EL GRAN SAQUEO

TOMO I – EL NACIMIENTO DEL SISTEMA



ROBERT CASANOVAS

NOVELA HISTÓRICA



Resumen

París, 1794. La República conquista. Pero no son solo territorios lo que arrebata a los vencidos, sino también, y sobre todo, sus obras maestras. Mientras los ejércitos franceses se despliegan por Flandes, Italia, Roma y Venecia, otra guerra se libra en las sacristías y los palacios: la de los comisarios de las artes, provistos de inventarios y requisas, que saquean metódicamente las más grandes colecciones para nutrir el Museum de París. Van Eyck, Rubens, Rafael, Tiziano, Veronés — todo lo que Europa posee de más precioso toma el camino de Francia. Desde el abate Grégoire, atormentado teórico del saqueo legal, hasta el joven general Bonaparte, que impone su ley a los príncipes italianos con la sonrisa de quien sabe exactamente lo que vale, La Grande Razzia traza el nacimiento de un sistema inédito: el robo de Estado erigido en política cultural. Primer tomo de una saga histórica en cuatro volúmenes, de aliento épico, anclada en los hechos, implacable en su mirada sobre los hombres y el poder.

El autor

Robert Casanovas, que ya ha publicado « La chambre volée », « Le testament était un faux » y « Pillage », es profesor agregado honorario y miembro de la Société des Gens de Lettres. Jurista apasionado por la historia de las colecciones artísticas, ha dedicado largos años al estudio de las apropiaciones de obras de arte por parte de los Estados. Presidente de la ONG International Restitutions, ha publicado numerosos trabajos académicos sobre el tema.

ISBN 9782488999137

El gran saqueo
Novela histórica en cuatro volúmenes
Robert Casanovas
casanovas@hotmail.com
Depósito Legal abril 2026 – ebook digital y versión en papel
© 2026 Casanovas. Todos los derechos reservados
ISBN: 978-2-488999-13-7
www.international-restitutions.org
Portada: firma de Bonaparte. Extracto de la revista española
«La Ilustración Artística», número 711 del 12 de agosto de 1895.



Versión española
Tomo I – El nacimiento del sistema
1794-1798 - Flandes e Italia - Preparación de la Campaña de Egipto
Tercera edición revisada y corregida.

Del mismo autor:
La habitación robada (novela histórica)
El testamento era una falsificación (novela histórica)
Saqueo (novela histórica)

ADVERTENCIA

Esta novela es una ficción histórica basada en investigaciones reales.
Todas las obras mencionadas fueron efectivamente incautadas durante las conquistas francesas entre 1794 y 1813.

La mayoría de los personajes existieron.

El curso de los acontecimientos repasa hechos auténticos y verificados.

Para los fines de la narración, se podían imaginar personajes, escenas y diálogos.

La versión original de la novela, escrita en francés, ha sido traducida a varios idiomas extranjeros. Las versiones traducidas pueden contener errores lingüísticos, malas interpretaciones o aproximaciones.

ÍNDICE

Tomo I

Prólogo

Capítulo I: **Las incautaciones flamencas (1794)**

Capítulo II: **Carrera por Italia (1796)**

Capítulo III : **Roma y Venecia (1797)**

Capítulo IV: **El proyecto egipcio (1797-1798)**

EL GRAN SAQUEO

Novela histórica en 4 volúmenes

TOMO I – EL NACIMIENTO DEL SISTEMA

1794-1798 - Flandes e Italia - Preparación de la campaña de Egipto

PRÓLOGO

París, junio de 1794

La sala del Comité de Instrucción Pública olía a polvo y tinta. Era tarde. Las velas habían ardido hasta sus tres cuartas partes. Fuera, París dormía o fingía.

El abate Grégoire releyó por última vez el documento que tenía ante sí. Un informe al Comité de Salvación Pública sobre el porvenir de las riquezas artísticas de los territorios recién conquistados por los ejércitos de la República. Lo había redactado en tres semanas y corregido diez veces.

Los Países Bajos austríacos acababan de caer. Bélgica, Flandes, todo lo que Austria había poseído durante un siglo y medio, ahora pertenecía a Francia. Y en estos territorios, en sus catedrales, palacios, academias, había una concentración de obras de arte sin equivalente en Europa.

La pregunta que Grégoire tardó semanas en formular era sencilla: ¿qué iba a hacerse con todo ello?

Había sopesado cada argumento. La guerra era cara, la República necesitaba recursos. Pero las obras de arte no eran recursos ordinarios. No se vendían sin escándalo. Se trasladaban. Se centralizaban. Se ofrecían al pueblo bajo la forma de museo,

lección viva, prueba de que la civilización había cambiado de bando.

París merecía ser la capital de las artes. Ya lo era en las aspiraciones. Podía llegar a serlo por los hechos.

Grégoire tomó su pluma y firmó el informe.

Era solo un documento. Una recomendación más entre los cientos que el Comité recibía cada semana. Podía quedar sin respuesta, sepultarse bajo otras urgencias, otras guerras, otras crisis. La República tenía otras preocupaciones que las pinturas flamencas.

Pero Grégoire sabía que no sería así. Conocía a David. Conocía el apetito de la comisión. Conocía la lógica de la conquista. Un ejército que avanza siempre deja algo tras de sí y toma algo a cambio.

Sopló la última vela y salió de la sala.

Fuera, la noche era calurosa. Las calles de París todavía bullían de rumores. Una ciudad que nunca dormía del todo, sobre todo desde hacía cinco años. En algún lugar del norte, más allá de las fronteras, los ejércitos de la República vivaqueaban en las llanuras flamencas. Habían ganado.

Ahora había que decidir qué hacer con esa victoria.

CAPÍTULO I: LAS INCAUTACIONES FLAMENCAS (1794)

I — La comisión de pillaje

París, agosto de 1794

Alrededor de una mesa abarrotada de mapas y listas, siete comisarios. El abate Grégoire presidía. Era un convencional, promotor del francés como lengua de la República y, desde hacía poco, redactor del informe que había dado origen a esta comisión. A su derecha, Lebrun, marchante de arte, cuyos inventarios eran autoridad en las colecciones flamencas. Frente a él, David, pintor y miembro del Comité de Seguridad General, que no necesitaba que le explicaran por qué París merecía las cosas más bellas de Europa. Hassenfratz, químico e ingeniero, el hombre que calcularía cómo transportarlas. Faujas de Saint-Fond, geólogo, especialista en terrenos y caminos. Thouin, botánico del Jardin des Plantes, curtido en las operaciones de recolección y embalaje sobre el terreno. Levesque, helenista, encargado del inventario de los manuscritos y las piezas antiguas.

Grégoire golpeó la mesa para reclamar atención.

— Ciudadanos, hoy debemos establecer los principios que guiarán nuestras incautaciones artísticas en Bélgica. Los ejércitos de la República conquistaron estos territorios. Nos corresponde decidir qué haremos con su riqueza cultural.

Lebrun sacó una lista manuscrita de su cartera.

— He elaborado un inventario preliminar de las principales obras presentes en los Países Bajos Austríacos. Flandes tiene tesoros extraordinarios. En Gante se encuentra el retablo del *Cordero Místico*, obra de los hermanos Hubert y Jan Van Eyck, terminado en 1432. Es una de las obras fundacionales de la pintura flamenca. No existe nada comparable en París.

Pasó una página.

— En Amberes, en la Catedral de Nuestra Señora, está *el Descenso de la Cruz* de Rubens, pintado entre 1611 y 1614, un tríptico de cuatro metros veinte de alto por tres metros diez de ancho. En la iglesia de Santa Walburga de la misma ciudad, *la Erección de la Cruz*, un tríptico aún más imponente, de cuatro metros sesenta por tres metros cuarenta, que Rubens pintó entre 1610 y 1611. Sin mencionar las numerosas pinturas que se conservan en las iglesias de Saint-Jacques, Saint-Paul y Saint-André.

David le interrumpió.

— ¿Por qué te centras en las obras religiosas? También debe haber colecciones privadas. Palacios. Academias.

— Por supuesto —respondió Lebrun—. El palacio del gobernador austríaco en Bruselas alberga Van Dycks, Teniers y Jordaens. La Academia de Gante posee una colección de primitivos flamencos. Pero las obras más grandes, las más espectaculares, las que tendrán mayor impacto en el Museum, son las de las iglesias. Los retablos. Los grandes trípticos. Obras encargadas para ocasiones solemnes.

Intervino Grégoire.

— Hay un problema teológico y político que debemos considerar. Estas obras no son simples pinturas. Son objetos de culto ante los cuales los fieles han rezado durante generaciones. Arrancarlos de las iglesias, ¿no es un sacrilegio?

— ¿Un sacrilegio? —exclamó David—. Es precisamente lo contrario. Estas obras están encerradas en naves oscuras donde algunos devotos las ven sin verlas. Al llevarlas a París, las estamos liberando. Las iglesias encargarán nuevas obras. Esto será un progreso.

