* escrita en el año de su muerte. La elección del título encierra una revisión del mito platónico como reconstrucción del sueño social en el que se materializa una perfecta organización del Estado, no tanto en términos económicos o sociales como en Platón, sino a través de la ciencia aplicada y los adelantos tecnológicos para la comprensión del medio ambiente y, con ello, la conquista de la naturaleza, anticipándose dos siglos a las posteriores recreaciones de Jules Verne. La Casa de Salomón que Bacon había imaginado para dirigir un Estado gobernado por tecnócratas, sería la misma solución filosófico-poética que utilizaría como modelo de organización sociopolítica la Royal Society inglesa, una de las más antiguas sociedades científicas europeas.

Más tarde, fruto del descontento por una época de injusticias y desigualdades —que asentará las bases del futuro socialismo utópico—, el congresista republicano norteamericano Ignatius Donnelly (1831-1901) investigó sobre la civilización perdida y llevó a la práctica la creación de una pequeña Utopía, una granja cooperativa cuyo fracaso le llevó a la actividad política.

En *Atlántida: el mundo antediluviano* (1882) arguye que hubo un mundo ya desaparecido que fue el punto de partida de toda civilización humana, cuyo eco perduró en la leyenda de la Atlántida. Este libro marcó un antes y un después en la historia de la creación del mito como estímulo de la conciencia arqueológica y ejemplificación de comunidades igualitarias con cierto romanticismo, a diferencia de las utopías anteriores de relatos fantásticos de mundos idealizados. Así, la utopía ilustrada se asociará aún con la literatura de viajes donde se proyecta la crítica al progreso, según la concepción histórica como proceso de decadencia sostenida por Rousseau.

Desde el siglo XIX la historia de la Atlántida es la piedra angular para muchos investigadores, llegando incluso a experimentarse cierto intrusismo de algunos oportunistas pseudoarqueólogos y ocultistas de dudosa identidad. El sinfín de conjeturas acerca de su ubicación geográfica alimenta la más grande obsesión de la arqueología moderna, donde también confluyen los pareceres y miradas de historiadores, etnógrafos, sociólogos, geólogos, oceanógrafos, pensadores y artistas. Incluso hay quienes han asumido su tarea investigadora como *atlantólogos*. Respecto al mito platónico, podemos concluir que todo está por demostrar, incluso la localización geográfica en las costas de Grecia, Irlanda, Canarias, Azores, Miami (triángulo de las Bermudas), las marismas de Huelva, incluso la Antártida, aunque la mayor confluencia de pareceres nos lleva a ubicar la Atlántida entre las costas de Grecia y Egipto, hecho que no encaja del todo con la narración de Platón. En medio de este caos mediático articulado con potentes expediciones activas en varios puntos del planeta, infinidad de datos cruzados y supuestos hallazgos a priori definitivos, el mito de la Atlántida pervive y sigue generando frenética actividad especulativa. Igualmente, resulta llamativo el derroche de medios para llegar al descubrimiento de la ciudad perdida, con la utilización de avanzada





1. Imagen obtenida por captura de pantalla con Google Ocean.

tecnología como fotografías por satélite, radares capaces de penetrar la tierra, cartografía digital, sónares de barrido lateral y unidades sumergibles.

A este respecto, se da la curiosidad de la aparición de una imagen obtenida en el año 2009 mediante Ocean de Google Earth en la que se aprecia una especie de plano cuadrículado que, según el diario sensacionalista del Reino Unido *The Sun*, no se trataría tanto de una formación natural, sino de algo construido por el hombre, y que seguramente respondería a la evidencia de la existencia de la isla sumergida de Atlantis, que se encontraría en el océano Atlántico a unos 965 km al oeste de las islas Canarias.

Sin embargo, la empresa Google se apresuró en aclarar que lo captado por su buscador —en el mismo sitio, aproximadamente, en que supuestamente debería hallarse la antigua metrópolis—, eran las huellas dejadas por los barcos mientras recogían señales de sónar para elaborar un mapa del fondo oceánico: «Lo que están viendo los usuarios son artefactos del proceso de recolección de datos», explicaba una portavoz de la compañía, en declaraciones recogidas por la agencia británica PA: «Los datos batimétricos (del fondo del mar) se recogen a menudo desde embarcaciones que utilizan el sónar para tomar medidas del suelo marítimo». Posteriormente, Google mejoró la tecnología empleada y, finalmente, la cuadrícula desapareció.

Cartografía y práctica artística: laboratorios de utopía

En el mundo del arte, el mito de la Atlántida se interpreta como un hecho recurrente, generador de amplias y dispares maquinaciones artísticas: la catástrofe como hecho creativo perdura hasta nuestros días, con más medios tecnológicos aplicados que nunca y con el eclecticismo artístico más flagrante. Partiendo de que la experiencia individual está vinculada al espacio o idea que se tiene de él, la preocupación del artista por lo espacial en su dimensión

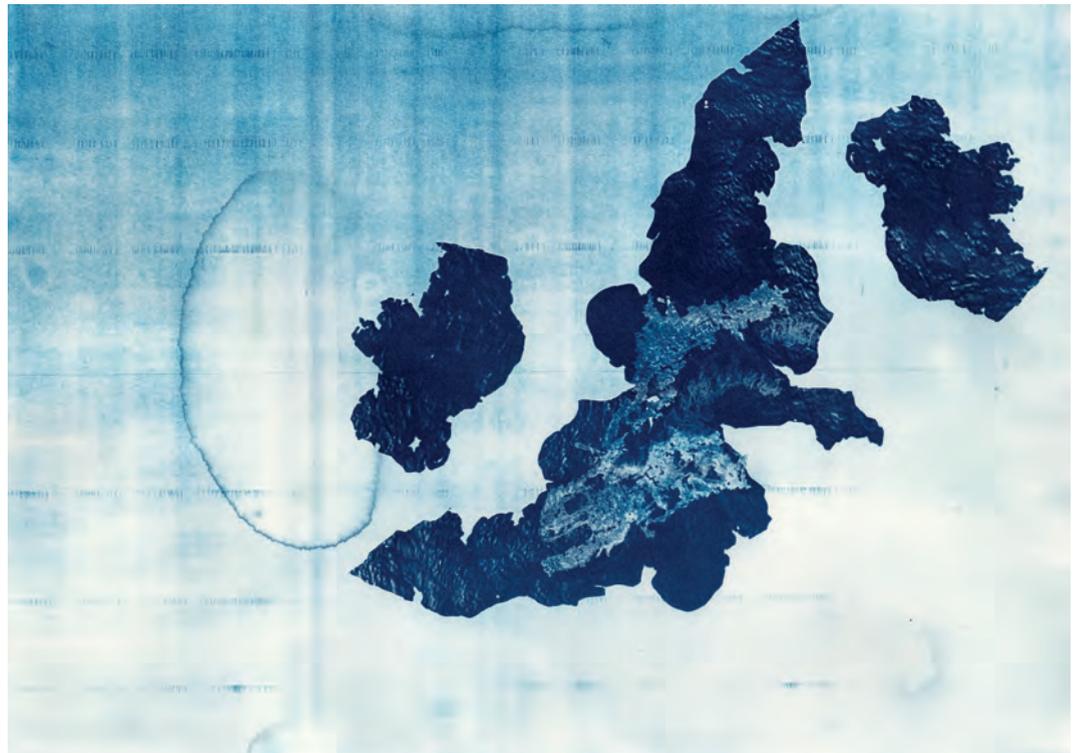
física (euclidiana), topológica (fenomenológica) y cultural (relacional) ha supuesto importantes puntos de inflexión en la historia del arte, de forma que cada época ha desarrollado una concepción de espacio concreta. El caso más paradigmático lo encontramos en la Rusia revolucionaria de comienzos del s. XX, donde la cuestión espacial constituyó la esencia del discurso artístico de los constructivistas, que hicieron de los avances de la Revolución Industrial el alfabeto de su práctica artística en un encuentro con la ciencia y la filosofía. Anteriormente, otra revolución en la percepción visual que desembocó en el descubrimiento de la perspectiva —en ese intento de ilusión del mundo real a finales del s. XIII—, desencadena en el Renacimiento la idea de espacio relacionado con la óptica y la cámara oscura, como elemento auxiliar del dibujo, lo que condujo al desarrollo de la fotografía siglos más tarde. Desde que el modelo renacentista se transforma en otro esquema espacial no unificado (con múltiples puntos de vista) e indeterminado, la obra de arte se concibe no solo desde la fisicidad de la imagen formal, sino desde la resonancia psíquica y cultural que opera en ella, pasando de componer imágenes (estáticas) a construir realidades (móviles).

Partiendo de esa capacidad de producir imágenes que es por definición la imaginación, en la dinámica de mostrar aquello que existe en un lugar y tiempo diferente, y la percepción por parte del espectador ya no limitada solo a lo visual, la formalización del modelo espacial está íntimamente relacionada con los experimentos multidisciplinares de los artistas, que exploran nuevas formas de expresión en sus invenciones, lo que ha generado toda una poética del espacio que ha sido la dialéctica dominante del arte del s. XX.

Tras la captura de la realidad en forma de imágenes, la misma Royal Society que tomó como modelo las teorías de Bacon fue testigo en 1839 de los avances del «proceso de dibujo fotogénico» de la mano de Henry Fox Talbot,



inventor del proceso moderno de la fotografía —además de político británico—, quien se refería a su hallazgo en un documento titulado *Explicaciones sobre el arte del dibujo fotogénico o el proceso por el que los objetos naturales pueden autodibujarse sin la ayuda del lápiz de artista*. Por primera vez, sin el uso de la cámara oscura, la imagen se obtenía en negativo por contacto de los objetos con la superficie fotosensible y posterior exposición a la luz directa. Los llamados dibujos fotogénicos (conocidos también como fotogramas o rayogramas) se utilizarían desde entonces con fines artísticos y científicos revolucionando, una vez más, nuestra forma de percibir el espacio y el modo de entender el mundo.



2. *Utopías* (2014). Clara Sánchez Sala. Cianotipia sobre papel. 29,7 x 42 cm. Imágenes extraídas de Google Earth que generan una isla inexistente, a partir de localizaciones «reales» del planeta. Cortesía de la artista.

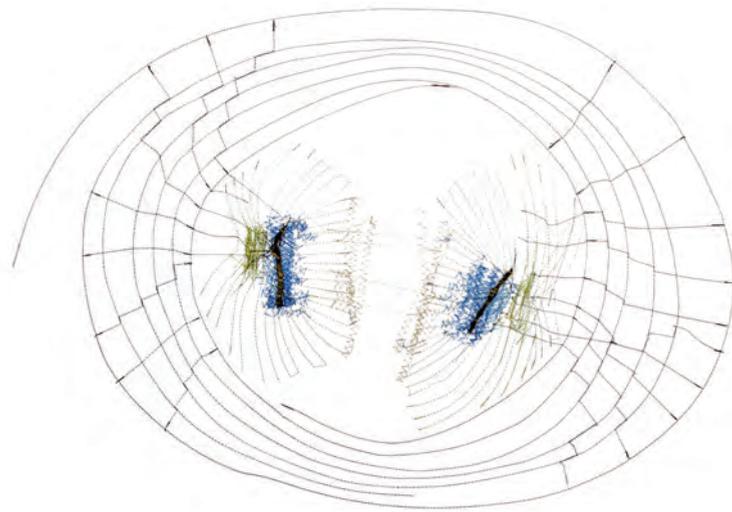
Desde el momento en que la ciencia se vincula a lo gnoseológico —para lo que el pensamiento de Bacon influyó notablemente en el desarrollo del método científico—, la filosofía no parece ofrecer información objetiva sobre el mundo: para el conocimiento de todo aquello situado más allá de lo dado, los positivistas de principios del s. XIX recurrirán a la ciencia, sometiendo la razón ilustrada al conocimiento científico en oposición a la épica romántica. Como reacción a esta epistemología, el Romanticismo rescata el saber hermenéutico basado en la práctica o técnica de la buena interpretación con dosis de objetividad y subjetividad, de historicidad y adivinación sobre los discursos estipulados: el método de las ciencias físico-naturales parecía no poder aplicarse al ámbito sociocultural, donde no caben ni leyes generales y universales ni una explicación causal y objetiva, sino comprensión e interpretación de los fenómenos acontecidos. En este sentido, aunque la creatividad artística se asemeja a la investigación científica, no requiere de un desarrollo industrial y tecnológico como promesa de innovación —de hecho, las aportaciones más rompedoras suelen ser de tipo conceptual y no exclusivamente técnicas—. La afirmación heideggeriana «existir es comprender» reconducirá el modo hermenéutico de comprensión en el mundo a una forma fundamental de «ser-en-el-mundo». La pasión sobre la racionalidad y la técnica, la creatividad y la imperfección frente a la imitación de lo antiguo y concluso, y la fantasía y la superstición sobre la lógica llevarán a los románticos a exaltar la ensoñación del origen y el mito desde el más puro existencialismo.

Si bien el precepto ilustrado de progreso pasaba por combatir la ignorancia y la irracionalidad, eliminando cualquier rastro de misterio o milagro, dicho modelo se caracterizaba por un optimismo activo hacia el futuro mediante la razón —potenciada, eso sí, por la emoción y el entusiasmo por el progreso—. A diferencia del espíritu emprendedor del Siglo de las Luces, el



romántico, a pesar de su carácter rompedor con la tradición clásica sometida a reglas estandarizadas, mira con nostalgia al pasado, con cierto inmovilismo hacia el futuro. Frente a la universalidad de la razón y la cualidad civilizadora de la polis, el Romanticismo reivindica la liberación de los instintos del yo subjetivo y el sentir de la naturaleza (lo verdadero) —aunque será en la urbe donde posteriormente, con Baudelaire, se caiga en la autocomplacencia de las pasiones—.

La búsqueda de historias fantásticas —donde se conjugan arte y sueño— convierte al héroe romántico en el espíritu libre y revolucionario que intenta reconciliarse con la naturaleza para encontrar sus señas de identidad, en una inmensidad que le provoca terror al mismo tiempo que una irremediable «atracción del abismo», de la que habla Rafael Argullol. De entre las obras más impactantes y apocalípticas del Romanticismo pictórico, destacamos la de John Martin (1789-1854), *El gran día de su ira*, una de sus últimas creaciones, donde la humanidad se hunde bajo el gran alud rojo y magmático de la destrucción del mundo. Desde el punto de vista procesual, las tenebrosas imágenes del pintor parten del negro absoluto en el cuadro, como si de un negativo se tratara, y sobre este dibuja las luces. Este método de trabajo se relaciona con la explosión lumínica dentro de la oscuridad más abrumadora, separándose de la representación ordenada y amable de la naturaleza, con una gran conmoción espiritual frente a la presencia sobrecogedora del cataclismo. El imaginario romántico de sus obras puede relacionarse con lo terrorífico de los espectáculos visuales de entretenimiento de la época (fantasmagorías, dioramas). Puesto en duda por la Royal Academy of Arts de Londres, la particular forma de trabajar del pintor inglés puede considerarse la protesta contra una época desprovista de ideales heroicos, donde los hallazgos arqueológicos se reviven como referentes prodigiosos de civilizaciones pasadas.