— Las iglesias encargarán nuevas obras —respondió Grégoire con voz calmada—. Eso es lo que nos decimos para hacerlo soportable.

David no respondió a esto. Se levantó y fue a desplegar el mapa de Flandes.

Lebrun volvió a hablar.

— Tres criterios. El valor artístico primero, las obras maestras, las cumbres. Luego el estado de conservación. Y la viabilidad del transporte.

— ¿Y el tamaño? —preguntó Hassenfratz—. Algunas obras son enormes. ¿Cómo transportarlas? Las carreteras flamencas están destrozadas por el paso de los ejércitos. Los puentes a veces están destruidos. Traer un tríptico de Rubens de cuatro metros de altura desde Amberes hasta París es una hazaña logística. Y además será muy caro...

— No falta dinero —replicó Grégoire—. La Convención acaba de votar un presupuesto de doscientas mil libras para «el enriquecimiento del Museum nacional». Esto es considerable. Tenemos los medios de nuestras ambiciones. Para el tamaño, habrá que adaptarse.

— Elaboremos un plan de acción. Formamos tres equipos. El primero irá a Gante y recogerá el retablo de Van Eyck, así como otros primitivos flamencos de la región. El segundo irá a Amberes y se encargará de los Rubens y los Van Dyck. El tercero permanecerá en Bruselas e inventariará las colecciones del palacio ducal y de las instituciones académicas.

— ¿Quién dirigirá estos equipos? —preguntó Levesque—.

— Tú, Lebrun, tienes la experiencia necesaria para evaluar las obras. Dirigirás el equipo de Amberes, el más importante. Faujas y Thouin, vosotros iréis a Gante. Hassenfratz permanecerá en Bruselas para encargarse de los aspectos administrativos.

— ¿Y tú? —preguntó Grégoire—.

— Voy con vosotros a Gante. Quiero ver el Van Eyck con mis propios ojos. Y además, mi presencia dará peso a la operación. Soy miembro del Comité de Seguridad General. Las autoridades locales no podrán rechazarnos nada.

Grégoire suspiró.

— Muy bien. ¿Cuándo nos vamos?

— En tres días. El tiempo para preparar el equipo necesario y obtener los salvoconductos militares. Las carreteras no son seguras. Se necesitará una escolta armada.

Hacia el final de la tarde, cuando el calor se volvía insoportable, Grégoire levantó la sesión.

— Caballeros, sabemos lo que tenemos que hacer. Que Dios nos perdone si cometemos un error.

David se burló.

— ¿Dios? Sigues siendo sacerdote, Grégoire, a pesar de todo. No necesitamos el perdón divino. Estamos logrando una labor republicana, una obra de progreso. La historia nos juzgará, no Dios.

— Quizá —murmuró Grégoire—. Pero espero que la historia sea clemente.

Se dispersaron. Todos se fueron a casa para prepararse para su partida.

Gante, tres días después.

La catedral de San Bavo se alzaba en la niebla matutina, enorme y austera. Construida en piedra gris, sus agujas góticas atravesaban el cielo bajo como lanzas. Fue aquí, en la Capilla Vijd, donde se encontraba el retablo del *Cordero Místico*, una obra maestra de los hermanos Hubert y Jan Van Eyck.

Grégoire, David, Faujas y Thouin bajaron de su carruaje frente a la puerta principal. Detrás de ellos, tres carros llevaban el equipo necesario: cajas, paja, cuerdas, herramientas. Una escolta de veinte soldados de la Guardia Nacional vigilaba las afueras, bayonetas en mano.

El canónigo De Vos les esperaba en la plaza. Encorvado por los años, con el rostro hundido por profundas arrugas, seguía llevando su sotana negra a pesar de los decretos revolucionarios

que prohibían la vestimenta eclesiástica. Sus ojos estaban rojos, como si hubiera estado llorando.

— Caballeros, os lo suplico. No hagáis eso. Este retablo ha estado aquí durante más de tres siglos. Forma parte de nuestra iglesia. De nuestra ciudad. De nuestra alma.

David dio un paso adelante, impaciente.

— Canónigo, no tenemos tiempo que perder en discusiones. Contamos con la autorización del Comité de Salvación Pública y del Representante en la misión, Joubert. El retablo será trasladado a París. Esta es una decisión irrevocable.

— ¿A eso llamáis cultura? ¡Es saqueo! ¡Robo puro y simple!

David hizo una señal a los soldados.

— ¡Detenedle! Dificulta la ejecución de una misión republicana.

Dos soldados se adelantaron y aferraron al canónigo por los brazos. De Vos luchó débilmente.

— Llevadlo —ordenó David—. Encerradlo mientras terminamos nuestro trabajo.

Los soldados arrastraron al anciano sacerdote, que seguía lanzando maldiciones. Su voz resonó por la plaza vacía, y luego se apagó cuando le empujaron a una casa vecina.

Grégoire estaba lívido.

— ¿Era necesario, David? Es un hombre mayor. No pudo impedir que nos lleváramos el retablo.

— Estaba causando problemas. Podría haber agitado a la población. Prevenir es mejor que curar.

Entraron en la catedral. El interior era oscuro y fresco. Columnas esbeltas sostenían bóvedas vertiginosas. El olor a incienso y piedra húmeda flotaba en el aire. Sus pasos resonaban sobre las losas.

La capilla Vijd estaba al final del deambulatorio, a la izquierda. Era un espacio relativamente pequeño, rodeado por una verja de

hierro forjado. Y allí, ocupando toda la pared trasera, estaba el retablo.

David se quedó paralizado, sobrecogido.

Incluso él, acostumbrado a las obras de arte, quedó impresionado. El retablo era enorme. Cinco metros veinte de ancho por tres metros setenta y cinco de alto cuando estaba completamente abierto. Veinticuatro paneles pintados con extraordinaria meticulosidad. Colores de una viveza increíble a pesar de los años transcurridos.

Thouin se acercó y examinó la estructura.

Tocó la madera con delicadeza.

— Los paneles están hechos de roble báltico. Muy denso. Muy estable. Pero también muy pesado. Los tres paneles centrales del registro superior que llevamos con nosotros — la Virgen en Majestad, la Deidad Entronizada, San Juan Bautista — ya representan varios cientos de kilogramos. Las alas móviles permanecerán en Gante. Transportarlos a todos a la vez sería una locura.

Faujas tomó notas.

— ¿Las dimensiones exactas? Necesito medidas precisas para diseñar las cajas.

— Las tres figuras centrales del registro superior están en paneles de aproximadamente un metro y cuarenta por cincuenta centímetros cada una. El gran panel de *la Adoración del Cordero* es demasiado grande y frágil para este viaje. La comisión consideró que las tres figuras divinas eran suficientes para representar el genio de Van Eyck.

Mientras hablaban, David miraba las pinturas.

El panel central representaba un vasto prado donde se reunían diferentes grupos: mártires, confesores, vírgenes sabias, todos convergiendo en un altar donde se encontraba el *Cordero Místico*, símbolo del Cristo sacrificado. La sangre del Cordero fluía hacia

un cáliz. En primer plano, una fuente de vida de la que brotaba agua cristalina. Al fondo, una ciudad ideal con incontables torres y campanarios: la Jerusalén celestial.

¡Y los colores! Rojos profundos, azules luminosos, verdes intensos, dorados brillantes. Van Eyck perfeccionó la técnica de la pintura al óleo, permitiendo acumular velos de color que otorgaban una profundidad y luminosidad inigualables. Incluso en la penumbra de la capilla, los colores parecían brillar desde dentro.

— Es... extraordinario —murmuró David a pesar de sí mismo—. Entiendo por qué se le llama la obra maestra de las obras maestras flamencas.

— Imagina el efecto que tendrá en el Museum —dijo Grégoire—. Los visitantes quedarán deslumbrados. Nunca París ha poseído un primitivo flamenco de esta calidad.

— Entonces hay que tenerlo sin duda. Thouin, ¿cuánto tiempo necesitarás para retirar los paneles centrales y empacarlos?

Reflexionó el botánico, examinando los herrajes, las bisagras, la estructura del armazón.

— Si trabajamos con cuidado, un equipo reforzado... Dos días. Quizá tres. Los paneles deben desprenderse sin dañar las contraventanas, que permanecerán. Habría que construir cajas individuales. Es una obra de precisión. Si nos apresuramos, corremos el riesgo de dañar las pinturas.

— Tres días es demasiado. La población de Gante podría sublevarse. Tenemos que actuar rápido.

— No puedo ir más rápido sin asumir riesgos inaceptables — respondió Thouin con firmeza—. La madera es frágil. Las bisagras son viejas. Un manejo brusco y todo podría romperse.

David estaba a punto de protestar cuando Grégoire le interrumpió.

— Thouin tiene razón. No somos vándalos. Tomémonos el tiempo necesario. Aumentaré la escolta militar si es necesario. Pero estos paneles deben llegar intactos a París. De lo contrario, toda la operación será un fracaso.

— Muy bien —cedió David a regañadientes—. Tres días. Pero ni uno más. Y mientras tanto, Lebrun se llevará los Rubens de Amberes. Tenemos que coordinar nuestras operaciones para que todo salga a París al mismo tiempo.

Salieron de la catedral para organizar la obra. Thouin llamó a los trabajadores y empezó a explicar cómo proceder. Se instalaron andamios en la capilla. Se llevaron las herramientas necesarias: destornilladores, alicates, sierras finas, martillos forrados con tela.

Una multitud comenzó a reunirse en la plaza. La gente de Gante se había enterado de lo que estaba ocurriendo. Habían venido a ver y a protestar. Algunos lloraban abiertamente. Otros lanzaron insultos a los soldados franceses.

— ¡Ladrones! ¡Bárbaros! ¡Devolvednos nuestro retablo!

David ordenó a los soldados formar un cordón para impedir que nadie entrara en la catedral. Grégoire no se giró hacia la casa donde De Vos había estado confinado. Los gritos de la multitud ahogaban todo lo demás.

II — El desgarro: Gante y Amberes

Esa noche, Thouin y su equipo montaron el andamio en la capilla Vijd. El trabajo comenzaría al amanecer. Tres días en total.

Trabajaban con una lentitud que enfurecía a David, pero era necesaria. El primer día, simplemente miraron la estructura, entendiendo cómo encajaban los diferentes elementos. El retablo era complejo. Los paneles estaban fijados a un armazón macizo de roble sujeto a la mampostería mediante herrajes de hierro forjado del siglo XV. Desprenderlos sin tocar las alas móviles que permanecerían en su lugar requería la máxima precisión. Las bisagras que conectaban las alas al armazón eran frágiles,

oxidadas en algunos puntos. Con una fuerza excesiva, todo podría venirse abajo.

El segundo día, comenzaron la extracción. Thouin había establecido un orden preciso: el bastidor principal se desmontaría para liberar los tres paneles centrales del registro superior. Cada operación estaba meticulosamente preparada. Antes de desenroscar un herraje, se instalaron soportes temporales. Se colocaron telas gruesas por todas partes para amortiguar los golpes. Un equipo de seis hombres estaba listo para capturar cada panel tan pronto como se liberara.

El primer panel se desprendió alrededor del mediodía. La operación duró dos horas. Cuando por fin estuvo libre, sostenido boca arriba por cuatro trabajadores, un suspiro de alivio recorrió al equipo.

Grégoire examinaba el panel de la Deidad Entronizada, ahora posado sobre la mesa acolchada. El rostro miraba hacia el techo de la capilla. Esa mirada había estado dirigida hacia los fieles. Ahora miraba la madera del andamio.

Al tercer día, un incidente estuvo a punto de convertirse en un drama. Mientras se realizaba el envoltorio final del panel de San Juan Bautista—el último de los tres en ser empaquetado para su transporte—, la correa que lo sujetaba horizontalmente se rompió. Se desplomó. Los trabajadores que le apoyaban quedaron sorprendidos. El pesado panel de roble se deslizó de sus manos.

Cayó sesenta centímetros antes de que pudieran atraparlo. Pero esos sesenta centímetros bastaron para que la esquina inferior derecha golpeara el borde del andamio. Se oyó un crujido siniestro.

Thouin se precipitó hacia delante. Había aparecido una grieta en la madera, de unos quince centímetros de largo, empezando desde la esquina dañada y subiendo en diagonal. Por suerte, la

capa de pintura no se tocó. La grieta estaba localizada en la parte trasera. Pero la madera en sí estaba debilitada.

— ¿Se puede reparar? —preguntó David, de repente preocupado—.

— Sí. Pero será necesario restaurar. La grieta se consolidará con pegamento fuerte y varillas de madera, luego se lijará, teñirá y barnizará. La operación durará varias semanas.

— ¿Varias semanas? ¡Pero necesitamos exponer este retablo rápido! ¡El Comité de Salvación Pública quiere una ceremonia de inauguración!

— Entonces esperarán. No entregaré una obra dañada.

David apretó los puños con rabia. Pero exhibir un panel agrietado habría sido desastroso para la reputación del Museum.

Thouin se quedó solo en la capilla después de que los demás salieran. Las antorchas terminaban de consumirse en sus soportes de hierro. Se sentó en el borde del andamio, con el panel de san Juan Bautista colocado ante él sobre la mesa acolchada, la fisura aún visible pese a los primeros puntos de cola.

Le había dicho a David que la operación llevaría varias semanas. Era cierto. Había dicho que no entregaría una obra dañada. También era cierto. Pero lo que no le había dicho a nadie es que la correa había cedido porque él mismo la había atado demasiado deprisa, una hora antes, apremiado por el tiempo y por el cansancio de la tercera noche sin dormir.

Pasó el dedo a lo largo de la fisura. Unos quince centímetros. Conocía su precio exacto: semanas de restauración en París, un hombre como Joris encorvado sobre esa madera durante seis semanas, una mano que no era la suya reparando una falta que sí lo era.

Toda su vida había medido, calculado, previsto. Era lo que lo distinguía de David: no se equivocaba en las cosas que podían medirse. Y ahora resultaba que se había equivocado con un nudo.

18

Pensó en decirle la verdad a Grégoire al día siguiente, en la reunión de emergencia. No lo hizo. Dijo que la correa había cedido, lo cual era exacto, sin decir quién la había atado. Una omisión, no una mentira. Se lo repitió varias veces esa noche, sin que la fórmula dejara de sonar cierta.

Apagó de un soplo la última antorcha y salió a la oscuridad de la catedral.

Fuera de la catedral, los habitantes de Gante se enteraron rápidamente de lo que había pasado. Se corrió el rumor de que el retablo había sido dañado. Algunos incluso hablaban de paneles rotos, de pinturas destruidas. La ira subió un grado.

Esa noche, se lanzaron piedras contra las ventanas de la catedral. Los soldados tuvieron que cargar para dispersar a la multitud. Tres habitantes de Gante fueron arrestados. La tensión estaba en su punto álgido.

Grégoire convocó una reunión de emergencia.

— Tenemos que acelerar. Si nos quedamos aquí demasiado tiempo, habrá muertes. La población está al borde de los disturbios.

— Queda el panel de San Juan Bautista por consolidar y embalar definitivamente —dijo Thouin—. Puedo terminar esta noche si trabajamos sin descanso. Pero será arriesgado. La fatiga aumenta el riesgo de error.

— No tenemos elección —dijo David—. Terminemos esta noche. Mañana por la mañana cargamos todo en los carros y nos vamos. Lo principal es abandonar Gante antes de que la situación se deteriore por completo.

Así que trabajaron toda la noche. Se instalaron antorchas en la capilla para iluminar el lugar. Los trabajadores se turnaban. Alrededor de las cuatro de la mañana, el panel de San Juan Bautista fue finalmente empaquetado en su caja. Thouin lo examinó durante mucho tiempo a la luz de una antorcha antes de cerrar la tapa.

Al amanecer, los tres paneles del registro superior estaban listos en sus cajas individuales. En la Capilla Vijd, el retablo permaneció en su lugar, amputado del corazón de su registro superior.

El convoy se formó frente a la catedral. Al frente iban veinte jinetes de la Guardia Nacional. Luego los dos carros que transportaban los paneles. Luego, otro carro con el equipo y los trabajadores. Finalmente, una retaguardia de quince infantes.

La población de Gante se había reunido a pesar de la hora temprana. Varios cientos de personas bordeaban las calles.

Cuando el convoy comenzó a moverse, una mujer empezó a llorar. Luego otra. Luego docenas. Pronto toda la multitud empezó a llorar. Los hombres se quitaron el sombrero. Las mujeres se persignaron. Algunos se arrodillaban sobre los adoquines.

El convoy salió de Gante. Las campanas de la catedral no sonaban. Permanecerían en silencio durante ocho días, como señal de protesta silenciosa.

En las fachadas de varias casas, en los días siguientes aparecieron inscripciones a tiza: «La Francia republicana saquea como la Austria monárquica».

Estas inscripciones fueron rápidamente borradas por las autoridades de ocupación.

Lebrun no esperó. Mientras Grégoire y Thouin trabajaban en la Capilla Vijd, él llevaba a cabo su propia operación en Amberes, a cien kilómetros más al norte. La ciudad portuaria, la segunda más grande de los Países Bajos austríacos, poseía aún más tesoros artísticos. Rubens había vivido y trabajado allí durante décadas. Sus obras adornaban prácticamente todas las iglesias importantes.

Lebrun había llegado a Amberes el 12 de agosto, mientras Thouin aún trabajaba en la capilla de Vijd. Había pasado su vida comprando y vendiendo cuadros. Conocía las técnicas, las

escuelas, los artistas. Podía autenticar una obra de un vistazo, estimar su valor, detectar una restauración o una falsificación.

Estas habilidades le convirtieron en el hombre ideal para seleccionar las obras a incautar. Pero también le hicieron consciente de lo que se estaba haciendo. A diferencia de David, que veía estas incautaciones como un acto político e ideológico, Lebrun sabía que una de las colecciones más ricas de Europa estaba siendo desmantelada. Que Amberes estaba siendo vaciada de su herencia artística.