3. *Cartografías* (2013).
Ana M. Gallinal. Hilo
cosido sobre papel.
55 x 75 cm. Fotografía:
Jordi Aligué. Colección
«Obra Cultural de
L'Alguen». Cerdeña, Italia.

Paralelamente, el carácter efímero de las intervenciones contemporáneas del Land Art queda siempre a merced del devenir aleatorio de la propia naturaleza y de la fuerza que esta ejerce sobre la creación artística, haciéndonos conscientes del poder y la fragilidad de la tierra y también de nuestro breve paso por su faz. En este sentido, los trabajos del autor británico Richard Long (1945) parten de la morfología geográfica como motor de arranque creativo; como dice el artista: «el agua es un elemento básico de mi arte». En sus grandes pinturas utiliza barro mezclado con gran cantidad de agua que aplica a torbellinos sobre el soporte: «los ríos transcurren por toda mi obra», afirma Long. Al final, el transcurso natural del tiempo se encarga de hacer sucumbir dichas intervenciones, como si de pequeños fenómenos aniquiladores se tratara, relegando sus acciones al pasado, ya intangible y oculto.

Si bien las Columnas de Hércules marcaban el límite del espacio conocido más allá del cual el viaje se convertía en una empresa incierta y aterradora, y por ello atractiva, la ansiada inconmensurabilidad parece incitar al individuo a la necesidad de asirla y poseerla, para lo que resulta imprescindible un itinerario diagramado o mapa. El mapa se convierte en una herramienta gráfica necesaria para la visualización del espacio donde nos hallamos que tranquiliza y calma, sin miedo a la desorientación de lo incierto: el viaje.

La geografía y la necesidad de experimentar el espacio nos llevan al concepto irrevocable de cartografía como arte de trazar mapas. Sin embargo, como medio de representación metafórico, el mapa no es neutral; y su valor estratégico (geopolítico) explica el poder ejercido sobre el territorio para el



control de los habitantes: la cartografía formaliza la espacialización del poder, por lo que se convierte también en una práctica estética de resistencia social y cultural. Ahí reside la razón por la que en los últimos tiempos hemos presenciado la aparición de nuevas cartografías ideológicas del deseo con Guattari (*Cartografías del deseo*, 1989), que favorecen una cultura de corte transversal y una actitud crítico-creativa frente a las estructuras totalitarias y dominantes. Luchas del deseo que vienen a definirse como utopías modernas orientadas hacia el futuro a través de procesos revolucionarios combativos y radicalmente transgresores con el orden establecido.

El mito como generador de maquinaciones creativas

Las influencias entre el pensamiento científico y el artístico se han constatado con ejemplos concretos en la historia de los últimos tiempos, de manera que no podemos entender el arte cinético sin la física mecánica o el arte robótico sin la biotecnología. Aunque para escapar de la premeditación de los postulados conocidos el arte se aleja de la ciencia —apoyada en la razón— y se atribuye un imaginario imposible mediante específicos mecanismos de descubrimiento que la ciencia no alcanza a objetivar, tanto el arte como la ciencia comparten en el ámbito tecnológico ese lugar común que es la máquina. La utopía cobrará forma de máquina como modelo de organización social, y encarnará el anhelo de transformación del mundo de la mano de la vanguardia heroica.

Más allá de la convencional forma de percibir el mundo, emerge la llamada 'Patafísica, escrita así, apostrofada, para evidenciar la omisión de la *é* inicial procedente del término que etimológicamente se define como *epí ta metá ta physiká* («aquello que se encuentra "alrededor" de lo que está "después" de la física»): ciencia de las soluciones imaginarias propuesta por

el francés Alfred Jarry (1873-1907), precursor del dadaísmo, del surrealismo y del absurdo, de quien recordamos su hilarante ensayo sobre una máquina del tiempo que algunos científicos de su época tomaron en serio. En definitiva, la 'Patafísica consiste en otorgar simbólicamente a las delineaciones de los cuerpos las propiedades de los objetos descritas por su virtualidad.

Textos y ensayos de artistas y escritores la nutrieron ideológicamente, como Paul Valéry, Raymond Roussel o Erik Satie, quien se consideraba «fonometrógrafo», alguien que mide y escribe los sonidos, en vez de músico. Julio Cortázar cita esta insólita ciencia en su obra *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), sugiriendo que la misma naturaleza humana tiende a la concepción analógica de las cosas, creando vínculos precientíficos más trascendentes que los que el racionalismo quiere admitir. El pensamiento creativo ha generado una producción artística y discursiva que atestigua vestigios de civilizaciones ignotas, una cartografía plural que responde a un universo imaginario, como el descrito por Jules Verne. René Daumal menciona al novelista en su aproximación a la 'Patafísica, que define como la disciplina que se propone hacer con la metafísica lo que Verne hizo con la física, según la fórmula conocida: «la 'Patafísica es a la metafísica lo que la metafísica a la física».

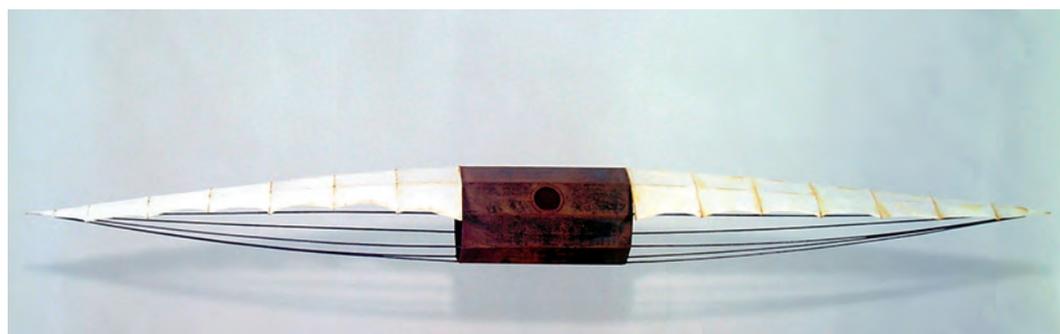
Jules Verne encarna la figura del escritor pionero del género literario de divulgación científica ligado al ideal de progreso social; progreso determinado por los avances científicos a través de la utopía tecnológica enraizada en el positivismo de la época. Que la civilización perdida —y, por consiguiente, la búsqueda de la sociedad perfecta— interesaba al escritor francés se demuestra en las narraciones de una de sus obras más recordadas: *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869), que bebe de las fuentes originales del mito platónico; el capitán Nemo, un superhombre científico, encuentra a miles de kilómetros de profundidad las ruinas de lo que fue la gloriosa Atlántida. Verne no solo imagina



la posible funcionalidad del submarino o la escafandra a través de sus relatos, que el paso del tiempo corroboraría, sino que describe minuciosamente diversas especies marinas y escruta antes que nadie el fondo oceánico —recordemos que en latín Nemo significa «nadie» y, al margen de la intención del autor, atribuimos a colación de nuestro discurso la simbología de acercar a «cualquiera» la posibilidad de desvelar el misterio del mito o bien de imposibilitar su búsqueda más allá de la fantasía—. Verne es quien por primera vez nos acerca el realismo imaginario con las maquinaciones científicas. Artefactos que, como el sumergible —diseñado un siglo antes aunque sin éxito durante la Guerra de la Independencia norteamericana—, naves, artilugios y paisajes recónditos son descritos con la veracidad del científico. Por ejemplo, respecto al submarino Nautilus, en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, nos cuenta:

Longitud: 70 metros; anchura máxima: 8 metros; volumen y desplazamiento (completamente sumergido): 1500 metros cúbicos. [...] En la superficie la nave solo emerge una décima parte de su volumen. Para la inmersión solo hay rellenar unos depósitos con un volumen equivalente a esta décima parte emergida. La nave dispone de depósitos suplementarios que, al llenarse de agua, permiten alcanzar profundidades considerables.

4. *Verniana* (2002). Pep Fajardo.
Hierro, tela, papel, cristal y luz.
45 x 505 x 60 cm. Fotografía:
Balcells. Cortesía del artista.



Las narraciones vernianas presentan cierta fascinación nostálgica por la arqueología sumergida en otro tiempo poderosa, sucumbida tras el hundimiento: ruinas románticas y testimonio del poder creativo de antaño.

«Las máquinas y las ruinas» es el título del capítulo con el que Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) describe en su libro *Geometría y compasión* la obra de Pep Fajardo (1961). Comentando la escultura del artista catalán, que según Vázquez Montalbán «representa la lucha del poeta entre la ruina y la materia», nos habla del Partenón y lo define así: «una ruina como paso previo a volver a ser piedras o arena cuando los ciclos que apostaron por ordenar el espacio y los ritos pierdan definitivamente la batalla contra la erosión». De la misma forma que el Partenón se nos muestra imponente, aun sin esas policromías que originariamente lucía, y que nos permite tirar del cabo del ovillo de lo constatado y tangible, el hipotético templo de Poseidón —que ocupaba el centro de los círculos alternados de mar y tierra que formaba geográficamente la ciudad de Atlantis—, participa de lo oculto, de lo sumergido; es la historia invertida, es el arriba y el abajo, el objeto de la búsqueda de algo que fuerzas supremas han arrebatado a la humanidad. El inmenso poder de los océanos obliga a reinventar continuamente el relato.

El pintor romántico Caspar David Friedrich decía que cada ser humano tenía asignada una embarcación, de ahí el simbolismo de los navíos en sus obras como representación del ciclo de huida y retorno de la vida de todo individuo. El crítico de arte, filósofo y poeta Arnau Puig (1926-) definía a Fajardo como un *bricoleur* que «de los desechos de una civilización hace el alfabeto de su escritura sentimental». Un alfabeto en donde la nave se convierte, al igual que la iconografía romántica, en el signo plástico de la *navigatio vitae*. El mar como fluido celeste en el territorio de lo sólido; una ventana hacia el horizonte vertical es la dirección hacia el infinito donde se sitúa el destino incierto de la



5. *Pecio* (2013). Pep Fajardo.
Hierro, madera y ramas de rosál.
90 x 40 x 18 cm. Cortesía del artista.



vida. El mar representa ese espejo profundo que nos cautiva para adentrarnos en él o nos despide con su furia.

En relación al concepto de mar especular, el espejo es para Michel Foucault (1926-1984) un espacio de alteridad, una experiencia intermedia que es a la vez física y virtual: una «heterotopía». En el espejo uno se ve donde no está. El espacio se prolonga más allá de la superficie vítrea haciendo visible lo ausente, de ahí su carácter utópico (lugar irreal, sin lugar) y heterotópico (lugar real, fuera de lugar). Ligado al mundo intelectual de las revueltas del 68, el filósofo francés se refiere a la heterotopía como espacio por excelencia



6. *Espai «Aliguer»* (2010). Pep Fajardo. Fotografía sobre plancha de acero. 60 x 80 cm. Instalación de espejo sobre el suelo y reflejo del cielo en tiempo real. Colección Vallgrassa. Centro Experimental de las Artes, Parque Natural del Garraf. Barcelona. Cortesía del artista.

del mundo contemporáneo, cada vez más fragmentado y politizado. Como complemento de la concepción de los filósofos griegos que definían la utopía como el «sitio celeste donde viven las ideas», el espejo en la obra de Pep Fajardo (*Espai «Aliguer»*) nos resulta representativo de aquella experiencia mixta que permite visualizar un lugar irreal, en un ejercicio de hacer realizable la utopía a partir del mundo de las apariencias —territorio natural del arte en su capacidad esencialmente mostrativa y referencial—.

Si bien el arte, como la ciencia, se separa de la apariencia para alcanzar la verdad en su condición de laboratorio de utopías, el arte trata, como dice Bloch, lo todavía no manifestado como manifestado y existente. El arte se expande desde lo aparente como propuesta de transformación en un mundo que no puede cambiar, pero sí provocar en la conciencia colectiva un espíritu crítico y revolucionario a través de la manifestación veraz de otra nueva realidad, no fantástica sino posible, como una clase de «promesa de liberación», según Marcuse, que llevaría en último término a un proceso de neutralización de la razón.

Estética como utopía antropológica

Como adyacente «atlantídico» se encuentra el concepto de utopía, que en su vertiente más antropológica propone una mirada al futuro; mirada sustentada por la imaginación creativa con cierto romanticismo inconformista. Los problemas estéticos son indesligables de los conflictos políticos y sociales de cada época. Supone la construcción perfeccionista de la realidad que le da origen y se basa en la capacidad de imaginación y raciocinio, sometida, no obstante, a imperativos de credibilidad y verosimilitud. Utopía y utopismo en su dimensión discursiva conjugan con la vanguardia artística el deseo de cambio, por lo que, más allá de lo filosófico-literario, lo utópico plantea un



diálogo con otras áreas de conocimiento —urbanismo, política, arquitectura, ecología...—. Esa voluntad de construir una realidad diferente asentada sobre la actual que sugiere la utopía/utopismo en su sentido más antropocéntrico con Bloch y Trousson, abandona su calificativo de quimera para acometer un plan de acción, de manera que en la capacidad inventiva del ser humano recaerá la responsabilidad de sus actuaciones para el bienestar social. El utopista y el vanguardista tienen visión de futuro y fe en las posibilidades del ser humano. Ambos se caracterizan por un «don de visibilidad», consiguen ver hacia delante, y es así como pueden construir «mundos posibles» —como señala Umberto Eco, a pesar de lo inconcebibles que nos resultan porque van más allá de la lógica del conocimiento—. Así, la transformación del mundo es posible: germina, entonces, la semilla de la revolución a principios del s. XX bajo el signo de la modernidad.

Cuando el arte pasa de ser la medida de un espacio racionalizado y unificado a otro nuevo más dinámico, enraizado en las revoluciones científicas modernas y con claros objetivos progresistas tecnopoéticos, los futuristas de principios del siglo XX proclamaron la «velocidad» como un valor artístico, embelesándose ante la técnica y las nuevas invenciones. Ejemplo de ello es el poema «Dejaré la ciudad» del poeta futurista Joan Salvat-Papasseit (1894-1924), que decía así en su traducción al castellano:

Dejaré la ciudad que me distrae del amor
mi barca,
el Puerto
y el voltímetro encendido que llevo en el bolsillo,
el autómibus zumbando
y el más bonito pájaro,
que es el avión
y tentaré a la chica que ahora llega y ya me priva,
le diré cómo la copa melancólica está del vino
—y mi brazo de su cuello—

y verá que ahora tiro la *stylo* y no la cojo,
y me haré el rostro pálido como si fuera un niño
y diré
malicioso:
—como un piñón es la boca que me cautiva.