El primer objetivo fue la Catedral de Nuestra Señora, que albergaba *el Descenso de la Cruz* de Rubens. Al mismo tiempo, Lebrun envió un equipo a la iglesia de Sainte-Walburge para tomar *la Erección de la Cruz,* la otra obra maestra que París pretendía apropiarse.

Lebrun se dirigió a la catedral en la mañana del 13 de agosto, acompañado por su equipo y una escolta militar de quince soldados. El decano del capítulo, Monseñor Van der Noot, les esperaba en la plaza, con rostro severo y mirada acerada.

— Señor Lebrun, debo protestar oficialmente contra esta operación. Estas pinturas pertenecen a la catedral. Fueron encargadas por nuestros predecesores. Pagadas con el dinero de los fieles de Amberes. No tiene usted derecho a llevárselas.

Lebrun sacó un documento del bolsillo.

— Monseñor, tengo aquí una orden del Representante en misión Joubert, con el sello del Comité de Salvación Pública. Me autoriza a tomar de las iglesias de los territorios anexos las obras de arte consideradas necesarias para el enriquecimiento del Museum nacional. Esta orden es legal y ejecutable.

— ¿Y si me niego?

— Entonces mis soldados derribarán la puerta. Y será arrestado. Preferiría evitar eso, por su dignidad y por la mía.

Van der Noot sostuvo su mirada. Luego suspiró y sacó una llave grande de su sotana.

— Muy bien. Pero debe saber que me someto bajo coacción. Y que esta violencia no quedará sin consecuencias. Siembra odio, señor Lebrun. Y algún día, cosechará los frutos.

Entraron en la catedral. El interior era precioso. Altas columnas blancas sostenían elegantes bóvedas. La luz se filtraba a través de las vidrieras, creando juegos de colores sobre el suelo de mármol.

Los dos grandes trípticos de Rubens adornaban los lugares más prestigiosos. El *Descenso de la Cruz* ocupaba todo el transepto norte: un tríptico monumental. El panel central representaba el momento en que el cuerpo de Cristo fue bajado de la cruz. La composición era asombrosamente audaz: el cuerpo se deslizaba en diagonal, sujeto por un manto blanco que formaba una elegante curva. A su alrededor, las figuras — María Magdalena, Juan, la Virgen María, Nicodemo, José de Arimatea — estaban dispuestas en un equilibrio perfecto entre movimiento y estabilidad.

Lebrun se acercó y examinó la superficie pintada. La técnica de Rubens era única. Las capas translúcidas apiladas creaban una profundidad excepcional. La carne tenía una luminosidad casi viva. Los ropajes caían con una fluidez natural. Y los detalles—las lágrimas en el rostro de María Magdalena, las venas de las manos de Nicodemo, la textura del sudario—estaban representados con una precisión infinita.

— Es una obra maestra absoluta —murmuró el restaurador, el experto en restauración de la comisión—. Una de las cumbres de la pintura barroca.

— ¿Las dimensiones? —preguntó Lebrun—.

— El panel central mide cuatro metros veinte por tres metros diez. Los paneles laterales miden aproximadamente dos metros por un metro cincuenta cada uno. El conjunto debe pesar más de quinientos kilos.

— ¿Cómo lo vamos a transportar?

— Habrá que desmantelarlo. Separar los paneles laterales del panel central. Quizá incluso cortarlo en secciones si el bastidor lo permite. Luego habrá que construir cajas individuales.

Monseñor Van der Noot, que había escuchado este intercambio técnico, intervino con voz airada.

— ¿Habla usted de cortar esta obra? ¿De descuartizarla como un vulgar pedazo de madera? ¡Esto es barbarie!

— Solo cortaremos si es absolutamente necesario. Y si lo hacemos, será con todas las precauciones. Las secciones se volverán a montar en París. La pintura será restaurada en su totalidad.

— ¡Restaurado! ¿A eso se le llama restauración? ¿Una obra troceada, transportada a lo largo de cientos de kilómetros, reensamblada por manos desconocidas? ¡Nunca volverá a ser lo mismo!

— Quizá. Pero al menos sobrevivirá. Será vista por miles de personas.

— ¡No quiero oír estas justificaciones hipócritas! —interrumpió Van der Noot—. Roba usted, y punto. Llámelo como quiera — incautación, transferencia, enriquecimiento — es robo.

Lebrun permaneció en silencio. No tenía elección. Abandonar esta misión significaría el fin de su carrera. Quizá incluso la cárcel. La República no toleraba la desobediencia. Por ello, se centró en los aspectos técnicos y examinó al segundo Rubens a tomar.

La Erección de la Cruz, que Rubens había pintado para la iglesia de Santa Walburga, era aún más imponente: cuatro metros sesenta por tres metros cuarenta.

Lebrun pasó los siguientes tres días organizando la operación. Trajo carpinteros para construir andamios, ebanistas para hacer cajas a medida, tejedores para proporcionar las telas de protección.

Sus restauradores examinaron cuidadosamente cada pintura. Anotaron las zonas dañadas: grietas, levantamiento de la capa de pintura, restauraciones antiguas y defectuosas. Todo esto debería abordarse antes o después del transporte.

El *Descenso de la Cruz* fue desmantelado primero. Se decidió dividirlo en tres secciones — superior, media e inferior — con cortes realizados a lo largo de las uniones naturales del bastidor para minimizar los daños.

Las tres secciones fueron embaladas, luego los paneles laterales. En los días siguientes, *la Erección de la Cruz* se trató según el mismo procedimiento. El 26 de agosto, los dos Rubens de Amberes estaban listos para partir. Nueve cajas en total. Más de una tonelada de pinturas, madera, lienzos, marcos.

El convoy partió de Amberes a primera hora de la mañana. Se había reunido una multitud. Hubo lágrimas, oraciones — como en Gante. Pero también gritos de odio, amenazas, que Gante no había recibido.

III — Van Reyn y el Palacio de Coudenberg

Bruselas, 15 de agosto de 1794

A la hora en que Grégoire y Thouin terminaban el primer día en la capilla de Vijd, el carruaje de Hassenfratz entró en Bruselas por la puerta de Hal.

Hassenfratz no había dormido desde Valenciennes. Estaba sentado erguido en el banco, sin tocar el cuero, los codos apoyados en las rodillas, y llevaba cinco horas sosteniendo el *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* de Jean-Baptiste Descamps, que había anotado a lápiz en los márgenes hasta que ya no quedaba espacio para escribir. La lista de colecciones ducales. Los nombres de los pintores mencionados en cada edificio. Las dimensiones de las piezas principales, según las descripciones de Descamps, que no siempre era preciso, que a

veces escribía «cuadro considerable» cuando se necesitaban cifras.

Levesque dormía a su izquierda, con la cabeza inclinada sobre el hombro, la boca entreabierta, un registro en blanco deslizándose lentamente de sus manos. Hassenfratz no tenía esa capacidad, de abandonarse, de confiar su cuerpo al balanceo de la berlina como si otra persona se encargara del resto.

Bruselas no era Gante.

Gante tenía todo el carácter de las ciudades de agua: sus canales negros, sus fachadas que se inclinaban hacia su reflejo, el olor a piedra mojada que impregnaba incluso las calles más remotas del centro. Bruselas era una capital, o había sido una capital, lo cual quizás era peor: una ciudad acostumbrada a la dominación, al orden, a las ceremonias, y que llevaba todo esto en su arquitectura como una dignidad heredada de la que ya no sabía qué hacer. Las casas en la cima de la ciudad, alrededor del palacio, tenían esa rectitud discreta que caracterizaba las construcciones del Imperio: ni ostentación ni modestia, una geometría que significaba que las cosas estaban en su lugar y que no tenían que justificarse por ello.

La berlina bordeó la Place de la Monnaie, cruzó la parte baja de la ciudad por una calle estrecha que olía a cerveza y serrín, y luego subió hacia el barrio de Coudenberg. La escolta de doce soldados los seguía a pie, los mismos hombres de París, acostumbrados a las instrucciones de la misión, que habían aprendido a no hacer preguntas.

El comisario Pottier les esperaba en el patio interior del Consejo de Brabante. Con cejas gruesas, vestía con la corrección funcional de los burócratas provinciales que habían pasado por varios regímenes sin estar vinculados a ellos. Había servido a Austria. Serviría a la República. Cumpliría su trabajo en ambos casos con la misma eficiencia.

Hassenfratz reconoció inmediatamente a este tipo de hombre: había conocido a algunos en París, en los laboratorios de la École des Mines, en los comités de la Convención: personas sin una pasión particular por los principios, pero absolutamente fiables en sus procedimientos.

Las presentaciones fueron breves. Pottier había preparado un expediente: mapas de los edificios en cuestión, una lista preliminar de las colecciones, los nombres de los guardas y responsables en funciones, y el estado de las requisiciones militares que afectaban a cada edificio. Dejó todo esto en el alféizar de una ventana y empezó a hablar antes de que Hassenfratz terminara siquiera de quitarse los guantes.