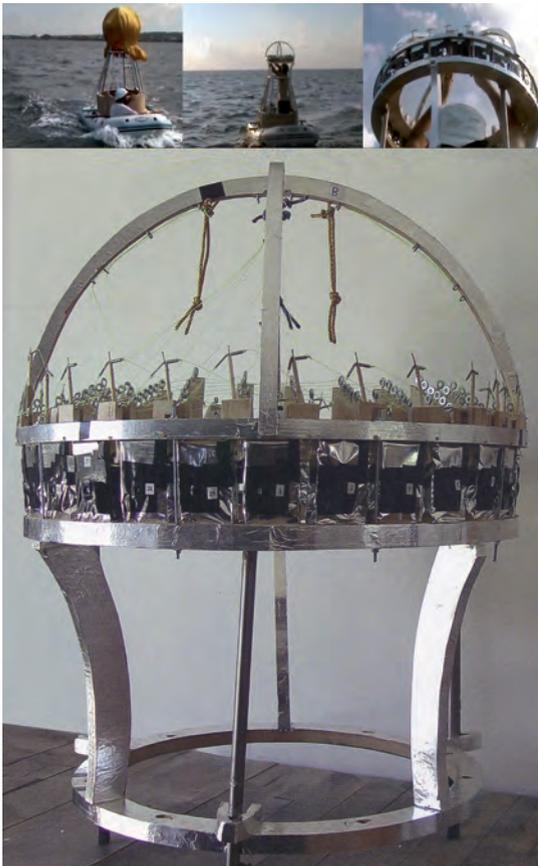
Se percibe claramente la sensación de velocidad con «el autómibus zumbando» y la exaltación de lo maquinístico que aplica con «el voltímetro que llevo en el bolsillo», y el «piñón» que es la boca que le cautiva. La máquina fue en ese contexto el modelo utópico de la organización social, artística, científica, política e industrial. Mediante la máquina se pretendían materializar los sueños quiméricos que había alimentado la iniciática vanguardia y que se podían resumir en la capacidad de transformar el mundo por los efectos de la acción del arte por ellos practicado. En aquel contexto se cumplieron, una vez más en la historia de la humanidad, todos los requisitos para gestar una nueva reencarnación del ideal racionalista que había tenido su origen en la Ilustración para, pasado el tiempo, imponer su dominio gracias a las consecuencias de la Revolución Industrial. Por un lado, los constructivistas rusos, como rechazo a lo subjetivo, supeditaron el proceso creativo a la técnica y al proyecto político en términos de organicidad o búsqueda funcional de los componentes cívicos; por otro, la Bauhaus volcó en el urbanismo y el diseño industrial la responsabilidad de la construcción social. Sin embargo, el terror ante el poder atómico en Hiroshima y Nagasaki produjo un cambio definitivo en la percepción del hombre por su ilimitada capacidad destructora. A partir de entonces, y de manera definitiva, no se volvería a confiar ingenuamente en aquella supuesta condición benéfica de las máquinas que había dominado el idealismo utópico racionalista desde sus orígenes. Al parecer, ni el arte ni la máquina habían servido para liberar al ser humano.

Habrá que recuperarse de esta conmoción para que en los años sesenta se rescate desde el ámbito artístico el «comportamiento maquinado» de la



mano de artistas como el suizo Jean Tinguely (1925-1991), creador de artilugios motorizados o servomecanismos que dibujaban solos —y diluían el concepto de autoría a favor de la máquina como dispositivo artístico imperfecto, productor de la nada, en una clase de juego inútil y absurdo—; arte cinético como camino hacia la *metamecánica* que entronca con la tradición dadá y satiriza la sobreproducción sin sentido de bienes materiales por parte de la sociedad industrial avanzada. Su obra más famosa, *Homenaje a Nueva York* (1960), se autodestruye de forma parcial en el Museum of Modern Art de Nueva York. Dos años más tarde, la obra *Estudio No.2 para un fin del mundo* sería detonada de forma exitosa frente al público reunido en un desierto cerca de Las Vegas.

También es un relevante ejemplo del híbrido máquina-escultura, la obra de Panamarenko (1940), seudónimo que responde a las ya extinguidas aerolíneas Pan American Airlines and Company, en el contexto de los inicios de la carrera espacial, el viaje del hombre a la Luna y de otros experimentos aeronáuticos. Artista visionario hacedor de instrumentos ingeniosos, parecidos a submarinos, aviones, helicópteros y platillos volantes que, como él dice, proyecta con el propósito de «materializar un sueño» operativo tanto estética como técnicamente, más allá del objetivo funcional que las ciencias y la razón pueden abarcar —en busca del alimento metafísico necesario para ser y existir, y que solo la poesía puede lograr—. Proyectos disparatados que ironizan sobre el absurdo empeño del hombre de controlar la naturaleza; una paradoja de componentes lógicos e imaginarios cuya capacidad simbólica produce resultados inspiradores y provocadores. De alguna manera, el autor belga vislumbra cómo las fuerzas técnicas pueden orientar los cambios sociales y culturales en una clase de «determinismo tecnológico» afín a la aldea global de McLuhan, preconizador de la presente sociedad de la información, la dependencia de la máquina (sistemas robóticos de control automático) y el apego por lo tecnológico (servidumbre maquinaica).



7. Máquina elaborada por Gabriel Díaz para la captura de las imágenes, lo que genera unos paisajes marinos de 360°, realizados mediante 29 cámaras instaladas en modo circular y disparadas simultáneamente. Cortesía del artista.

8. *Mediterráneo* (2004). Gabriel Díaz. Fotografía sobre metacrilato y aluminio. 148 x 125 cm. Cortesía del artista.



Cuando los progresos de la ciencia, la mecánica y la aeronáutica resultan insospechados —naves espaciales, satélites, sondas, incluso aviones no tripulados que encuentran su ideal campo de expansión en la escalada armamentística—, asistimos a una larga agonía que también puede tener su particular fin apocalíptico similar al de la Atlántida. Siguiendo con el destino del mito platónico, en esa mezcla romántica de poder e impotencia del hombre que encarna el «gran mar del sen» dantesco, cercano a la naturaleza jupiterina exterminadora, la fuerza de Poseidón acaba por desposeer al individuo de su dominio y abortar cualquier proyecto humano. J. E. Cirlot se refiere a los océanos como fuente de vida y final de la misma: «volver al mar» como un «retornar a la madre», morir. Un mar sobrecogedor que es el principio y fin de un proceso cíclico, el mismo río circular que rodea la tierra según los griegos.

En el contexto del debate sobre la sociedad ideal, resulta imprescindible la necesidad de redibujar la cartografía contemporánea gravemente en crisis, ahogada en una clase de «modernidad líquida», en palabras de Zygmunt Bauman (1925), como resultado de la desigualdad generada por el poder global fluido capitalista, multicentrado y extraterritorial. Aparece el anhelo de un mundo cimentado en convicciones sólidas que apuesten por la polis como espacio del consenso, de lo local, y lugar de lo común, como así ha sucedido desde las primeras vanguardias artísticas, para evitar otra catástrofe mítica. Conviene, entonces, según Guattari, que se trabaje en el «levantamiento de máquinas revolucionarias políticas, estéticas, comunicacionales», desde las micro/macro-políticas en los ámbitos individual y colectivo, afines a los movimientos sociales.

Tras la poética de reinventar el mundo desde la más objetiva cartografía, ya en la misma cultura minoica de Atlantis, encontramos rudimentarios mapas que dan cierta explicación del empuje naval de estas civilizaciones dotadas con importantes flotas y emprendedoras de míticos viajes —que recuerdan

aquellas exploraciones científicas en las que viajaban artistas para registrar en imágenes los descubrimientos (nave *Endurance*, expediciones de José Celestino Mutis)—. La cartografía es la objetivación de la experiencia migrante. El mar, ese lugar donde las aguas están en continuo movimiento, nos invita a un viaje cuasimitológico en busca de esa *polis* primigenia u origen de toda civilización como fórmula para reorientar el ser, víctima hoy del vaciamiento ontológico del espacio: una propuesta diagramática que suponga la conquista y la invención de nuevos territorios de deseo y acción política que calen en el inconsciente social. Un viaje que no tiene por qué ser localizable más allá de la búsqueda de la liberación utópica que está por llegar, por lo que incita a un regreso al futuro desconocido al más puro estilo verniano. Un viaje hacia la onírica «Atlántida concreta» o utopía realizada.



9. *Biografías del agua, un lugar para Mediano*. Detalle (2013). Carmen Lamúa. Poliestireno extrusionado, escayola, madera, pigmentos y lápiz de color. 18 x 70,5 x 60 cm. Embalse de Mediano, Huesca. (En 1969 el pueblo de Mediano quedó anegado por el embalse; el campanario de su iglesia románica es la única estructura que emerge en la superficie en las épocas de mayor nivel de las aguas, sirviendo de punto de referencia para buceo en aguas interiores aragonesas). Cortesía de la artista.



BIBLIOGRAFÍA

- Argullol, Rafael (1983). *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino.
- Arpal, Jesús e Ignacio Mendiola (eds.) (2007). *Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura*. Bilbao: Universidad del País Vasco, D.L.
- Eco, Umberto (2013). *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Barcelona: Lumen.
- Guattari, Félix (1995). *Cartografías del deseo*. Buenos Aires: La Marca.
- Jiménez, José (1983). *La estética como utopía antropológica: Bloch y Marcuse*. Madrid: Tecnos, D. L.
- Laiglesia, Juan Fernando de, Juan Loeck y Martín R. Caeiro (eds.) (2010). *La cultura transversal: colaboraciones entre arte, ciencia y tecnología*. Vigo: Universidad de Vigo.
- Rueda, María de los Ángeles de (coord.) (2003). *Arte y utopía: la ciudad desde las artes visuales: casos y propuestas sobre la ciudad y el entorno*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2003). *Geometría y compasión*. Barcelona: Mondadori S. L.
- Yates, Steve (ed.) (2002). *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

METÁFORAS MARÍTIMAS EN LA ERA DE LA NAVEGACIÓN GLOBAL

Laura de la Colina

Introducción

El viaje de ultramar ha servido como referente en multitud de narraciones en las que hechos reales y leyendas se mezclan conformando una realidad/ ficción que configura el imaginario colectivo. Desde ese estado difuso o intermedio de compleja o imposible disociación, nos acercaremos a las metáforas marinas mediante las figuras simbólicas del pirata y del corsario, los modelos de navegación y los naufragos. Términos familiares de contenido renovado que articulan una lectura sobre las contradicciones que se producen al enfrentar la imagen que de estos se tiene, a través de grandes narraciones, con las realidades «otras» —heterogéneas y plurales— que trascienden los estereotipos. Se trata, por tanto, de reflexionar sobre algunos aspectos en torno a los cambios y las consecuencias que se han producido en la llamada sociedad global.

En el origen de dicha sociedad global se encuentran procesos antiguos y bien arraigados como el colonialismo y el imperialismo. Ahora bien, en sus nuevas denominaciones —mundialización, globalización—, se procura ocultar o minimizar las connotaciones negativas de sus predecesoras, en un intento de dotar a los citados neologismos de un sesgo positivo e incluyente. Una nueva terminología para una vieja historia en la que imperan políticas económicas y sociales, como la desregularización de los mercados o la flexibilización de los modos de producción que, junto a las mutaciones en las formas de dominación —incluida la simbólica—, plantean el escenario contemporáneo en el que los océanos juegan un importantísimo papel.

A este respecto, en 1989 el escritor y guionista Jorge Furtado realizó el cortometraje *La Isla de las Flores*. En los créditos de apertura el director sentencia en tres fotogramas consecutivos: «Dios no existe»; «Este no es un film de ficción»; «Existe un lugar llamado la Isla de las Flores». Alude así a la filosofía nietzscheana

sobre la crisis de la eterna moral y pone sobre aviso al espectador sobre la veracidad de lo que se narra, por muy increíble que pueda parecer. En apenas 13 minutos Furtado realiza un *collage* fílmico que vehicula un aparente discurso lógico, casi en clave darwiniana, en el que se entrecruzan desde un planteamiento holístico todos los elementos que se concitan en el documental. Tomates, flores, cerdos o perfumes sirven para articular la complejidad de conceptos como los de propiedad privada, plusvalía, lucro, educación, familia o libertad. De este modo, se pone de manifiesto cómo el ser humano pobre que no conquistó sus derechos de ciudadano accede a la comida que el dueño de una piara, situada en la Isla de las Flores, considera no apta para la alimentación de sus cerdos. Consecuencias de un capitalismo salvaje en el que el espectador se enfrenta a lo narrado y lo inenarrable.

Evidentemente, afirmar que la razón económica predomina sobre cualquier otra lógica, incluida la humanista, no sorprenderá a nadie. Sin embargo, lo más terrible se nos manifiesta al descubrir cómo el discurso dominante configura el actual sistema capitalista como algo natural, prácticamente imparcial o neutral. La conclusión al planteamiento de Furtado no puede ser más clara ni ceñirse más a la realidad: el hombre que no encuentre dueño que lo vincule o lo adscriba al sistema quedará por debajo del cerdo, que sí lo tiene. Una especie de pirámide social¹ en la que el cerdo está por encima del hombre que padece, no las consecuencias de estar fuera del sistema, sino las de haber sido incluido violentamente al mismo. La prominencia que este sistema concede a la explotación de los océanos confiere un interés

1 En este sentido, resulta muy gráfico observar cómo desde la representación de las clases sociales mediante la pirámide capitalista publicada en 1911 —cartel que se inscribe en la corriente de pensamiento del movimiento obrero y de la propaganda anticapitalista—, hasta en una de las versiones más contemporáneas, realizada por el artista Marc Bijl a principios del siglo XXI, la estructura mantiene el mismo formato.



1. Allan Sekula y Noël Burch.
Fotograma de *The Forgotten Space*
(2010).



particular al análisis de algunas figuras simbólicas de la navegación a la luz de los aspectos socioeconómicos de la globalización. La búsqueda de la eficiencia hace que sea más económico pescar bacalao en Escocia, transportarlo a China para filetearlo y devolverlo a su lugar de origen que manufacturarlo en el punto de captura. El trabajo conjunto de Allan Sekula y Noël Burch explora estos hechos en proyectos como el realizado en 2010, *The Forgotten Space*. Este documental, desde una vocación histórica, geopolítica y antropológica, invita al espectador a recorrer el itinerario que siguen las mercancías. Actualmente, un 90% de la mercancía global se mueve por mar, desde su manufactura hasta su integración en las redes de distribución para el consumo. La obra muestra, en definitiva, algunas de las claves de la desigualdad y la pobreza que genera el capitalismo. En palabras de Allan Sekula:

Nuestra premisa es que el mar continúa siendo el espacio crucial de la globalización. En ningún otro lugar existen de manera más manifiesta la desorientación, la violencia y la enajenación del capitalismo contemporáneo, pero es una verdad no evidente, y debemos acercarnos a ella como a un rompecabezas o a un misterio (Apisdorf 2013).

Siguiendo a Sekula, nos acercamos al mar desde metáforas con las que abordar verdades no evidentes y hechos que provocan nuestra incredulidad, sin que por ello sean menos ciertos.

Piratas y corsarios

Si bien estas prácticas hunden sus raíces en el propio desarrollo de la navegación, la actual visión idealizada de piratas y corsarios² se debe fundamentalmente a fuentes literarias —desde el siglo XVII, aunque destacan las enmarcadas en el romanticismo decimonónico— y al cine de aventuras del siglo XX. En películas como *El halcón del mar* (1940), *El cisne negro* (1942) o *Morgan el pirata* (1960) subyace un ideario nacionalista y el enemigo queda encarnado en el poderoso Imperio español.

Filmes más recientes, como la saga de Walt Disney Pictures *Piratas del Caribe* —cuyos argumentos se inspiran en el libro *En costas extrañas* de Tim Powers y la atracción mecánica *Pirates of the Caribbean* del parque temático Disneylandia— no han hecho más que contribuir a las visiones románticas procedentes de los grandes estudios estadounidenses. Estas películas transmiten una visión amable y admirable de hombres de férreos valores y elevada sensibilidad a medio camino del saltimbanqui de circo y del galán hollywoodiense.

2 Pese a las diferencias en el modus operandi de piratas y corsarios, biografías como la de Henry Morgan —que pasó de temido pirata a ser nombrado caballero por el rey Carlos de Inglaterra en 1674— revelan que a lo largo de su vida actuaban tanto en calidad de piratas como de corsarios.





2. *El cisne negro* (*Black Swan*, 1942), de Henry King. Fotograma.



3. *El halcón del mar* (*The Sea Hawk*, 1940), de Michael Curtiz. Fotograma.

Sin embargo, las biografías de los actuales piratas aportan versiones muy distintas. Así, desde que cayera el gobierno de Somalia en 1991, sus nueve millones de habitantes sobreviven en condiciones extremas debido a que su principal fuente de recursos, la pesca, se encuentra esquilada por la sobreexplotación de buques extranjeros, saqueo que ha sido posible por la desprotección de los mares somalíes y la anomia reinante en este territorio. Esta situación, junto con el estado de pobreza y guerra, ha sido el caldo de cultivo de grandes atrocidades, como la registrada en 2004 tras el tsunami que azotó sus costas y que arrastró hasta las playas un elevado número de bidones que contenían —y contienen— residuos radioactivos que ninguna organización internacional se atreve a gestionar. A día de hoy la mencionada basura química ha producido malformaciones genéticas en la población propias de la exposición a contaminantes muy peligrosos y ha reducido del 70% al 5% el número de habitantes dedicados a la pesca como medio de subsistencia. El caso de Somalia no es una excepción; las mafias internacionales aprovechan el desorden político y la precariedad económica de países como Haití o Mozambique para traficar con los residuos más peligrosos y más costosos de procesar en los países de origen. Pero la idea no es nueva: Cecil Rhodes, político, empresario, colonizador y fundador de la compañía de explotación de diamantes De Beers, afirmaba en la segunda mitad del siglo XIX:

Tenemos que encontrar nuevas tierras a partir de las cuales podamos obtener fácilmente materias primas y al mismo tiempo explotar la mano de obra barata que suponen los nativos de las colonias. Las colonias también nos servirán de vertedero para el excedente de nuestras fábricas (Ellwood 2007: 19).

Tal y como explican algunos de los pescadores somalíes entrevistados en el documental *Toxic Somalia, la mentira sobre los piratas somalíes*, dirigido por

Paul Moreira en 2010, la escasa comunidad que todavía sobrevive de la pesca habla de dos tipos de piratas: aquellos que consideran locales y que actúan a pequeña escala con el secuestro de buques extranjeros, y quienes, a su juicio, son los auténticos piratas, los que se acercan hasta sus costas para esquilmar el mar de peces y vierten productos tóxicos. Así lo recogía uno de los entrevistados: «todo el mundo puede entenderlo, si echan veneno donde vives, si no tienes ningún gobierno que te defienda, si te atacan unos extranjeros... entonces, sí que puedes tomar las armas» (Moreira 2010).

Resulta de especial interés la distinción realizada por los pescadores entre estos dos tipos de piratas, aquellos que se ven abocados a la piratería como único modo de supervivencia —muchos de ellos han sido apresados y cumplen condena— y quienes actúan al servicio de las grandes corporaciones —a día de hoy ningún industrial ni traficante de residuos ha sido acusado de ello—. Esta observación evoca los importantes matices que diferencian a piratas y corsarios. Si bien las prácticas inscritas en el rol del corsario se hallan en un estado muy sofisticado de entramados gubernamentales y de multinacionales.

El caso anterior refleja las consecuencias del estado avanzado del capitalismo salvaje, tal y como apunta Achille Mbembe en su libro *Necropolítica*. Con este término alude a la forma descarnada en la que se administra la cosificación del ser humano y la mercantilización del cuerpo, transformándose este en una mercancía más y, por tanto, susceptible de ser desechado. Así, las personas ya no se conciben como seres únicos, irremplazables e inimitables, sino que son reducidas a un conjunto de fuerzas de producción fácilmente sustituibles. La acumulación de capital se perfila como un fin absoluto que prevalece por encima de cualquier otra lógica o metanarrativa. Sayak Valencia ha bautizado este modelo como «necrocapitalismo» en su ensayo *Capitalismo gore* (2010).



Ni tan siquiera las versiones fílmicas que han abordado el tema de los piratas somalíes desde una supuesta veracidad, como *Capitán Phillips* ha convencido a quienes lo vivieron en primera persona a excepción, lógicamente, del capitán Richard Phillips. Dirigida por Paul Greengrass y protagonizada por Tom Hanks, la película trata el secuestro en 2009 del buque de carga *MV Maersk Alabama*. Para el guión, Greengrass se basó en el libro *A Captain's Duty*, escrito por el capitán Phillips poco después de su liberación. El desacuerdo con la versión de los hechos del resto de la tripulación del *Maersk Alabama* se silenció bajo un acuerdo de confidencialidad a cambio de unos cuantos miles de dólares, e implicaba poder utilizar su historia personal y la imposibilidad de hacer declaraciones en público sobre lo que sucedió en ese barco. La polémica que rodea a la película radica en que los hechos que se narran como verídicos parecen obedecer más a una presumible necesidad de héroes modernos que a la búsqueda de una exposición de hechos, motivos y consecuencias de la actual situación en las aguas somalíes. En este sentido, la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2009) habla de los peligros de las historias únicas. Para ella, es imposible hablar de historias únicas sin hablar de poder y de la autoridad que este infunde. Poder al que se le otorga no solamente la posibilidad de contar la historia sobre otros, sino que ostenta el rango de historia única, legítima, sin tener en cuenta el cómo, el quién y el cuándo. Por tanto, la perspectiva desde la que se cuenta depende de quién ostenta el poder. ¿Es entonces la historia que nos cuenta *Captain Phillips* sobre el secuestro a cargo de los piratas somalíes la única narración posible de los hechos? ¿Cómo sería la historia del secuestro del capitán Phillips contada por el cabecilla de los secuestradores somalíes, Abduwali Muse? En respuesta a estos interrogantes, el cineasta Kaizer Matsumunyane realizó el documental *The Smiling Pirate*, dando visibilidad y voz a «los otros», los malos, los piratas.

En una entrevista concedida a *Africa is a Country*, Kaizer advierte del peligro de emplear etiquetas como la de «pirata», puesto que ocultan a la persona que hay detrás de los estereotipos y clichés, y que olvidan intencionadamente los contextos que propician dichas situaciones. Para este cineasta africano, la historia de Somalia es la historia de cómo los más poderosos condicionan nuestra realidad dando visiones interesadas sobre los otros a través de etiquetas como la de terrorista, islamista, fundamentalista o negro, entre otras, en un ejercicio de igualdad en el que el nombrar sirve de maniobra de ocultación y anulación de situaciones vitales concretas. En definitiva, para Kaizer, en la película *Captain Phillips* es la verdad, más que cualquier otra cosa, la que ha sido secuestrada. Se trata, por tanto, como sugiere Chimamanda, de vencer la pereza de conformarse con la historia única, aquella que nos cuentan los más poderosos para imponer la versión que mejor responde a sus intereses.

Ante este escenario de devaluación de la categoría humana y precariedad en múltiples comunidades que sirven de graneros, trasteros o basureros del primer mundo, no resulta extraño el resurgimiento del pirata y el corsario.

Otros modelos de navegación

Hoy en día, nadie parece dudar que las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (NTIC) han posibilitado que la «navegación», aunque sea por océanos virtuales, sea el signo de nuestro tiempo y un elemento aglutinador de la sociedad global. Cabría interpelarse por cómo han contribuido a la construcción de voces polifónicas y si esas narrativas corales afectan a la hegemonía del poder. Para abordar este complejo asunto, en primer lugar y en un ejercicio de imaginación, cabría preguntarse lo que significó para Occidente el hecho de concretar en una maqueta el primer globo terráqueo. Para ello,



tomaremos como referencia el que construye Martin Behaim en Núremberg en 1492, momento álgido de las expansiones geográficas. Desde el momento en que el hombre toma en sus manos el mundo, aunque tan solo fuera de forma simbólica, asistimos a una tendencia hacia una conciencia global reforzada con imágenes como la del planeta azul fotografiado desde la luna, tomada el 20 de julio de 1969, hito histórico que, según estimaciones, fue visto por 500 millones de personas en todo el mundo. Desde entonces, esta visión del mundo se ha vuelto cotidiana y ha contribuido a lo que Rüdiger Safranski denomina «histeria de la globalización», histeria que nos pone en contacto con más realidad cada vez, y dificulta la preservación de la soberanía. A este respecto, comenta Safranski:

Sería soberano el que decidiera él mismo qué quiere emprender y qué quiere dejar estar. Esta soberanía presupone el juicio existencial. En efecto, hay que tener un sentimiento de lo que a uno le afecta de verdad. Dicho juicio tiene que distinguir grados de urgencia y poder conocer el alcance de la propia acción. La histeria de la globalización consiste en que esta capacidad de distinguir entre lo existencialmente cercano o lejano ha quedado mermada o incluso destruida (Safranski 2004: 118).

La falta de perspectiva a la que alude el autor ha sido propiciada fundamentalmente por la incursión de las NTIC en nuestra vida cotidiana. Así, cuando del globo terráqueo parecía no quedar ningún mar por surcar, ni nuevas geografías a las que arribar, se abre la puerta a nuevas travesías que nos abocan a disyuntivas como elegir por qué canales navegar o qué pestañas —a modo de velas— desplegar. En un solapamiento de información desbordante que se renueva y actualiza constantemente, los titulares de las páginas web compiten por sumar audiencias en una igualación, un aplanamiento de categorías que requieren un navegante con herramientas de orientación, es decir, con criterio.

Pero el éxito de la construcción de ese nuevo mundo virtual depende de la capacidad de ser empleado como instrumento para la mejora de la vida. Este pensamiento ha inaugurado un renovado ideario de utopías con la finalidad de revitalizar el campo de la participación social y política, alumbrando nuevas formas de organización ciudadana. Es el caso de las plataformas y mareas ciudadanas —una vez más, la terminología marina—, encaminadas hacia una nueva democracia directa amparada en la tecnología como herramienta inclusiva, democrática, participativa e igualitaria. En definitiva, una posibilidad de viajar en una versión renovada de la nave Argo, cuyos marineros, como Jasón, reclaman su derecho legítimo de ocupar el lugar del que han sido desposeídos.

Sin embargo, el éxito de estas iniciativas es de ámbito más o menos local si se tienen en cuenta las limitaciones de implantar estas redes a nivel global. Para comentar este aspecto, nos remitiremos al ejemplo expuesto por Néstor García Canclini, quien en su libro *Diferentes, desiguales y desconectados* ahonda en la necesidad de preguntarse por la incorporación a las redes avanzadas del conocimiento de poblaciones que carecen no solo de equipamientos tecnológicos, sino incluso de red eléctrica. Así, el autor alude al caso concreto del Comité para la Democratización de la Informática de Brasil, entidad que comenzó a instalar en 2003 equipos informáticos en tres aldeas indígenas que carecían tanto de suministro eléctrico como de redes de telefonía. Indiscutiblemente, mediante la conexión vía satélite se puede llevar a la Amazonia información sobre lo que ocurre en los mercados internacionales con los productos agrícolas de las comunidades indígenas, pero la democratización informática es solo una fracción del conjunto de inserciones socioeconómicas. «Si se carece de condiciones contextuales como la formación de hábitos de conocimiento y el procesamiento crítico de los datos, la conexión



a redes informáticas ofrece saberes de baja o nula utilización» (Canclini 2004: 189). De lo que podemos inferir que, aunque todos los sectores de la población tengan naves virtuales con las que navegar, una buena parte de la humanidad seguirá expuesta a ser recolonizada; esta vez, digitalmente.

Por tanto, la brecha digital genera desigualdades en productividad e ingresos laborales, en opciones de movilidad ocupacional, acceso a mercados, voz y voto en política. Quien no está conectado —afirma Hopenhayn— estará excluido de manera cada vez más intensa y diversa:

La brecha agudiza los contrastes entre regiones, países y grupos sociales. [...] Contrariamente, cuanto más se reduce la brecha, más se avanza en la integración social, democracia comunicacional e igualdad de oportunidades productivas, tanto en como entre países (Hopenhayn 2002: 328).

Esta visión global del mundo también implica una visión de negocio que se expande en los mercados a nivel transnacional con los consiguientes desequilibrios y desigualdades que entran en juego con las NTIC y que el artista Antoni Muntadas manifiesta a través de su obra *La mesa de negociación*³. De formato circular, la mesa se secciona en doce gajos o módulos de diferente longitud, a modo de porciones de una tarta, en cuya superficie se muestran doce mapas iluminados que representan la distribución de la riqueza entre países y se nivela por el apilamiento de libros en cuyos lomos se pueden leer títulos sobre las luchas en el mercado de la comunicación. En palabras de García Canclini, «la pieza evocaba las descompensaciones en la negociación, lo que ésta tiene de circularidad ensimismada, de fragilidad y arreglos rengos» (Canclini 2010: 112).

3 En Madrid se expuso en la Fundación Arte y Tecnología, coincidiendo con la disputa entre corporaciones nacionales y globales por la televisión digital en España.

Náufragos

En este estado avanzado de desequilibrios sociales y económicos, el naufragio parece simbolizar el fracaso de la sociedad global. Los titulares sobre este tipo de catástrofes llenan cabeceras en los medios de comunicación, donde el exponencial incremento de las olas migratorias desborda los protocolos de actuación de los países receptores. Abocados a desempeñar el papel de navegantes, los inmigrantes emprenden su odisea en embarcaciones que no son aptas para la navegación y sin conocimiento ni experiencia para tripularlas. Estas circunstancias dan lugar a que numerosos seres humanos perezcan ahogados. Sus biografías no son heroicas, como la de Robinson Crusoe, ni tampoco lo son sus muertes. Su naufragio no atiende a misterios insondables ni a la adversidad climatológica. Tampoco se destinan recursos a buscar los restos del naufragio —los cuerpos de los náufragos—, pero, a veces, por más que estos hechos quieran ser olvidados, negados, vuelven como las mareas, como las olas. Así, en la noche de Navidad de 1996 desaparecieron 283 inmigrantes, procedentes de India, Pakistán y Sri Lanka, en la costa de Portopalo, Sicilia. Las agencias Reuters y Ansa lanzaron simultáneamente la noticia el 4 de enero y, dos días después, en el periódico *El País* se podía leer que la Interpol investigaba un supuesto naufragio en el Mediterráneo con casi 300 muertos. Ante la reiterada negativa del gobierno italiano, con Romano Prodi al frente, a reconocer los hechos, los supervivientes y familiares de los desaparecidos tomaron las riendas de la investigación y, en pocos meses, reconstruyeron lo sucedido. Pese a las evidencias de la tragedia —los pescadores de Portopalo subían en sus redes, entre los peces, cuerpos y restos de cadáveres que siempre se devolvían al mar por miedo a las consecuencias en el sector turístico y alimentario—, el naufragio se silenció hasta que en 2001 el pescador Salvo Lupo hizo llegar al periodista Giovanni Maria Bellu un documento de identidad hallado en unos pantalones



atrapados en su red. Cuando Bellu empezó a investigar se dio cuenta de que, en Portopalo, todo el mundo sabía. Un secreto a voces que ocultaba el mayor naufragio en el Mediterráneo desde la Segunda Guerra Mundial.