— La situación está tranquila. La guarnición francesa controla los distritos principales desde hace tres semanas. Al principio hubo algunos problemas. Unas cuantas peleas cerca del mercado de grano, un intento de prender fuego a un depósito militar al pie de la ciudad. Ahora, la población ha aceptado.

— ¿Las colecciones del Palacio Coudenberg? —preguntó Hassenfratz—.

— Inventariadas desde hace quince días. De acuerdo con las instrucciones del Comité de Instrucción Pública. Encontrará los inventarios preliminares en este archivo. Están incompletos. Mi equipo no está formado para distinguir un original de una copia ni para evaluar el estado de conservación. Pero para las ubicaciones, es fiable.

— ¿El conservador titular?

Pottier dudó antes de responder, no por vergüenza, sino con la prudencia de quien elige sus palabras porque sabe que tendrán consecuencias.

— M. Van Reyn. Nombrado por el gobierno austríaco, hace veintidós años. Lo mantuve en su cargo. Conoce cada cuadro, cada habitación, cada rincón del palacio. Para su misión, esto es insustituible.

— ¿Y está cooperando?

— Dentro de los límites de lo que razonablemente se puede esperar de un hombre en su posición. Hace su trabajo. Documenta.

— ¿Él documenta?

— Todo. Con una terquedad que merece ser señalada. Cada cuadro que tome, él llevará un registro paralelo al suyo. Fechas, dimensiones, descripciones, estado de conservación en el momento de la recolección. Él guarda copias. Los envía a corresponsales cuyos nombres no me ha comunicado.

Hassenfratz cerró su cuaderno.

— Eso no supone un problema legal. La República no le prohíbe llevar registros.

— No. Pero prefería que lo supiera antes de entrar en la galería.

Levesque, que se había despertado en el momento del pasaje bajo el arco del patio y que había escuchado este intercambio en silencio, con las manos cruzadas sobre el registro en blanco que ahora sostenía contra su pecho, dijo:

— Un hombre que documenta lo que le quitan. Es una forma de resistir que no nos da ningún asidero.

— Eso es lo que él entendió —dijo Pottier—.

Subieron al palacio esa tarde. Van Reyn les esperaba en la gran galería.

Era bajo, de una delgadez que su ropa de tela oscura hacía aún más visible. Una delgadez constitucional de larga data, no la que impone la escasez. Sus gafas de acero estaban colocadas en el centro de la cara con la precisión de un instrumento de medición. Sostenía bajo el brazo un cuaderno encuadernado en lino negro, grueso, que sus manos no soltaban. Estas manos eran notables: largas, perfectamente quietas, con la cualidad de calma absoluta que tienen las manos de hombres que han pasado su vida

manipulando objetos frágiles y que han aprendido que temblar es una forma de descortesía hacia lo que uno sostiene.

Observó cómo Hassenfratz y Lebrun llegaban sin cambiar su expresión. Cuando Pottier terminó las presentaciones, dijo:

— Estoy listo.

La galería se extendía a lo largo de toda la longitud del ala norte del palacio, quizá treinta y cinco metros, quizá cuarenta. Las altas ventanas daban a un patio interior donde dos soldados vigilaban sin motivo aparente, por costumbre. La luz caía sobre el suelo de roble encerado en rectángulos que no llegaban a las paredes. Las pinturas colgaban en dos filas, algunas durante décadas a juzgar por las ligeras variaciones de color en el papel estirado por las paredes, rectángulos más oscuros donde los marcos habían estado durante generaciones, protegiendo la superficie del polvo.

Van Reyn no esperó a que le pidieran empezar. Avanzó hacia el primer cuadro de la fila superior, una *Virgen con el Niño*, tamaño medio, óleo sobre madera, y comenzó a dictar en voz baja, sin girarse, como si hubiera estado repitiendo esa escena en su cabeza durante varios días y ya no requiriera esfuerzo para interpretarla.

En un rincón de la galería había una mujer sentada en una pequeña mesa, con una pluma en la mano. Nadie la había presentado. Su pluma pasaba por el papel con la rapidez y precisión de quienes han dedicado toda su vida a un solo gesto. No miró ni los cuadros ni los comisarios. Escribía lo que se le dictaba.

— Página siete de mi inventario —dijo Van Reyn—. El taller de Rubens, alrededor de 1618 a 1622. Procedencia de Amberes, llegó aquí bajo el archiduque Alberto. Madera de roble, dos tablas ensambladas con ranura y machihembra. Grietas superficiales en la esquina inferior izquierda. Condición general satisfactoria.

Lebrun se había acercado. Inclinó la cabeza hacia un lado, un gesto habitual en él, el ángulo oblicuo revelaba lo que la visión frontal le ocultaba.

— Taller, desde luego. Pero la mano de Rubens en la Virgen. Mire la luz en el velo. Esta forma de aplicar el blanco en dos toques separados para sugerir la transparencia de la tela, eso es él, no un aprendiz.

— ¿Se lleva esto? —preguntó Van Reyn a Hassenfratz—.

— Sí.

— Le pido un recibo. Fechado. Con la descripción que acaba de escuchar, los nombres de los dos comisarios presentes y la hora exacta de la incautación.

— Lo tendrá.

— Guardaré una copia aquí. Otro saldrá esta noche en un sobre para un destinatario confidencial. Una tercera copia será entregada al Sr. Pottier para los archivos municipales.

Hassenfratz le miró un momento.

— ¿Preparó todo esto antes incluso de que llegáramos?

— He preparado los formularios. No tenía los nombres ni las fechas. Ahora los tengo.

Trabajaron durante cuatro horas sin interrupciones. Van Reyn caminaba a su lado con la regularidad de un reloj: primer cuadro, descripción, estado, dimensiones, luego el siguiente, y el siguiente. Lebrun examinaba, autenticaba, seleccionaba o descartaba. Hassenfratz medía y registraba en su propio registro. Los soldados llevaban las piezas guardadas en el patio, donde los empaquetadores las metían en las cajas traídas de París.

Van Reyn nunca protestó. Nunca dijo que tal cuadro fuera demasiado valioso para llevárselo, ni que tal otro tuviera un significado especial que debería preservarlo de ser arrebatado. Él estaba describiendo. Dictaba, tras verificar cada término, con la mirada fija en la pluma de la secretaria que transcribía sus

correcciones sin mostrar impaciencia. Cuando Hassenfratz seleccionaba una pieza, Van Reyn la registraba. Cuando Hassenfratz dudaba, Van Reyn esperaba sin decir palabra.

A mitad de la galería, frente a un gran paisaje invernal — escuela flamenca, anónima, finales del siglo XVII, bien hecha pero sin firma identificable — Hassenfratz se detuvo. La forma en que la fría luz caía sobre la nieve entre los árboles le retuvo más de lo que justificaba el valor comercial de la obra. Al final lo descartó.

— ¿No tiene nada que decir? ---le preguntó a Van Reyn, sin apartar la vista del cuadro.

— ¿En cuál?

— En lo que hacemos. En general.

— Sobre el cuadro: hizo bien en descartarlo. Es una buena pintura, no una obra mayor. Sobre el principio de lo que hace usted: he dicho todo en el informe que envié al Comité de Instrucción Pública hace diez días. Por los canales oficiales. Me estoy expresando a través de los canales oficiales.

Lebrun, que había escuchado este intercambio desde el siguiente cuadro, intervino sin mirar atrás.

— ¿De verdad cree que los documentos serán suficientes?

— No. Pero no puedo hacer más.

Siguieron adelante. La fila superior, luego la fila inferior. Veintitrés piezas seleccionadas en la galería principal antes de que la luz comenzara a disminuir en las ventanas altas y Hassenfratz decidiera detenerse por el día.

El segundo día, trabajaron en las salas laterales y los almacenes. Veintitrés piezas más, formatos más pequeños, diversos orígenes que Van Reyn dictaba con la misma regularidad.

En los apartamentos privados, muebles dispuestos para uso diario, una silla arrastrada hacia un escritorio, lista para recibir a alguien, una jarra vacía de agua en bandeja de plata que nadie había pensado en quitar, libros abiertos en páginas que su lector

no había terminado. La guerra hizo eso: suspendió los gestos a mitad de camino.

En el despacho, tres cuadros colgaban con ganchos que parecían más nuevos que las paredes, instalados o reinstalados apresuradamente, quizás en el mismo momento del vuelo, como si alguien hubiera querido fijar en su memoria la ubicación de esas obras precisas antes de marcharse. Dos paisajes del norte, la escuela flamenca del siglo XVII, de correcta factura, pero sin ninguna singularidad particular. Y entre ellos, un cuadro que detuvo a Lebrun en el umbral de la sala.

No entró de inmediato. Se quedó en el umbral, con la mano derecha apoyada en el marco, y miró.