Solo un año después, el colectivo artístico Multiplicity, que se autodefine como una agencia de investigación territorial, presentó en la Documenta XI (Kassel, Alemania 2002) *Mare, Sea Solid 01*, que mediante una instalación de numerosos monitores mostraba entrevistas a los familiares de las víctimas y los supervivientes, imágenes del naufragio tomadas con una cámara submarina a 19 millas de la costa de Sicilia, así como el relato de los hechos en los medios de comunicación. Se dio así voz y alcance internacional a quienes murieron y fueron tratados como no-personas, como no-humanos. *Sea Solid 01* es el primero de una serie de casos que este colectivo investiga sobre la transformación del Mediterráneo, cuna de la civilización y lugar de cruce de culturas y tradiciones diferentes que, a día de hoy, se ha convertido en un «mar sólido», donde se inscriben rutas predeterminadas y límites inviolables de identidades rígidas y especializadas —turistas, militares, pescadores, marineros o inmigrantes— que con frecuencia se cruzan sin comunicarse, siguiendo sus trayectorias establecidas.

El punto de inflexión en la historia reciente de los naufragios se produjo en Lampedusa en 2013, cuando fallecieron 354 personas provenientes de Libia. La magnitud de la tragedia movilizó a la comunidad internacional a mostrar su dolor y vergüenza por el salvaje sistema que obliga a las personas a dejar sus casas en busca de una vida digna, pero tan solo ocho días después la tragedia volvió a repetirse. Esta vez fue en el canal de Sicilia, donde, según varios analistas, el número de muertos ha ascendido a 6.200 en los últimos diez años.

Los motivos que abocan a miles de personas indocumentadas a jugarse la vida cada año para llegar a las costas italianas por vía marítima

—procedentes en su mayoría de Siria, Eritrea, Somalia, Etiopía y Egipto, y cuyos finales anónimos se traducen en cifras de supervivientes, desaparecidos o muertos⁴— son fundamentalmente la guerra y la pobreza.

Pese a la dimensión de los hechos, las actuales legislaciones poco o nada ayudan a resolver el origen ni las consecuencias de este drama. Las sanciones impuestas en Italia a cualquier persona en situación irregular, o la obligación de los funcionarios públicos de denunciar a los indocumentados, parecen ahondar en la tragedia. El caso de España, a la vista de los hechos recientes en las fronteras de Ceuta y Melilla, tampoco es un ejemplo en políticas de cooperación. El problema se hace extensivo a otras áreas geográficas como México, y miles de inmigrantes ilegales intentan alcanzar Estados Unidos anualmente por mar desde islas caribeñas como Cuba, Haití o la República Dominicana, arriesgándose al naufragio y al ahogamiento.

En todos los casos, la única respuesta de la que se habla frente a este fenómeno tan complejo es la de un mayor control y el cierre de las fronteras, pese a que, como demuestran los recientes índices y estadísticas, estas políticas no solo no frenan ni solucionan el problema, sino que contribuyen a una mayor irregularidad y a la proliferación del crimen organizado. Sin embargo, en declaraciones recientes, la ultraderechista francesa Marine Le Pen ahondaba en el drama de los inmigrantes expresando públicamente su solución definitiva frente a la grave presión migratoria que sufre Melilla, mediante la privación a los inmigrantes de los derechos de cualquier Estado de Bienestar. La actitud de

4 El problema es de tal magnitud, que ni siquiera se puede cuantificar de manera exacta. El número de personas que arriesgaron su vida para ingresar en los países de la Unión Europea en 2013 oscila entre 35.000 y 43.000. La agencia de Naciones Unidas para los refugiados alerta sobre las cifras del primer trimestre de 2014, que han aumentado un 300% respecto al mismo periodo del año anterior.



4. *La gran ola de Kanagawa* (ca. 1830-32), de Katsushika Hokusai. Grabado en madera policromada, tinta y color sobre papel. 25,7 x 37,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929.



los mandatarios europeos puede calificarse, cuando menos, de cínica, si nos atenemos a algunas de las causas que motivan estos éxodos. Como explica Pablo Ceriani, miembro del Comité de la ONU sobre Derechos de los Inmigrantes y sus Familias:

Entre las causas que empujan a miles de migrantes que deciden abandonar sus países en África e irse a Europa hay una problemática de fondo que tiene que ver con que la explotación de los recursos africanos está en muchísimos casos en manos europeas, generando una salida de riquezas que no quedan disponibles para la población local (Redacción 2013b).

Además, la inmigración ilegal en los mercados informales se ha vuelto casi indispensable para las economías europeas que obtienen fuerza de trabajo a muy bajo precio. Mientras este problema sigue sin resolverse, y no existen visos de una solución cercana, en un astillero de China se está construyendo un transatlántico, fruto de la megalomanía del multimillonario australiano Clive Palmer. Esta réplica mejorada del *Titanic* zarpará a finales de 2016. Según el propio Palmer, ya hay quien está dispuesto a pagar un millón de dólares para asegurarse un camarote en el viaje inaugural. El transatlántico de lujo garantiza botes salvavidas para todos. Sin embargo, evitar el naufragio del modelo socioeconómico es mucho más complejo. Retomando el concepto de Safranski «la historia de la globalización», nos vemos abocados a desenvolvernos entre urgencias personales y alarmas globales. Conscientes de las limitaciones de nuestra capacidad de acción, como los navegantes de *La gran ola* de Katsushika Hokusai, parece que nuestro destino ya no depende en gran parte de nosotros, incapaces de cambiar el rumbo del colapso sistémico. Como Fredric Jameson observara, ya nadie considera seriamente alternativas posibles al capitalismo.

Esa incapacidad de encontrar una alternativa ha hecho posible que sea, como sostiene Jameson, más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. Aproximándonos a la idea de que la única solución posible pasa por un final que lleve a la humanidad a un punto cero, a una *tabula rasa* de la que pueda surgir una nueva vida libre de los errores del pasado, otra oportunidad. Esto es paradójico si se piensa que en la era de las navegaciones marítimas, espaciales o virtuales, el naufragio de la humanidad aparece como una posibilidad y una necesidad de poner fin al viaje.

La visión apocalíptica de la desaparición del planeta bajo las aguas ha existido en todas las culturas aunque con distintas versiones, inspirada, probablemente, por todas las categorías antagónicas que este elemento concita, desde la vida y la pureza hasta su capacidad devastadora. Un imaginario que ha sido actualizado y reforzado por la filmografía que recoge las visiones de un mundo que, en un estado avanzado de decadencia, se ve sumido en unas gravísimas consecuencias, ya sea por el castigo de los dioses —como en la película *Noah*, dirigida por Darren Aronofsky y protagonizada por Russell Crowe—, ya sea por la respuesta de los fenómenos naturales ante el mal uso o abuso de los mismos —como se muestra en *Waterworld* (1995), dirigida por Kevin Reynolds y protagonizada por Kevin Costner; en *The Day after Tomorrow* (2004), dirigida por Roland Emmerich y protagonizada por Jake Gyllenhaal y Dennis Quaid; o en *2012*, estrenada en 2009, dirigida por Roland Emmerich y protagonizada por John Cusack—.

En este mismo sentido parecen ahondar las imágenes apocalípticas de la serie *Precipitados* de Pablo Genovés que, como metáforas de la actual situación, muestran pinacotecas, bibliotecas, iglesias o teatros —espacios que atesoran y simbolizan la cultura y el estado avanzado de la humanidad— en el momento que antecede a su completa desaparición. Imágenes que se





5. *Mar tendida* (2011), de Pablo Genovés. Digigraphie sobre papel. 185 x 133 cm. Instituto Español de Oceanografía. © Genovés, VEGAP, Madrid.

desenvuelven entre lo sublime y lo bello, recordando la finitud del hombre y que concretan la decadencia y fracaso de la utopía del progreso. En ellas, el factor humano se reconoce a través de su legado, arquitecturas, lienzos o libros, sobre las que Genovés explica: «Se trata de imágenes de una humanidad fuera de juego. Quiero que el espectador sea el último ser vivo que las mira» (Redacción 2013b). Imágenes construidas artificialmente que pese a todo son, como señala el autor, «un futuro imaginario y quizás, por qué no, posible» (Flor 2012).



6. *La balsa de la Medusa* (2010), de José Manuel Ballester.
Impresión fotográfica sobre lienzo. 91 x 717 cm. Edición
única. Museo Guggenheim, Bilbao.



Piénsese también en la obra *La balsa de la Medusa* del artista José Manuel Ballester, de la serie *Espacios ocultos* y basada en *Le Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault. En la visión moderna del citado naufragio el hombre no tiene representación, su ausencia parece revelar siniestramente la falta de proyección al futuro, perturbadora imagen sin rastro de presencia humana, en la que solo reconocemos los restos de la catástrofe a la deriva.

A día de hoy, todos, navegantes con tintes de corsarios y piratas, nos reconocemos en la misma aventura humana en la que el sujeto moderno occidental se encarnó en Ulises y, a la vez, vemos nuestro reflejo como espectros de un proyecto fallido. Igual que el holandés errante, parecemos condenados a navegar eternamente sin tocar tierra firme, pese a que nunca antes hubo tantas naves, ni tantos mapas.

BIBLIOGRAFÍA

- Apisdorf Soto, Ximena (2013). «*The Forgotten Space*: un ensayo fílmico de Allan Sekula». *Código*. 2 sept. <<http://www.revistacodigo.com/the-forgotten-space-allan-sekula>>.
- Ellwood, Wayne (2007). *Globalización*. Barcelona: Intermón Oxfam.
- Flor, Inma (2012). «Pablo Genovés. Tiempo suspendido». *El Duende* 20. <<http://www.duendemad.com/es/n-120-de-memoria/entrevista-a-pablo-genoves>> .
- Furtado, Jorge (dir.) (1989). *Ilha das Flores*. Cortometraje. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre. <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/produ%C3%A7%C3%A3o/curtas/ilha-das-flores>>.
- García Canclini, Néstor (2009). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa.
- (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- Hopenhayn, Martín (2002). «Educación y cultura en Iberoamérica: situación, cruces y perspectivas», en Néstor García Canclini (coord.), *Iberoamérica 2002. Diagnóstico y propuestas para el desarrollo cultural*. México: Santillana.
- Mbembe, Achille (2011). *Necropolítica*. Barcelona: Melusina.
- Moreira, Paul (dir.) (2010). *Toxic Somalia: l'autre piraterie*. Documental. Francia: Arte France, Premières Lignes Télévision.
- Ngozi Adichie, Chimamanda (2009). *El peligro de una sola historia*. Conferencia dictada en el mes de julio, en el marco de las TED Talks



(Tecnología, Entretenimiento y Diseño). <http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story>.

Redacción (2013a). «Efecto Lampedusa: la odisea de la inmigración ilegal». *Infobae*. 20 oct. <<http://www.infobae.com/2013/10/20/1517413-efecto-lampedusa-la-odisea-la-inmigracion-ilegal>>.

Redacción (2013b). «Pablo Genovés». *Room. Diseño+Arquitectura+Creación contemporánea*. 21 ene. <<http://www.room-digital.com/pablo-genoves>>.

Safranski, Rüdiger (2004). *¿Cuánta globalización podemos soportar?* Barcelona: Tusquets.

Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

MARIANO BENLLIURE Y ODÓN DE BUEN: ESCULTURA Y OCEANOGRAFÍA

1. Mariano Benlliure y Odón de Buen en el homenaje a Francisco Pradilla en Roma, 1882. © Archivo Fundación Mariano Benlliure, 22
2. Mariano Benlliure y Odón de Buen con un grupo de excursionistas españoles a bordo del *Roland* en Banyuls-sur-Mer. *La Ilustración Americana*, 27 de abril de 1903: 294. © Ateneo de Madrid, 24
3. Mariano Benlliure (ca. 1912). © Archivo Fundación Mariano Benlliure, 25
4. Odón de Buen (ca. 1920). © Archivo Fundación Mariano Benlliure, 25
5. *La Marina, 1890, detalle del Monumento al marqués de Campo* (1885-1911), de Mariano Benlliure. Valencia. © Archivo Fundación Mariano Benlliure, 27
6. *¡No la despiertes!* (ca. 1900), de Mariano Benlliure. © Comunidad de Madrid. Dirección General de Patrimonio Histórico. Fotografía: J. C. Martín Lera, 28
7. Mariano Benlliure modelando el busto de Lacaze-Duthiers en la Sorbona (París, 1900). *Archives de Zoologie Expérimentale et Générale*, núm. 1, 1902: 44. © Bibliothèque Nationale de France, 31
8. *Henri Lacaze-Duthiers* (1900), de Mariano Benlliure. Bronce. 73 x 61 x 41 cm. Station Biologique de Roscoff (Francia). © Pascal Bodin, 31
9. *Henri Lacaze-Duthiers* (1900-d. 1920), de Mariano Benlliure. Bronce. 58,9 x 51,5 x 36,2 cm. Instituto Español de Oceanografía, Madrid. © Santiago Mijangos, 35
10. *Monumento funerario a Henri Lacaze-Duthiers* (ca. 1913), de Mariano Benlliure. Banyuls-sur-Mer (Francia). © Xavier Bismuth, 36
11. *Apunte para el monumento funerario a Henri Lacaze-Duthiers* (ca. 1905), de Mariano Benlliure. Lápiz grafito / papel. 11 x 15,8 cm. © Archivo Fundación Mariano Benlliure, 37
12. *Monumento funerario a Henri Lacaze-Duthiers* (ca. 1913), de Mariano Benlliure. Banyuls-sur-Mer (Francia). © Xavier Bismuth, 37
13. Mariano Benlliure modelando el retrato del príncipe Alberto I de Mónaco. *Blanco y Negro*, 4 de febrero de 1912: 26. © Archivo Fundación Mariano Benlliure, 39

14. *El príncipe Alberto I de Mónaco* (1919), de Mariano Benlliure. Bronce. 71,8 x 47,7 x 6,4 cm. Instituto Español de Oceanografía, Madrid. © Santiago Mijangos, 39
15. *Odón de Buen* (1918), de Mariano Benlliure. Bronce. 52,5 cm de alto. Grupo Escolar Odón de Buen, Zuera. © Ricardo Giménez Babia, 41

EL OCÉANO DESCONOCIDO: CIENCIA Y FANTASÍA EN LA ANTIGUA CARTOGRAFÍA NÁUTICA (SIGLOS XIII-XVIII)

1. Mapamundi de la edición de Leiden de la *Geografía* de Ptolomeo (1541). *Geographicae enarrationes libri octo*. Claudii Ptolemaei. Lugduni Batavorum. Biblioteca del Real Instituto y Observatorio de la Armada, San Fernando (Cádiz). Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico Español, 49
2. Angelino Dulcert. Carta portulana fechada en Mallorca (1339). *Carte marine de la mer Baltique, de la mer du Nord, de l'océan Atlantique Est, de la mer Méditerranée, de la mer Noire et de la mer Rouge / Hoc opus fecit angelino dulcert. Ano M CCC XXX VIII de mense augusti/ [in civitate] maioricharum*. Bibliothèque Nationale de France, París, 51
3. Abraham Cresques. Detalle del atlas portulano (1375). Bibliothèque Nationale de France, París, 54
4. Martin Waldseemüller. Mapamundi. *Universalis cosmographia secundum Ptholomaei traditionem et Americi Vespucii alioru[m]que lustrationes*. St. Dié, France?: s.n. (1507). Geography and Map Division. Library of Congress, Washington, 56
5. Alberto Cantino. Detalle del planisferio (ca. 1502). *Charta del navigare per le isole novamente trovate in la parte de l'India*. Biblioteca Estense Universitaria, Módena, 57
6. Joan Martines. Carta náutica del océano Atlántico. Atlas (1570). Biblioteca Nacional de España, Madrid, 60
7. Gerard Mercator. Detalle de la carta náutica universal (Duisburg, 1569). *Nova et aucta orbis terrae description ad usum navigantium emendate accomodata*. Bibliothèque Nationale de France, París, 61



8. Battista Agnese. Atlas portulano (ca. 1544). Geography and Map Division. Library of Congress, Washington, 61
9. Olaus Magnus. *Carta marina et descriptio septentrionalium terrarum ac mirabilium rerum in eis contentarum diligentissime elaborata* (1539). James Ford Bell Library, University of Minnesota, 64
10. Sebastian Münster. Lámina «Monstruos marinos & terrestres» (ca. 1544). Meerwunder vnd seltzame Thier / wie die in den Mitnächtigen Ländern / im Meer vnd auff dem Landt gefunden warden. Barry Lawrence Ruderman Antique Maps, 67
11. Abraham Ortelius. Mapa de Islandia. *Theatrum orbis terrarum* (Amberes, 1590). National and University Library of Iceland, Reikiavik, 68
12. Gerrit de Veer. *Tabula terrae Nouae Zemblaë in qua fretum sinusq; Waigats item ord littoralis Tartariae atq; Russiae, ad urgem usq; Kildeinam...* Authore Gerhardo De Veer. (1601). Geographicus Fine Antique Maps, 69
13. Lucas Jansz Waghenaer. Costa de Vizcaya. *Spieghel der Zeevaerdt, vande navigatie der Wertersche Zee...* (Leiden, 1584). Real Academia de la Historia, Madrid, 71
14. «Carte des costes de Portugal et de partie d'Espagne depuis le cap de Finisterre jusques au Détroit de Gibraltar». *Le Neptune François* (Paris, 1693). Biblioteca del Real Instituto y Observatorio de la Armada, San Fernando (Cádiz), 72
15. Vicente Tofiño. Plano de las rías de Ferrol, Coruña y Betanzos. *Atlas Marítimo de España*. Biblioteca del Real Instituto y Observatorio de la Armada, San Fernando (Cádiz), 75

VIAJE AL MUNDO SUBMARINO DE LA MANO DE LOS ILUSTRADORES CIENTÍFICOS

1. Grabado de Adriano Scultori (ca. 1564; gentileza de Antonio di Natale) y alegoría de la pesca, de J. B. Brú, en el frontispicio del *Diccionario histórico de los artes de la pesca nacional* de Sáñez Reguart (1791, tomo I; gentileza de Victoria Ortiz de Zárate), 83

2. Portadas y páginas de muestra de los libros sobre peces compuestos por U. Aldrovandi (*De piscibus libri*, edición de 1638) y J. Jonston (*Historiae naturalis de piscibus et cetis*, 1660). Gentileza de Antonio di Natale, 85
3. Primeras estampas españolas con una muestra representativa de animales acuáticos, reales e imaginarios (de aguas dulces y saladas), incluidas en la traducción de la *Historia Natural* de Plinio ampliada por J. Huerta en 1624. Fuente: Libro Sign. IX/2615, Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid © PATRIMONIO NACIONAL, 86
4. Dos grabados de fauna marina procedentes de la traducción española de la obra del abad N. A. Pluche *Espectáculo de la Naturaleza* (1771, 3ª edición: tomo V). Biblioteca del autor, 88
5. Ilustraciones de tiburón («perro marino») y del sistema de pesca pelágica en el Perú colonial de finales del siglo XVIII. Parte de la colección de 175 acuarelas de temática marina que mandó hacer el prelado Martínez Montañón, del obispado de Trujillo (Perú), y envió al rey. Sign. 4/506 ARMINF/8, imágenes E. 12 y E. 176. Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid © PATRIMONIO NACIONAL, 89
6. Muestra de peces costeros de las aguas de Mallorca a la acuarela, por el naturalista y pintor Cristóbal Vilella. Sign. DIG7/GRAB/85A. Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid © PATRIMONIO NACIONAL, 90
7. Vistas submarinas extraídas de un manual inglés muy representativo de la época: *A Year at the Shore* (1865). Texto e imágenes compuestos por el reverendo Gosse. Biblioteca del autor, 90
8. Estampas del libro pionero francés sobre el fondo del mar, obra póstuma de A. Moquin-Tandon publicada con el seudónimo de A. Frédo: *Le Monde de la mer* (segunda edición, 1866). Biblioteca del autor, 93
9. Ilustraciones de peces aparecidas en la compilación española sobre historia natural dirigida por J. Vilanova y Piera (1874: tomo V: Reptiles y Peces). Biblioteca del autor, 93
10. Cromolitografías españolas de ballenas, delfín y foca, incluidas en la serie del conocido popularmente como *Buffón novísimo* (1885: tomo correspondiente a los Mamíferos). Gentileza de Manuel Garrido Sánchez, 94



11. Representaciones contrastadas de «Jardines de Poseidón» en dos ecosistemas muy alejados y dispares. Arriba: recolección de algas en la costa del Pacífico Norte durante la expedición científica ruso-germana de 1826-1828; imagen extraída de Hartwig 1876. Abajo: cromolitografía española mostrando fondos del Mediterráneo cubiertos por una gran diversidad de algas. Enciclopedia Seguí, Barcelona 1910. Biblioteca del autor, 95
12. Diversidad de seres que vagan a la deriva, a merced de las corrientes, formando parte de la comunidad planctónica. Composiciones decimonónicas del gran ilustrador italiano G. Mercuriano, de la Estación Zoológica de Nápoles, que fueron reproducidas en varios diccionarios enciclopédicos europeos de comienzos del siglo XX, como en el alemán de Meyer: *Grosses Konversations-Lexikon* (Bibliographisches Institut, Leipzig). Biblioteca del autor, 95
13. Grabados con composiciones mitológicas publicados en textos zoológicos de naturalistas ingleses de la primera mitad del siglo XIX. Composición de imágenes. Seres marinos utilizados como elementos heráldicos en el tratado ictiológico de William Yarrell (1836, *A History of British Fishes*, vol. I). Draga empleada para la obtención de ejemplares y el escudo y mote de la isla de Man (Edward Forbes, *A History of British Starfishes and Other Animals of the Class Echinodermata*, 1841). Montaje realizado por J. Pérez-Rubín y M. O'Doherty. Biblioteca del autor, 96
14. El profesor H. Filhol divulgó en su descripción de *La Vie au fond des mers* (1885), las primeras reconstrucciones científicas de los ecosistemas marinos profundos, en base a los ejemplares obtenidos en las campañas francesas con los buques *Travailleur* y *Talisman* (1880-1883). Las realistas estampas en color muestran las comunidades representativas de cuatro cotas batimétricas diferentes: de 500 a 1.000 m, hasta 1.500, hasta 2.000, y a 4.000. Composiciones científico-artísticas de A. L. Clément, litografiadas por Gaulard o Spiegel. Biblioteca del autor, 97
- 15, 16 y 17. Diferentes especies «monstruosas» de peces (dibujadas mayoritariamente por Emma Kissling) y cefalópodos (por J. de Guerne, Ch. Richard, D. Fenaut y L. Joubin) propias de aguas abismales o abisales, estudiadas por el príncipe de Mónaco y reproducidas en diferentes monografías de la serie *Résultats des campagnes scientifiques accomplies sur son yacht par Albert I^{er}*. Las tres láminas

compuestas son montajes originales *ad hoc* para este libro (por Juan Pérez-Rubin y Mónica O'Doherty), tras seleccionar especies concretas (originalmente publicadas de cuerpo entero sobre fondo blanco) y ubicarlas arbitrariamente sobre un fondo oscuro que pretende simular su hábitat oceánico profundo. Biblioteca del Instituto Español de Oceanografía, Madrid, 99

LA NAVE DE LOS LOCOS. VIAJAR SIN VUELTA

1. *La nave de los locos*, de Hieronymus van Aeken Bosch (El Bosco). Museo del Louvre, París, 105
2. *Lo que impulsa al hombre a alta mar...*, de Mariano H. Ossorno. Fotografía, 108
3. *Navigare necesse est, vivere non necesse*. Grabado atribuido a Alberto Durero. Cortesía de Akal Ediciones, 110
4. *Andamos dando vueltas por todos los países*. Grabado atribuido a Alberto Durero. Cortesía de Akal Ediciones, 111
5. *La orilla como amenaza*. Grabado atribuido al maestro de Haintz-Nar. Cortesía de Akal Ediciones, 111
6. *El agua y la locura están unidas*. Grabado sin atribución. Cortesía de Akal Ediciones, 116
7. *... transportaban de una ciudad a otra sus cargamentos insensatos*. Grabado atribuido a Alberto Durero. Cortesía de Akal Ediciones, 117
8. *No hay colorín colorado...* Collage de Mariano H. Ossorno con fotograma de *Una noche en la ópera*, de los Hermanos Marx. Cortesía de Akal Ediciones, 122

EL MAR: LUGAR MÍTICO POR EXCELENCIA

1. *Hombres, mujeres y niños huyendo del «Diluvio» de la Loggia del Vaticano* (s. XVI). Anónimo (copia Rafael). Aguada sobre papel. 217 mm x 344 mm. Museo del Prado, nº catálogo D01799, 130



2. *Náufragos llegando a la costa* (1790), de Jean Pillement. Óleo sobre lienzo. 56 x 80 cm. Museo del Prado, nº catálogo P07021, 132
3. *Circe* (1ª mitad del siglo XVI). Atribuido a Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola). Pluma y tinta parda. 125 x 75 mm. Museo del Prado, nº catálogo D01755, 134
4. *Reinaldo huye de las islas Afortunadas* (ca. 1628), de David Teniers. Óleo sobre lámina de cobre. 27 x 39 cm. Museo del Prado, nº catálogo P01833, 139
5. *The voyage of the Pequod from the book Moby Dick, by Herman Melville* (1956), de Everett Henry. Cleveland. Ohio: Harris-Seybold Co. 43 x 61 cm. Library of Congress, Washington. LC- 93684816, 147
6. A. Burnham Shute. Ilustración de la página 510 para la primera edición de *Moby Dick* (1851). Bettmann/CORBIS, 148

ESCILA Y CARIBDIS: MITOLOGÍAS, INTERMEDIALIDADES Y OTRAS METAMORFOSIS ARTÍSTICO-CIENTÍFICAS

1. *Mapamundi del Beato de Burgo de Osma* (1086). Museo Catedralicio Diocesano del Burgo de Osma. Cod. 1, fol. 34v-35, 157
2. *Carta marina et descriptio septentrionalium terrarum ac mirabilium rerum in eis contentarum diligentissime elaborata*. Detalle del *maelstrom* (1539), de Olaus Magnus. James Ford Bell Library, University of Minnesota, 157
3. Grabado de Matthäus Merian el Viejo sobre los amores de Glauco y Escila. *Metamorfosis* de Ovidio para Ludwig Gottfried (Frankfurt, 1619), 158
4. Crátera de Paestum (ca. 340-330 a. C.). Museo J. P. Getty (Malibú), 159
5. Mosaico de Escila en la excavación de la casa de Dioniso (330-270 a. C.). Pafos, Chipre, 159
6. Base del trapezóforo o mesa de apoyo con la figura de Escila y Caribdis (s. II d. C.). Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. Colección Farnesio, 159
7. Fuente de Escila, diseñada por Charles Le Brun. Parque del castillo de Champs-sur-Marne, Francia, 160

8. Capitel con la figura de Escila del Palacio Ducal (Venecia), 165
9. *Britannia between Scylla & Charybdis. or— The Vessel of the Constitution steered clear of the Rock of Democracy, and the Whirlpool of Arbitrary-Power* (1793), de James Gillray. Grabado en color. Library of Congress, Washington. LC-USZC4-3137, 171
10. *Odiseo entre Escila y Caribdis* (1794-1796), de Johann Heinrich Füssli. Óleo sobre lienzo Aargauer Kunsthaus (Aarau, Suiza), 173

EL DESEMBARCO DE LAS SIRENAS

1. Acuario de principios del siglo XX, fotografía en el Fòrum de l'Associació Aquariòfila de Barcelona, 183
2. Georgia Aquarium. Ocean Voyager Tunnel (2006). Fotografía: Diliff, 186
3. Exhibición de delfines. Zoo Aquarium de Madrid (2005). Fotografía: Isabel Fornié, 186
4. *Sirenas* (2012), de Isabel Fornié. Fotografía, 190
- 5, 6 y 7. Establecimientos. Dubai Mall (2012). Fotografía: Isabel Fornié, 194
8. *Waterfall (Cascada)*. Dubai Mall (2012). Fotografía: Isabel Fornié, 196

ATLÁNTIDA: EL MITO EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

1. Imagen obtenida por captura de pantalla con Google Ocean, 207
2. *Utopías* (2014), de Clara Sánchez Sala. Cianotipia sobre papel. 29,7 x 42 cm. Cortesía de la artista, 209
3. *Cartografías* (2013), de Ana M. Gallinal. Hilo cosido sobre papel. 55 x 75 cm. Fotografía: Jordi Aligué. Colección «Obra Cultural de L'Alguer». Cerdeña, Italia, 212
4. *Verniana* (2002), de Pep Fajardo. Hierro, tela, papel, cristal y luz. 45 x 505 x 60 cm. Fotografía: Balcells. Cortesía del artista, 215



5. *Pecio* (2013), de Pep Fajardo. Hierro, madera y ramas de rosál. 90 x 40 x 18 cm. Cortesía del artista, 216
6. *Espai «Aliguer»* (2010), de Pep Fajardo. Fotografía sobre plancha de acero. 60 x 80 cm. Instalación de espejo sobre el suelo y reflejo del cielo en tiempo real. Colección Vallgrassa. Centro Experimental de las Artes, Parque Natural del Garraf. Barcelona. Cortesía del artista, 217
7. Máquina elaborada por Gabriel Díaz para la captura de las imágenes, lo que genera unos paisajes marinos de 360°, realizados mediante 29 cámaras instaladas en modo circular y disparadas simultáneamente. Cortesía del artista, 222
8. *Mediterráneo* (2004), de Gabriel Díaz. Fotografía sobre metacrilato y aluminio. 148 x 125 cm. Cortesía del artista, 222
9. *Biografías del agua, un lugar para Mediano. Detalle* (2013), de Carmen Lamúa. Poliestireno extrusionado, escayola, madera, pigmentos y lápiz de color. 18 x 70,5 x 60 cm. Embalse de Mediano, Huesca. Cortesía de la artista, 224

METÁFORAS MARÍTIMAS EN LA ERA DE LA NAVEGACIÓN GLOBAL

1. *The Forgotten Space* (2010), de Allan Sekula y Noël Burch. Fotograma, 231
2. *El cisne negro (Black Swan, 1942)*, de Henry King. Fotograma, 233
3. *El halcón del mar (The Sea Hawk, 1940)*, de Michael Curtiz. Fotograma, 233
4. *La gran ola de Kanagawa* (ca. 1830-32), de Katsushika Hokusai. Grabado en madera policromada, tinta y color sobre papel. 25,7 x 37,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929. <www.metmuseum.org>, 243
5. *Mar tendida* (2011), de Pablo Genovés. Digigraphie sobre papel. 185 x 133 cm. E.d./5.+1PA. Instituto Español de Oceanografía. © Genovés, VEGAP, Madrid, 245
6. *La balsa de la Medusa* (2010), de José Manuel Ballester. Impresión fotográfica sobre lienzo. 91 x 717 cm. Edición única. Museo Guggenheim, Bilbao, 246

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Acosta, José de: 82
Adichie, Chimamanda Ngozi: 235, 236, 248
Aeken Bosch, Hieronymus van: 17, 105, 112, 114, 115
Afrodita: 140
Agamenón: 133
Aguilar, Alfonso de: 36
Agustín de Hipona, san: 115
Ahab, capitán: 148, 149, 150
Alberto I (Mónaco): 24, 38, 39, 82, 98, 99
Alcínoo: 135
Aldrovandi, Ulisse: 84, 85
Alejandro Magno: 143
Alfonso XIII (España): 38
Andrómeda: 150
Anfitrite: 129
Angelo, Giacomo d': 55
Anthonisz, Cornelis: 66
Apolo: 129
Apolonio de Rodas: 130, 157
Aquiles: 138
Arana, Lucrecia: 23, 37, 40, 41
Argullol, Rafael: 211
Ariel: 135
Aristóteles: 83
Armida: 139
Arnaldos, conde: 150
Aronofsky, Darren: 244
Artedi, Peter: 85
Astorga, Juan Lorenzo de: 143
Atenea: 32
Augé, Marc: 172
Augusto, Cayo Julio César: 159
Baco: v. *Dioniso*

* Las entradas en cursiva se refieren a personajes de ficción.