Era un lienzo de formato casi cuadrado, quizá ochenta y cinco centímetros por noventa, difícil de estimar sin acercarse. Cuatro figuras de medio cuerpo, apretujadas en el encuadre: tres ancianos vestidos de negro y, en el centro, una figura joven, casi andrógina, envuelta en blanco. En el extremo izquierdo, un hombre de perfil levantaba la mano cerca de la cara, como si un pensamiento lo frenara. A la derecha, otro sostenía la pluma. Un gran libro abierto ocupaba la parte inferior de la composición. La luz entraba desde la izquierda, densa, con esa cualidad particular de los interiores flamencos donde la luz parece caer menos que acumularse. Impactó especialmente a la figura central, haciendo que el blanco de su ropa fuera un punto fijo alrededor del cual los otros tres parecían gravitar. Los rostros estaban hundidos, no solo por la edad, sino por una atención tan profunda que desgastaba los rasgos como el agua desgasta la piedra.

Van Reyn iba detrás de ellos en el pasillo.

— Página cuarenta y dos de mi inventario. *Los cuatro Evangelistas*, Jordaens, hacia 1625-1630. Composición sobria de cuatro figuras de medio cuerpo alrededor de un libro evangélico abierto. Adquirido para la Colección Real Francesa en la venta de Vaudreuil en 1784. Óleo sobre lienzo. Estado de conservación satisfactorio.

— ¿Nunca se ha restaurado? —preguntó Lebrun—.

— Nunca, que yo sepa. Ha estado así desde que empecé a trabajar aquí. Los austriacos no tocaron sus colecciones. Los mantuvieron, pero con la contención de quienes saben lo que tienen.

Lebrun entró. Se acercó al cuadro hasta que su rostro quedó a cuarenta centímetros de la superficie, tan cerca que Hassenfratz vio el reflejo del lienzo en las gafas de Lebrun. Permaneció así durante mucho tiempo sin hablar, su respiración lenta y regular.

— Mira esa mano. La figura de la izquierda, mira cómo levanta los dedos cerca de su rostro. No para mostrar. No para explicar. Es el gesto de alguien que se detiene en medio de un pensamiento, que lo sostiene antes de dejarlo ir. Jordaens dedicó tiempo a esa mano. Aquí hay arrepentimientos, los siento bajo el barniz. Cambió la posición de los dedos, quizá dos veces. La primera versión era demasiado demostrativa. Demasiado didáctico. Allí encontró el gesto adecuado: un hombre que ya no muestra, que sigue buscando.

— Nos lo llevamos —dijo Hassenfratz—.

— Lo sé.

— Embalaje reforzado. Bastidor de transporte, nada de rodar.

— Por supuesto.

Van Reyn dictaba a su secretaria con la misma regularidad que en la galería, la belleza del cuadro, o su propio dolor al verlo desaparecer, no influían en el ritmo de su voz.

Fue Lebrun quien, al girarse para marcharse, hizo la pregunta.

— ¿No va a decir nada? ¿Ni una palabra sobre cómo se siente?

Van Reyn le miró por encima de sus gafas.

— No me nombraron conservador para sentir. Me asignaron la preservación. Como ya no puedo preservar, documento. Eso es lo que quedará cuando no esté.

Esa noche, Hassenfratz volvió a leer las listas del día en su habitación requisada. Veintitrés piezas seleccionadas de la galería principal. Ocho en los apartamentos privados. Dos en la sala de archivos, dos pequeños Teniers, escenas de pueblo de precisión miniaturista, que Lebrun había visto detrás de un armario desplazado. Treinta y tres piezas en total.

Cerró su registro. Mañana harían los preparativos finales. Pasado mañana, salida hacia Malinas.

Lebrun había pasado parte de la noche en el embalaje de un Van Dyck de tamaño medio, *La Deposición*, un solo panel pintado alrededor de 1636-1640 para los hermanos Recoletos de Amberes, cuya capa pictórica presentaba una fragilidad inquietante que había mantenido su atención más tiempo del esperado.

Había estado trabajando con sus empacadores en el patio del palacio desde el amanecer, bajo un cielo blanco que prometía calor. Hassenfratz le observaba desde una ventana en la primera planta y luego bajó para resolver con Pottier las cuestiones administrativas que seguían abiertas. Órdenes de requisición para más carros. Pases. La lista de soldados disponibles para escolta. Se perderían diez hombres en Bruselas, siendo reemplazados por doce soldados de la guarnición local que Pottier había organizado.

— Malinas —dijo Pottier, doblando los documentos—. ¿Es para una sola pintura?

— Un Van Dyck. En lo que queda de la iglesia de los Recoletos, destruida el otoño pasado, pero la pintura ha sido custodiada en la catedral de Saint-Rombaut por el cabildo.

— ¿Está seguro de que sigue ahí?

— El decano ha respondido a nuestra carta. Lo confirmó.

Pottier no expresó su opinión al respecto. Luego, tras un momento:

— Hubo incidentes en Malinas en el momento de la captura de la ciudad. Los soldados utilizaron la iglesia de los Recoletos como depósito de municiones. Se desató un incendio. La iglesia se quemó en parte. El capítulo de Saint-Rombaut responsabiliza a los franceses de la destrucción.

— Lo sé.

— Le señalo que la recepción en Malinas podría ser menos neutral que aquí.

— Nunca ha sido neutral en ningún lugar —dijo Hassenfratz—.

Van Reyn entregó sus documentos al final de la mañana. Sesenta y ocho páginas escritas con una caligrafía precisa y regular, sin aparentes borrados ni correcciones, como si hubiera compuesto cada frase antes de ponerla en papel. Para cada objeto muestreado: descripción completa, dimensiones, soporte, técnica, estado de conservación en el momento de la recogida, procedencia conocida, fecha y hora exactas de retirada, nombres de los comisarios presentes. Una sección titulada simplemente *Observaciones* contenía, cuando era pertinente, comentarios sobre los riesgos específicos asociados al transporte o a restauraciones previas que pudieran debilitar el trabajo en ciertas condiciones climáticas.

— Este documento es para usted —dijo, colocando el bulto delante de Pottier—. Para mí no, tengo mis copias. Es para que París sepa qué recibe y en qué estado. Si una pieza llega dañada, será posible establecer dónde y cuándo ocurrió el daño.

Hassenfratz pasó las páginas sin decir nada. La escritura era absolutamente clara. Pensó en los arrepentimientos de Jordaens bajo el barniz. Van Reyn, en cambio, no se enmendaba. Sabía lo que quería decir antes de escribirlo.

— Lo ha tomado todo, pero todo está escrito.

Salió sin esperar respuesta. Sus pasos en el suelo del pasillo disminuyeron poco a poco, luego desaparecieron.

IV — Malinas: *Cristo en la Cruz*

La carretera de Bruselas a Malinas era recta y mala. Los ejércitos que la habían usado desde junio habían cavado surcos profundos que las primeras tormentas de verano habían transformado en canaletas con bordes duros. Los carros cargados avanzaban, cada sacudida era seguida por una revisión de Lebrun, que aguzaba los oídos hacia las cajas como un hombre escuchando la respiración de un enfermo.

Hassenfratz miró por la ventana de la berlina. Brabante en agosto tenía esta cualidad particular de llanuras cultivadas en el apogeo de la temporada. Los campos cosechados, el rastrojo seco y dorado bajo la luz de la tarde, a un lado, y al otro las parcelas aún en pie, cargadas de una cosecha que aún no se había hecho y que nadie parecía tener prisa por hacer. La guerra pasaba por allí. Cambiaba las prioridades.

De vez en cuando, se cruzaban con grupos de campesinos que se paraban al borde de la carretera para observar pasar el convoy. No había hostilidad visible. Más bien, la cautela de quienes han aprendido que los convoyes militares traen complicaciones y que es mejor dejarlos pasar sin ser detectados. Algunos niños corrieron un momento junto a los caballos antes de ser llamados de vuelta por voces de mujeres.

Lebrun se había vuelto a quedar dormido. Hassenfratz volvió a abrir su cuaderno y releyó sus notas sobre el Van Dyck de Malinas.

Cristo en la cruz. Iglesia de los Recoletos, Malinas. Mencionada por Descamps como una de las piezas principales de la ciudad. Pintado para el altar mayor del convento, probablemente en la segunda mitad de la década de 1620. Óleo sobre lienzo. Dimensiones aproximadas: unos dos metros veinte de alto, un metro sesenta de ancho. Trasladado a Saint-Rombaut tras el incendio en la iglesia de los Recoletos en octubre de 1793.

Aún no había visto la obra. Había trabajado desde París con descripciones de segunda mano, estimaciones de dimensiones, juicios de calidad realizados por viajeros del siglo anterior que no tenían los mismos criterios que él. Sabía que Van Dyck había pintado varias versiones de *Cristo en la cruz*, la composición era uno de sus temas recurrentes, revisada y reelaborada a lo largo de su carrera. Algunas versiones eran importantes. Otras, menos.