Bacon, Francis: 205, 208, 210
 Ballester, José Manuel: 246, 247
 Baquílides de Ceos: 129
 Barentsz, Willem: 69
 Barthes, Roland: 162, 174
 Baudelaire, Charles: 143, 150, 211
 Bauman, Zygmunt: 223
 Bazán, Álvaro de: 27
 Behaim, Martin: 63, 237
 Belon, Pierre: 84
 Bellu, Giovanni Maria: 240, 241
 Benjamin, Walter: 106
 Benlliure y Gil, José: 31, 33
 Benlliure y Gil, Mariano: 16, 21-41
 Bergmann von Olpe, Johann: 111
 Bianco, Andrea: 63
 Bijl, Marc: 230 (n.)
 Blaeu, Jean: 61, 68, 69
 Bloch, Ernst: 201, 218, 219
 Blumenberg, Hans: 108
 Borges, Jorge Luis: 116, 120
Borondón, san: v. san Brandán
 Bosco, El: v. Aeken Bosch, Hieronymus van
 Bougainville, Louis Antoine, conde de: 73
Brandán, san: 63, 65, 146
 Brant, Sebastian: 17, 105, 111-114
 Breton, André: 116, 143
 Bru de Ramón, Juan Bautista: 83-89
 Bry, Teodoro de: 82
 Buen y del Cos, Odón de: 11, 13, 16, 21-41
 Buffon, conde de (Georges Louis Leclerc): 88, 92, 94
 Burch, Noël: 231
 Cabot, Sebastián: 65
Calipso: 134, 148
 Cameron, James: 116
 Campo Pérez, José, marqués de Campo: 26, 27
 Cantino, Alberto: 57
Caribdis: 17, 65, 88, 134, 138, 143, 155-173
 Carlos III (España): 88
 Casas, Fray Bartolomé de las: 121
 Catulo, Gayo Valerio: 159
 Cavendish, Thomas: 68
 Chevalier, Jean: 172
Circe: 134, 137, 138, 142, 158
 Cirlot, Juan Eduardo: 110, 223
 Colbert, Jean: 72
 Colón, Cristóbal: 27, 58, 106, 108-110, 119
 Cook, James: 73
 Copérnico, Nicolás: 48
 Cortázar, Julio: 185, 214
 Cosa, Juan de la: 57
 Costner, Kevin: 244
 Cresques, Abraham: 54, 63
 Cronos: 188
 Crowe, Russell: 244
 Cunqueiro Mora, Álvaro: 132, 142
 Cusack, John: 244
 Cuvier, Georges: 92
 Darwin, Charles: 24, 96
 Daumal, René: 214
 Davis, John: 68
 Deleuze, Gilles: 168-170
Demódoco: 135
Derketo: 158
Deucalión: 131
Dido: 159
Dioniso: 140, 159
 Donnelly, Ignatius L.: 205
 Drake, Francis: 68
 Du Bellay, Joachim: 135



Dulcert, Angelino: 51, 52
 Durero, Alberto: 110, 111, 117
 Eetes: 130
 Eliade, Mircea: 167, 171
 Éluard, Paul: 107
 Emmerich, Roland: 244
 Eneas: 159
 Eolo: 136
 Escila: 17, 134, 137, 143, 155-173
 Esquilo: 162
 Falguière, Alexandre: 33
Fata Morgana: 166
 Feijóo y Montenegro, Benito Jerónimo, padre: 87
 Felipe II (España): 27
 Felipe IV (España): 86
 Fernández de Oviedo, Gonzalo: 82
Feronia: 137
 Filho, Henri: 97, 98
 Forbes, Edward: 96
Forcis: 134, 157
 Foucault, Michel: 113, 116-118, 217
 Fournier, Georges: 87
 Francos Rodríguez, José María: 41
 FrédoI, Alfred (Alfred Moquin-Tandon): 92, 93
 Freud, Sigmund: 142
 Friedrich, Caspar David: 216
 Froment, Eugène: 98
 Furtado, Jorge: 229-230
 Galilei, Galileo: 48
 Gama, Vasco da: 55
 García Canclini, Néstor: 238-239
 Gastaldi, Giacomo: 66
 Gayarre, Julián: 31
 Genovés, Pablo: 244-245
 Géricault, Théodore: 247
 Gesner, Conrad: 84, 86
 Gheerbrant, Alain: 172
 Gilbert, William: 68
Gilgamesh: 131
Glauco: 92, 158
 Gnad-Her, maestro de: 111
 Góngora, Luis de: 94
 González de Linares, Augusto: 13
 Gosse, Philip Henry: 90, 91
 Graells y de la Aguera, Mariano de la Paz: 83, 84
 Greengrass, Paul: 235
 Grynæus, Simon: 66
 Guattari, Félix: 202, 213, 223
 Guevara, Antonio de: 107, 114
 Guillén, Esperanza: 110
 Gusman, Pierre: 98
 Haeckel, Ernst: 12, 96
 Haintz-Nar, maestro de: 111
 Hanks, Tom: 235
 Hart, H. Martyn: 92
Hécate: 157
Héctor: 138
 Heidegger, Martin: 201
Helios: 134, 137
Hércules: 148
Hermes: 137
 Heródoto: 204
 Hesíodo: 138, 140, 155, 188
 Hobbes, Thomas: 202
 Hokusai, Katsushika: 243
holandés errante, el: 150, 247
hombre-pezu de Liérganes, el: 87
 Hondius, Jodocus: v. Joost de Hondt
 Hondt, Joost de: 61, 69
 Hopenhayn, Hugo: 239

Huerta, Jerónimo Gómez de: 86
 Hugo, Víctor: 141-142, 150
 Huston, John: 150
 Huxley, Aldous: 203
Ishmael: 148-150
 Jakobson, Roman: 162
 Jameson, Fredric: 243, 244
 Janszoon, Wilhelm: 69
 Jarry, Alfred: 214
Jasón: 109, 130, 157, 182, 238
Job: 144, 157
Jonás: 144, 145, 148, 157
 Jonston, John: 84, 85
Jorge, san: 148
Júpiter: v. *Zeus*
 Kafka, Franz: 122, 191, 192
 Kavafis, Konstantinos: 109
 Keulen, Johannes Van: 69
 Kingsley, Charles: 91
 Kircher, Atanasio: 87
 Kissling, Emma: 98, 99
 Konchalovski, Andréi: 103, 137
 Kuhn, Thomas: 12
 Lacaze-Duthiers, Henri: 21, 24, 30-37
 Landrin, Armand: 92
 Lapérouse, Jean-François de Galaup, conde de: 73
 Le Maire, Jacob: 73
 Le Pen, Marine: 242
Leucótea: 134
Leviatán: 143-145, 148, 157
 Leygues, Georges: 33, 34
 Linneo, Carlos: 85, 88
 Llach i Grande, Lluís: 109
 Long, Richard: 212
 Longfellow, Henry Wadsworth: 150
 Lozano, Rafaela: 40
 Luciano de Samosata: 144
 Luis XIV (Francia): 72
 Lupo, Salvo: 240
 Magallanes, Fernando de: 58
 Magnus, Olaus: 65, 66, 68, 157
 Malaspina, Alejandro: 73
 Mañer, Salvador José: 87
 Marañón y Posadillo, Gregorio: 87
 Marcuse, Herbert: 205, 218
 María Cristina de Habsburgo-Lorena (España): 36
 Martin, John: 211
 Martínez Compañón, Baltasar Jaime: 89
 Matsumunyane, Kaizer: 235
 Mbembe, Achille: 234
 McLuhan, Herbert Marshall: 221
Medea: 130
 Melville, Herman: 147-148
 Menards, Álvaro (Salvador José Mañer): 87, 88
Menelao: 133
 Mercator, Gerard: 60-61, 65, 67, 69, 168
 Mercuriano, Comingio: 95
Mercurio: v. *Hermes*
 Merian (el Joven), Matthäus: 87
 Merian (el Viejo), Matthäus: 158
 Merleau-Ponty, Maurice: 169
 Meyer, Joseph: 95
Minerva, v. *Atenea*
Minos: 129
 Mishima, Yukio: 109
Moby Dick: 17, 146-149
 Monardes, Nicolás: 82
 Morales, Tomás: 109
 Moreira, Paul: 234
 Morgan, Henry: 232



Moro, Tomás: 156, 204
Münster, Sebastian: 66, 67
Muntadas, Antoni: 239
Murray, John, sir: 96
Muse, Abduwali: 235
Mutis, José Celestino: 224
Navarrete y de Alcázar, Adolfo: 95
Nemo, capitán: 214, 215
Neptuno: v. Poseidón
Nereo: 129
Nieremberg, Juan Eusebio: 87
Noé: 131, 244
Núñez de Balboa, Vasco: 27
Odiseo: 17, 106, 122, 133-138, 141, 142, 148, 173, 181, 186, 188, 190, 191, 192
Orfeo: 130
Ortelius, Abraham: 60, 61, 66, 68
Orwell, George (Eric Arthur Blair): 203
Ovidio Nasón, Publio: 92, 157, 158
Palmer, Clive: 243
Panamarenko (Henri Van Herwegen): 221
Peirce, Charles Sanders: 163-164, 169
Pelías: 130
Penélope: 105, 133, 135
Perseo: 148, 150
Phillips, Richard: 235-236
Picasso, Pablo Ruiz: 118
Píndaro: 138, 140
Pizzigano, Domenico: 62
Pizzigano, Francesco: 62
Planoudes, Maximus: 55
Platón: 117, 138, 201-206
Plinio el Viejo (Gayo Plinio Segundo): 53, 83, 86, 101, 140
Pluche, Noël-Antoine, abad: 88
Plutarco, Lucio Mestrio: 110

Polifemo: 134, 136
Polo, Marco: 50, 54
Pompeyo el Grande (Cneo Pompeyo Magno): 110
Porcacchi, Tomaso: 68
Poseidón: 61, 94, 95, 129, 133-134, 138, 181-182, 187-189, 192-193, 216, 223
Powers, Tim: 232
Pradilla, Francisco: 21, 22
Primo de Rivera, Miguel: 41
Prodi, Romano: 240
Prometeo: 149, 162
Próspero: 135
Pseudo Calístenes: 143
Ptolomeo, Claudio: 48, 49, 55-57, 63
Queequeg: 149, 150
Quijote de la Mancha, don: 87
Quinto Sertorio: 140
Rabelais, François: 140
Ray, John: 85
Reinaldo: 139
Reis, Piri: 63
Reynolds, Kevin: 244
Rhodes, Cecil: 233
Ribera, José: 22
Richard, Jules: 235
Rivas, Natalio: 38
Robinson Crusoe: 144, 240
Rodin, Auguste: 33
Rondelet, Guillaume: 84
Rousseau, Jean-Jacques: 206
Roussel, Raymond: 214
Ruysch, Hendrick: 87
Safranski, Rüdiger: 237, 243
Sahrazad: 121
Saint-Pierre, Bernardin de: 141

Salvat-Papasseit, Joan: 219
Salviani, Hippolyto: 84
Sánchez Ferlosio, Rafael: 119
Sancho Panza: 107
Sáñez Reguart, Antonio: 83, 88, 89
Satie, Erik: 214
Saturno: v. *Cronos*
Scultori, Adriano: 63
Schöner, Johann: 188
Sekula, Allan: 231, 232
Set: 133
Shakespeare, William: 118, 135, 157
Simbad: 142, 143, 155
Talbot, Henry Fox: 208
Tasso, Torcuato: 139
Telémaco: 133
Teniers, David: 139
Terreros y Pando, Esteban de: 88
Teseo: 129, 140, 159
Tiamat: 144
Tiberio, Julio César Augusto: 158
Tinayre, Louis: 98
Tinguely, Jean: 221
Tiresias: 137
Toñño de San Miguel, Vicente: 73, 74, 75
Toosa: 134
Trousson, Raymond: 219
Trueba, Antonio: 22
Ulises: v. *Odiseo*
Ulpius, Euphrosinus: 65
Utnapishtim: 131
Valéry, Paul: 214
Vázquez Montalbán, Manuel: 216
Veer, Gerrit de: 69
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y: 31

Venus: v. *Afrodita*
Vernant, Jean-Pierre: 134
Verne, Jules: 205, 214, 215
Viladestes, Mecía de: 63
Vilanova y Piera, Juan: 92, 93
Vilella, Cristóbal: 89, 90
Virgilio Marón, Publio: 157, 158, 159
Visnu: 148
Waghenaer, Lucas Janszoon: 69, 70, 71
Waldseemüller, Martin: 56
Willughby, Francis: 85
Wood, John George: 91
Wright, Edward: 69
Yarrell, William: 96
Zeus: 133, 134, 138, 186, 188, 189, 204



ÍNDICE TOPONÍMICO

Adma: 129
Afortunadas, islas: v. Canarias, islas
África: 49, 53, 54, 58, 82 (n.), 138, 140, 156, 202, 236, 243
Alaska: 94
Alejandría: 48, 49
Alemania: 96, 241
Amazonia: 238
Amberes: 60, 68, 69
América: 25, 34, 53, 55, 56, 60, 63, 66, 82
Ámsterdam: 69
Ancona: 52
Ártico, océano: 69
Asia: 49, 82 (n.), 156, 158
Atlanta: 183 (n.)
Atlántico, océano: 27, 53, 58, 60, 61, 63, 65, 66, 74, 97, 202, 207
Atlántida: 17, 138, 146, 201-207, 214, 223, 224
Auckland: 186
Azores, islas: 98, 206
Bagdad: 49
Baleares, islas: 13, 25
Báltico, mar: 72, 88 (n.)
Banyuls-sur-Mer: 21, 24, 25, 30, 34, 36, 37
Barataria, insula de: 107
Barcelona: 23, 30, 32, 33, 34, 52
Basilea: 66, 111
Bermudas, triángulo de las: 206
Betanzos: 75
Biarritz: 141
Bienaventurados, islas de los: v. Canarias, islas
Bolduque: 112
Brasil: 238
Breña: 131

* Las entradas en cursiva se refieren a espacios de ficción.

Británicas, islas: 96
 v. también: Gran Bretaña, Irlanda, isla de Man
 Cabañal, El: 21, 26
 Cabo Verde, islas de: 121
 Cádiz: 38, 140
 Canarias, islas: 139-140, 146, 206, 207
 Castilla: 52, 28
 Ceuta: 242
 Cipango: v. Japón
 Cólquida: 130
 Córdoba: 49
 Coruña, La: 75
 Cuba: 27, 242
 Damasco: 49
 Dronthem: 72
 Duisburg: 61
 Dubai: 183 (n.), 192-194, 196
 Egeo, mar: 140
 Egipto: 129, 145, 203, 206, 242
 Epiro: 159
 Eritrea: 242
 Escandinavia: 65
 Escocia: 70, 231
 España: 13, 21, 23, 24, 25, 27, 32, 33, 38, 57, 63, 68, 70, 71, 74, 75,
 84, 88, 89, 239 (n.), 242
 Etiopía: 242
 Europa: 49, 50, 55, 58, 72, 76, 156, 243
 Ferrol: 75
 Fez: 49
 Forcis: 188
 Francia: 21, 25, 31, 32, 33, 36, 37, 70, 71, 92, 141, 169
 isla de -: v. Mauricio, isla
 Gades: v. Cádiz
 Génova: 52
 Gibraltar, estrecho de: 53, 70, 72, 138, 202, 212
 Gomorra: 129
 Gran Bretaña: 91
 Granada: 27
 Grecia: 49, 206
 Haití: 233, 242
 Hércules, columnas de: v. Gibraltar
 Hiroshima: 220
 Huelva: 108, 113, 206
 Ilión: v. Troya
 India: 53, 55, 58, 155, 240
 Indias occidentales: 110
 v. también: América
 Indias orientales: 82, 108, 110
 v. también: África y Asia
 Índico, océano: 47, 49, 53, 56, 66
 Indochina: 56
 Inglaterra: 70
 Irlanda: 54, 206
 Ismaro: 133
 Ítaca: 109, 133, 135-137, 188
 Italia: 25, 137, 157, 158, 159, 240, 242
 Jaffa: 144, 148
 Japón: 108
 Jerusalén: 49, 139, 156
 Joppe: v. Jaffa
 Lampedusa: 241
 Libia: 241
 Liérganes: 87
 Londres: 183, 211
 Málaga: 13, 25
 Man, isla de: 96
 Mármara, mar de: 130
 Mauricio, isla: 141
 Meca, La: 49
 Mediterráneo, mar: 34, 47, 48, 50, 53, 58, 74, 77, 84, 88, 96, 144,
 156, 202, 222, 240, 241



Melilla: 242
 Mesina, estrecho de: 88, 96, 157, 166
 Mesina, Faro de: v. estrecho de Mesina
 México: 25, 41, 242
 Miami: 206
 Mónaco: 24, 25, 38, 98
 Montefiascone: 113
 Muerto, mar: 128, 129
 Múnich: 26
 Nagasaki: 220
 Nantucket: 148, 149
 Narbona: 113
Narragonia: 113
 Naxos: 140
 Negro, mar: 53, 130
 Nilo: 144, 156
 Nínive: 144
 Norte, mar del: 54
 Noruega: 70, 72
 mar de ~: 88 (n.)
 Nueva Guinea: 145
 Nueva York: 221
 Núremberg: 237
 Okinawa: 183 (n.)
Ogigia: 134
 Pacífico, océano: 27, 56, 58, 60, 61, 68, 73, 94, 95
País de las Maravillas: 113
 Países Bajos: 55, 69, 70, 112
 Pakistán: 240
 Palma de Mallorca: 52
 Palos de la Frontera: 108, 113
 Panamá: 27
 Pérsico, golfo: 47, 63
 Porto Pi: 25
 Portopalo: 240, 241
 Portugal: 52, 58, 68, 72, 117
 Propóntide: v. Mármara, mar de
 Ras Shamra: 143
 Renania: 116
 República Dominicana: 242
 Rodas: 188
 Rojo, mar: 129
 Rubicón: 195
 Rusia: 208
 Santander: 13
 Sevilla: 25, 34, 52
 Sicilia: 137, 138, 157, 240, 241
 Siria: 143, 242
 Somalia: 233, 236, 242
 Soracto, monte: 147
 Sperlonga: 158
 Sri Lanka: 240
 Sur, mares del: v. océano Pacífico
 Tarsis: 144, 148
 Tenedos: 133
 Tordesillas: 58
 Tracia: 130, 159
 Trinacria: v. Sicilia
 Troya: 133, 135, 136, 159
Utopía: 156, 204, 205
 Vegas, Las: 221
 Venecia: 27, 52, 62
 Villeneuve-sur-Lot: 33
 Vizcaya, golfo de: 71, 98
 Ys: 131
 Zaragoza: 22
Zeboím: 129
Zoar: 129
 Zuera: 22, 40

NOTA SOBRE LOS AUTORES

LUCRECIA ENSEÑAT BENLLIURE es arquitecto. Vicepresidenta y directora de la Fundación Mariano Benlliure, se dedica desde 1997 a la investigación sobre la obra del escultor Mariano Benlliure. En 2002 obtuvo la beca Roma para documentar su largo período de formación y consolidación como escultor en la ciudad de Roma entre 1881 y 1903. Trabaja en el catálogo razonado completo de la obra de Benlliure, imparte conferencias y participa en cursos y congresos nacionales e internacionales para exponer los resultados de sus investigaciones sobre el escultor. Ha comisariado las exposiciones *Mariano Benlliure y la feria taurina* (2007), *Mariano Benlliure regresa a Málaga* (2011), *Mariano Benlliure y Lucrecia Arana en Villalba* (2013) y *Mariano Benlliure. El dominio de la materia* (2013). Es autora del proyecto museológico y museográfico del Museo Mariano Benlliure de Crevillent (Alicante) (2005-2012). Actualmente prepara una ponencia sobre la presencia del mar en la obra de Mariano Benlliure, que presentará en el XIX *Incontro Ischitano di Architettura Mediterranea: Le forme dell'acqua: progettare sul mare nel mare col mare*.

FRANCISCO JOSÉ GONZÁLEZ GONZÁLEZ es licenciado en Geografía e Historia y doctor en Filosofía y Letras (Historia) por la Universidad de Cádiz. Asimismo, es miembro del Grupo de Estudios del Siglo XVIII de esa Universidad y de la Red de Expertos del Proyecto Campus de Excelencia Internacional en Patrimonio concedido por

el Ministerio de Ciencia e Innovación a las universidades públicas andaluzas coordinadas por la Universidad de Jaén. Como funcionario de carrera del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos (Sección Bibliotecas), ocupa el cargo de Director Técnico de la Biblioteca y el Archivo del Real Instituto y Observatorio de la Armada. Desde noviembre de 2008 ejerce las funciones de Director Técnico de la Subred Orgánica de Bibliotecas de la Armada dentro de la Red de Bibliotecas de Defensa. Es también profesor de Historia de la Ciencia en cursos de doctorado de la Universidad de Cádiz y en el Máster de Astronomía y Geofísica de la Escuela de Estudios Superiores de la Armada. Ha participado como investigador histórico en proyectos de investigación y ha publicado varios libros y artículos sobre diversos aspectos históricos de la relación entre la Ciencia y la Armada.

JUAN PÉREZ DE RUBÍN Y FEIGL es doctor oceanógrafo del Instituto Español de Oceanografía (C.O. de Málaga), donde lleva más de treinta años como investigador. Ha embarcado en una veintena de amplias campañas de prospección, como jefe de expedición en la mitad de ellas. Compagina estas actividades profesionales con la divulgación de la historia marítima española no bélica, particularmente, de aspectos científicos y pesqueros. Ha publicado cinco libros y más de cincuenta artículos de su especialidad. Además, ha participado en numerosos congresos de historia de la ciencia. Entre sus

publicaciones destacan las dedicadas a las relaciones entre ciencia y arte, como *Las expediciones científicas españolas en ultramar (siglos XVI-XX). Aspectos científicos, náuticos y artísticos* (1995, en coautoría con E. Arriaga). Es académico fundador de la Real Academia Española de la Mar y director del Área de Marina Científica de la Real Liga Naval Española. En 2012 fue vicecomisario de la exposición *España Explora [los Océanos]. Malaspina 2010*.

MARIANO HERNÁNDEZ DE OSSORNO es escritor y poeta. Entre sus publicaciones cabe citar *Usos del Diccionario (poesía)* (Barcelona: Lumen, Palabra menor, 1975), *Revolución y litigios de los siervos de la Encomienda de Fuenteovejuna* (Madrid: Editora Nacional, 1976), *Ensayo general para un Ballet anarquista* (Madrid: Ediciones Libertarias, 1986), *Cosas de niños (poesía)* (Madrid: Ediciones de la Idea, 1987) y la edición de *A la luz del secreto* (Pamplona: Archipiélago, 2002). Ha sido editor de la revista de arte experimental *Perdura* (1972-1977). Participante en numerosas exposiciones internacionales de poesía visual, trabaja actualmente en el desarrollo de la Biblioteca Desfavorable y Residencial Desfavorable, un proyecto artístico multidisciplinar con exposiciones en Madrid, Bilbao y Huarte (Pamplona).

JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA es doctor por la Universidad de la Sorbona y director del departamento de Francés de la Universidad Complutense. Ha sido



Visiting Scholar en la Universidad de Harvard, miembro del Senior Common Room de la Universidad de Oxford (St John's College) y profesor invitado en la Universidad de Montreal. Entre sus publicaciones figuran libros de crítica literaria, como *L'Honneur au théâtre* (1994), *Tristán y su ángel* (1995), *Bibliography of the Myth of Don Juan in Literary History* (1997), *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle* (1999), *Métamorphoses du roman français* (2009), *Tiempo: texto e imagen* (2011) o *Victor Hugo et l'Espagne* (2014), así como diversas traducciones. Ha editado varios volúmenes de mitocrítica: *Mito y mundo contemporáneo* (Bari: Levante, 2010; Premio Internacional Giovi, 2011), *Myth and Subversion in the Contemporary Novel* (con Marta Guirao, Newcastle upon Tyne: Cambridge Publishing Scholars, 2012) y *Mito e interdisciplinarietà* (con Antonella Lipscomb, Bari: Levante, 2013). Además, es fundador y editor de *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, presidente de *Asteria. Asociación Internacional de Mitocrítica*, investigador principal del proyecto I+D «Nuevas formas del mito» y de ACIS. Grupo de Investigación de Mitocrítica. Más información: <<http://www.josemanuellosada.es>>.

ASUNCIÓN LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE es doctora e imparte clase en el departamento de Estudios Literarios y Culturales en Lengua Inglesa de la Universidad Complutense de Madrid desde 1994. Su investigación se

orienta hacia los estudios literarios y culturales comparados, la sociosemiótica y la intermedialidad. Es miembro del Comité Ejecutivo de la Asociación Europea de Estudios Literarios Comparados (ENCLS) e investigadora asociada al departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Harvard. En 2007 creó el programa de investigación «Studies on Intermediality and Intercultural Mediation» (SIIM), que coordinó hasta 2013. Asimismo, es miembro del Grupo de Investigación del Campus de Excelencia de la Universidad Complutense «Semiótica, Cultura y Comunicación» y forma parte del equipo editorial de varias revistas internacionales. Más información: <<https://www.ucm.es/siim/lopez-varela-publications>>.

ISABEL FORNIÉ GARCÍA es doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas (UCM 2008-2009). Ha impartido docencia en el departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de dicha Universidad, en el grado en Bellas Artes y en el grado en Diseño. Ha participado en el proyecto I+D «Antropología Mítica Contemporánea» (UCM) y actualmente es miembro del proyecto I+D «Nuevas formas del mito: una metodología interdisciplinar». Forma parte de dos grupos de investigación de la UCM: «Investigación cromática: aspectos técnicos, formales y de significado en la expresión del color a través del arte» y «ACIS. Investigación de Mitocrítica». Ha sido coordinadora

del «Magíster en Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo» (UCM–Museo Reina Sofía) en 2012 y de diversos cursos de verano, jornadas y foros. Es autora de numerosos artículos y aportaciones a congresos, del diseño de varias publicaciones y ha realizado diversas exposiciones de su obra artística.

ANA GALLINAL MORENO es doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, donde imparte docencia desde 2004 en el departamento de Escultura. Becaria predoctoral MEC (2000-2004), ha realizado estancias de investigación en el MOMA y en Columbia University (Nueva York), en The Art Institute of Chicago y en la Universidad de Sidney. Ha sido también docente invitada por el Otis College of Art and Design de Los Ángeles. Como artista plástica, ha realizado esculturas para espacios públicos en España (Barcelona, Castellón de la Plana) y el extranjero (Corea del Sur, Grecia, Italia y Turquía). Su obra está presente en colecciones públicas y privadas. Ha recibido diversos premios de escultura y participado en simposios para la realización de intervenciones escultóricas (Sculpture Symposium of Ankara, International Sculpture Symposium «May of art» en Drama, Ruta artística Fib Art de Benicàssim, Spanish Sculptors Symposium of Kionggido, Residencia de Artistas del Círculo Europeo de Cerdeña, Casa de Velázquez y O Barco de Valdeorras, Ourense). Forma parte del grupo de investigación de la UCM «Arte al servicio de la sociedad»

y es miembro del proyecto nacional I+D «Nuevas formas del mito: una metodología interdisciplinar». Entre sus publicaciones figuran diversos artículos en torno al cuerpo y la espacialidad en la escultura. Más información: <<http://www.anagallinal.com>>.

LAURA DE LA COLINA TEJEDA es doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, máster en Teoría y Práctica de las Artes Contemporáneas (2003-2004) y coordinadora del mismo durante las ediciones de 2005-06 y 2006-07. Actualmente es profesora contratada doctor en la Facultad de Bellas Artes, donde imparte clases en el grado en el área de Pintura, en el máster oficial «Arte, Creación e Investigación» y en el «Magíster en Conservación y Restauración de Arte Contemporáneo», proyecto conjunto de la Universidad Complutense de Madrid y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En 2013 codirige el Curso de Verano del Escorial «Crear en tiempos de crisis: arte y compromiso político». Es miembro del proyecto de investigación «Nuevas formas del mito: una metodología interdisciplinar», dentro del Plan Nacional I+D, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (ref. FFI2012-32594). Desde 2009 pertenece a ACIS. Grupo de Investigación de Mitocrítica (UCM-CAM). Es autora de diversos artículos y numerosas aportaciones a congresos.