La Torre de Saint-Rombaut apareció sobre los árboles antes de que la ciudad fuera visible. Apuntaba hacia el cielo vespertino con la forma en que los edificios inacabados parecen más presentes que los que están completos, como si la ausencia de una corona atrajera la mirada hacia arriba indefinidamente, hacia un punto que aún no existía. Se decía que la torre llevaba dos siglos en construcción y que cada generación había abandonado la tarea por falta de dinero, dejando a la siguiente una deuda arquitectónica que poco a poco se había convertido en carácter. Se detuvo a media altura, y nadie en Malinas se planteó seriamente que alguna vez pudiera terminarse.

Hassenfratz estimó la altura, noventa y cuatro metros. Tenía la costumbre de hacer cálculos constantes e involuntarios, que le surgía de su formación como químico e ingeniero: medir, estimar, convertir. Todo lo que veía se transformaba en dimensiones, peso, resistencia. Era una forma de mantener el mundo a una distancia segura. Recibir solo lo que pudiera tratar.

Lebrun despertó en el momento en que el carruaje pasó por las primeras casas de la ciudad.

— ¿Ya hemos llegado?

— Sí.

— ¿El Van Dyck está en la catedral?

— Eso es lo que nos han dicho.

El decano del capítulo, el abate Huysmans, los recibió en la sacristía. Tenía la complexión de un campesino que décadas de vida clerical no habían borrado, y unos ojos azul profundo que

no parpadeaban. No les ofreció asiento. Detrás de él estaban dos canónigos más jóvenes y el sacristán, un hombre frágil cuyas manos, a diferencia de las de Van Reyn, nunca cesaban. Constantemente buscaban algo para sujetarse, el borde de un mueble, la parte trasera de una sotana, el rosario puesto en el cinturón.

— Ha venido por el Van Dyck —dijo Huysmans—.

— Sí.

— He recibido su carta. Y antes de su carta, recibí una carta del general al mando de la guarnición de Bruselas pidiéndome que mantuviera el cuadro a su disposición. Estas son medidas confiscatorias. Pero supongo que las palabras no cambiarán nada.

— ¿Puede llevarnos hasta la obra?

Huysmans sacó una llave de un gancho detrás de la puerta de la sacristía y se levantó sin decir nada. Le siguieron hasta la nave.

El interior de Saint-Rombaut tenía la fría y blanca altura de las grandes naves góticas de Brabante, columnas de piedra caliza clara, bóvedas de nervaduras cuya regularidad geométrica producía un efecto de calma casi matemática. Las vidrieras aún no habían sido retiradas, como ocurría en ciertas catedrales de Flandes francés. La luz de colores caía en bandas sobre las losas. Se podían oír palomas en algún lugar del cruce del crucero. Un arrullo discontinuo y distraído que parecía venir de muy alto y de ninguna parte en particular.

Pasaron junto a la pantalla del crucero y cruzaron el coro. Huysmans señaló la pared trasera del ábside, a la izquierda del altar mayor. La pintura estaba allí, colgada demasiado baja para el espacio, los ganchos temporales aún visibles junto a los antiguos ganchos permanentes que sostenían otra pintura, la obra para la que se había diseñado este lugar. El Van Dyck había sido instalado allí por falta de algo mejor, tras la destrucción de la

iglesia de los Recoletos, como se aloja a un refugiado en una habitación que no estaba destinada para él.

Lebrun se detuvo.

Fue diferente a sus paradas habituales delante de la obra, la forma en que se detenía un instante, inclinaba la cabeza, evaluaba con la distancia del marchante y del experto. Se detuvo por completo, con los brazos a los lados, las manos abiertas. Se mantuvo a cinco metros de la pintura y no avanzó de inmediato.

Cristo en la cruz. Unos doscientos veinte centímetros de alto y ciento sesenta de ancho. Cristo solo, sin figura a su alrededor, sin María a sus pies, sin Juan Evangelista, sin ladrón en el espacio de la pintura. Solo el cuerpo en el espacio oscuro, y detrás de él un fondo casi negro, marrón profundo, sobre el que la carne destacaba con la precisión de una anatomía viva. No el cuerpo de un hombre muerto, sino un cuerpo que seguía muriendo, mirando hacia algo más allá del marco, ligeramente a la derecha y hacia arriba, con un rostro abandonado.

Van Dyck había pintado esta obra en la segunda mitad de la década de 1620, tras su regreso de Italia. La influencia veneciana se reflejaba en el tratamiento de la luz. Esta forma de aplicar el color, de obtener a través de esta obra en transparencias una profundidad que la pintura directa no habría podido lograr. La carne de Cristo no era blanca. Era un marfil ligeramente cálido en las zonas iluminadas, que tendía a un gris azulado en las sombras, con una transición tan gradual que no se podía distinguir exactamente dónde terminaba una y comenzaba la otra. Los brazos extendidos eran sorprendentemente precisos. El estiramiento de los músculos bajo la piel, el peso del cuerpo tirando hacia abajo contra la resistencia de las muñecas clavadas, todo esto representado sin dramatización, sin énfasis, con la misma economía de medios que caracterizaba toda la composición.

Los otros personajes, los ángeles, el paisaje atormentado, el cielo desgarrado, era algo distinto a la influencia italiana. Lebrun lo

entendió como una decisión de pintor: aislar lo esencial y eliminar todo lo demás, hasta que solo quedara el cuerpo y la pregunta que planteaba al espectador.

— Pintó varias versiones. La de Viena es quizás más conocida. Pero este es más directo. Menos construido. Todavía buscaba algo cuando lo hizo.

— ¿Y lo encontró?

— Esa no es la pregunta. La cuestión es que le veamos buscando. Eso es lo raro.

Huysmans se había quedado al margen, a mitad de la nave. Observó a los dos comisarios mirar el cuadro con una expresión que Hassenfratz no pudo descifrar del todo. No solo el dolor de perder algo querido, sino una curiosidad sospechosa, casi analítica, hacia hombres que examinaban con tanta atención lo que iban a llevarse y que, a su manera, parecían sensibles a ello.

— Este cuadro fue pintado para el altar mayor del convento de los Recoletos. Los Recoletos lo encargaron, pagaron y lo recibieron durante ciento cincuenta años. Cuando su iglesia fue destruida por las tropas de vuestra República, que usaban el edificio como depósito y no supieron controlar un incendio, la recogimos aquí. Durante diez meses. Allí se sentía como en casa. Aquí, está de visita.

— ¿Y en París? —preguntó Lebrun—.

— En París, estará en el exilio. No es equivalente.

— Se restituirá —dijo Hassenfratz—.

Lebrun y Huysmans le miraron.

— No lo sé con certeza. Las potencias europeas no aceptarán indefinidamente que París concentre lo que todo el continente ha producido. Tendrá que celebrarse un congreso. Se requerirán restituciones. Las colecciones belgas serán parcialmente devueltas.

— ¿Calcula usted la política de las naciones como calcula el peso de una caja? —dijo Huysmans—.

— Calculo lo que puedo calcular. Es mi forma de trabajar.

— ¿Y mientras espera este congreso hipotético?

— Mientras tanto, estará en la Gran Galería del Museum central. Miles de personas lo verán. Los artistas estudiarán su técnica. Los estudiantes de las Beaux-Arts harán copias a partir de él.

— La gente de Malinas no necesita hacer copias. Vinieron a verle aquí. En su iglesia, frente a su altar, con las velas encendidas y el silencio apropiado.

— En menor número.

— Con mayor conocimiento de lo que estaban mirando.

Hassenfratz sacó su cuaderno y comenzó las medidas preliminares. Altura, ancho, grosor estimado de la caja, estado visible del lienzo en los bordes, calidad de los ganchos. Cifras. Hechos. Datos independientes de los sentimientos que tenían delante de ellos.

Durante este tiempo, Huysmans no abandonó la catedral. Caminaba de un lado a otro por los pasillos, a veces se detenía en el coro, miraba a los canónigos que habían establecido una visita de presencia. La comunidad había decidido colectivamente que el Van Dyck no quedaría solo en sus últimas horas en Malinas.

El sacristán, por su parte, había encontrado ocupaciones en las zonas más remotas de la sacristía. Ya casi no se le veía.

El segundo día, el cuadro fue descolgado.

Huysmans observaba la operación desde los asientos del coro, sentado, con las manos apoyadas en las rodillas. Los dos canónigos permanecieron de pie detrás de él. Nadie habló.

Lebrun se arrodilló sobre las losas para examinar la superficie a baja altura.

— Perfecto estado. No se ve ninguna restauración antigua. El bastidor está en buen estado, no hay juego en los ensambles. Barniz original intacto, al parecer. Esto debe indicarse en el informe.

Se arrodilló un momento, con la mirada fija en el rostro de Cristo.

— Algún día volveré a Malinas. Cuando él haya vuelto.

Huysmans, desde los asientos, descendió los escalones del coro. Cuando estaba al nivel de Lebrun, se detuvo.

— ¿De verdad cree lo que dijo anoche sobre la restitución?

— Creo en lo que calculo. Esto no es lo mismo que creer.

— ¿Le importa saber que volverá?

Lebrun reflexionó seriamente sobre la pregunta antes de responder.

— No. Pero quizá para usted.

Huysmans miró el cuadro durante mucho tiempo.

— Quizá. Estaré muerto antes de eso. Pero la iglesia estará allí.

El encajonado tardó otras dos horas. Las juntas se calafatearon con sebo para evitar la humedad. El propio Lebrun pegó la etiqueta de papel resistente en la tapa, escribiendo con tinta negra con su mano: *Van Dyck — Cristo en la Cruz — Malinas, Saint-Rombaut — 25 de agosto de 1794 — Transporte plano obligatorio — Frágil.*

Cuatro soldados llevaron la caja desde la nave hasta el carro hacia la calle lateral. Según la estimación de Hassenfratz, pesaba entre ciento cincuenta y ciento ochenta kilos. Los soldados soplaban bajo el calor de la tarde.

En la calle a lo largo de Saint-Rombaut, unas treinta personas se habían reunido. No era una multitud. Una mujer llevaba a un niño en el brazo. Un hombre muy mayor sostenía su sombrero con ambas manos frente a él sin ponérselo. Nadie gritaba. Nadie parecía estar llorando.

Hassenfratz observaba esos rostros desde el umbral del patio.

Se subió a la berlina. El convoy partió hacia Bruselas.

Esa noche, en la casa requisada que servía como su cuartel general en Bruselas, Lebrun se sentó a la mesa de la sala común y abrió el cuaderno personal en el que tomaba sus notas. No el registro oficial de la misión, sino un cuaderno más pequeño de tapa blanda que nadie más leía.

Anotó las dimensiones del Van Dyck. La calidad particular de la luz en esta pintura. Notó los arrepentimientos que había adivinado a sus espaldas. Un cambio en el ángulo del brazo derecho, que Van Dyck había corregido tras empezar.

Se detuvo. Luego escribió, a continuación, una línea que no había planeado escribir:

Huysmans dice que yo calculo allí donde habría que sentir. Van Reyn documenta donde habría que protestar. Miro donde quizá deberíamos cerrar los ojos. Somos tres hombres que hacen lo que pueden con lo que tienen. No sé si eso nos absuelve de algo.

Cerró el cuaderno, apagó la vela y fue a mirar por la ventana la calle desierta.

Las cajas estaban en el patio, bajo custodia. En dos días, se unirían al gran convoy conjunto en Valenciennes con las obras de Gante y Amberes, y luego el largo camino hacia París. Treinta y tres piezas de Bruselas. Un Van Dyck de Malinas.

Pensó en Van Reyn con sus sesenta y ocho páginas. A Huysmans en las sillas del coro. A todas esas personas que habían mirado sin gritar.

V — El convoy de las carreteras de Flandes

Valenciennes, finales de agosto de 1794

Hassenfratz había llegado dos días antes desde Bruselas con las piezas de Malinas. Estaba esperando. El convoy procedente de Gante llegó primero, al final de la mañana. Hassenfratz lo vio

entrar en el patio de los barracones desde la ventana de la sala asignada a él en la primera planta. Seis pesados carros, cubiertos con tela gris, escoltados por una veintena de jinetes cuyos uniformes llevaban las marcas de un camino más largo y difícil que el que él mismo acababa de recorrer. Los caballos estaban exhaustos. Los soldados desmontaron con los movimientos rígidos de hombres que han pasado demasiadas horas a caballo sin detenerse lo suficiente.

Thouin bajó del último carro, no de la berlina que le siguió, sino del propio carro, sentado al borde de la caja más voluminosa, con las piernas colgando en el aire, como si se hubiera negado a alejarse de las piezas que él tenía a cargo incluso durante el viaje. Saltó al suelo, apoyó inmediatamente ambas manos planas sobre la lona y permaneció así un momento, con los ojos cerrados, con la actitud de quien verifica con el tacto que algo sigue ahí.

Hassenfratz bajó para unirse a él en el patio.

— ¿Los paneles? —preguntó—.

— Intactos. Tres paradas forzadas. Una rueda rota en el primer carro a veinte kilómetros de Gante. Esperamos una hora en un campo a que encontraran uno de repuesto en el pueblo más cercano. Luego un aguacero violento en Ath que casi empapó la lona del segundo carro, el que llevaba el panel de la Deidad Entronizada. Pasé la noche comprobando que la humedad no hubiera penetrado. Luego una colina demasiado empinada en la entrada de Condé que los caballos no podían escalar cargados. Tuvimos que descargar las cajas, llevarlas hasta arriba, recargar. Seis horas perdidas.

— ¿Y los paneles en sí?

— Se lo dije. Intactos. Comprobé en cada parada.

Retiró las manos de la lona, miró sus palmas como si esperara leer algo en ella.

— Grégoire no está bien. La carretera le ha agotado. Y algo distinto a la carretera.

— ¿David?

— David no ha venido aquí. Abandonó el convoy en Ath. Una carta de París le esperaba allí. Noticias de Termidor, imagino, que le pedía que regresara con urgencia. Se marchó solo hacia París con dos soldados de escolta. No nos dijo qué contenía la carta. Pero estaba pálido.

Hassenfratz encajó el golpe. La noticia de la caída de Robespierre llegó a Bruselas el 29 de julio, dos días después de los hechos. Se sabía que Termidor había ocurrido. Aún no se sabía qué significaba esto para la misión, para los comisarios, para la República en su conjunto. David era miembro del Comité de Seguridad General. Su cercanía con Robespierre era bien conocida. Su salida apresurada no auguraba nada bueno para él.

El convoy procedente de Amberes llegó dos horas después. Lebrun, que había salido al patio al primer sonido de cascos sobre los adoquines, reconoció a sus propios embaladores y les saludó con un gesto. Luego buscó los números pintados en los laterales de las cajas. Un sistema que había puesto en marcha antes de la partida para asegurarse de que no se perdiera ni cambiara ninguno.

El oficial que comandaba la escolta del convoy de Amberes vino a presentar su informe a Hassenfratz con la concisión de quien prefiere los hechos a los comentarios. Un eje agrietado en Mons, reparado en el lugar en tres horas. Un intento de robo la noche del 9 al 10 de agosto, en la etapa de Jemappes. Dos hombres intentaron forzar la cerradura de una caja mientras el guardia dormitaba. Habían sido arrestados antes de tener éxito. Habían sido azotados y dejados atrás, atados a un árbol al lado del camino. Nada más.

— ¿Sabían lo que había en las cajas? —preguntó Hassenfratz—.

— Imposible de decir. Quizá buscaban robar algo. Las carreteras no son seguras para convoyes cargados.

— En el futuro, la guardia nocturna se duplicará. Quiero dos hombres de pie todo el tiempo, no uno.

— De acuerdo.

Hassenfratz recorrió el patio.

Se detuvo frente a los carros que llevaban los paneles de Van Eyck y puso la mano sobre una lona. Los paneles estaban allí, bajo el lienzo, intactos.

Fue y llamó a la puerta de la berlina donde Grégoire se había refugiado.

El abate tardó un momento en responder. Cuando la puerta finalmente se abrió, Hassenfratz vio a un hombre considerablemente envejecido en tres semanas. Su rostro hundido, los ojos rodeados de rojo, la ropa arrugada como si hubiera dormido con ella varias noches seguidas. Pero la mirada seguía viva, seguía presente, con esa cualidad de atención moral que la caracterizaba y que la fatiga física no había extinguido.

— Hassenfratz. ¿Todo fue bien en Bruselas?

— Treinta y tres piezas de Bruselas. Además del Van Dyck de Malinas.

— Bien. David se ha ido.

— Lo sé. Thouin me lo dijo.

— Termidor cambia muchas cosas. Aún no sé cuáles, ni en qué orden. Pero muchas cosas.

— ¿Por la misión?

— Por todo. La misión también. Volvamos a París lo antes posible. Mientras estemos en la carretera, no sabemos nada de lo que está pasando. Y en un futuro inmediato, no saber qué está ocurriendo en París es una forma de peligro.

Partieron a la mañana siguiente al amanecer, antes de que apretara el calor.

Hassenfratz había pasado la noche anterior reorganizando la formación del convoy. Diecinueve carros eran demasiados para avanzar en una sola columna por caminos cuyo estado exacto entre Valenciennes y Cambrai no conocía. Una columna demasiado larga planteaba dos problemas distintos. Primero que nada, la vulnerabilidad. Un ataque a la cabeza del convoy dejaría la cola desatendida durante el tiempo que tardaría la escolta en reaccionar. Y luego la rigidez, la imposibilidad de adaptarse rápidamente si un carro se estropeaba y bloqueaba el paso. Decidió dividir el convoy en tres grupos separados por aproximadamente un kilómetro, con una vanguardia de ocho jinetes, una retaguardia de seis y exploradores enviados para reconocer cada bifurcación importante.

Thouin había expresado sus reservas.

— Un kilómetro de espacio es demasiado. Si el primer grupo tiene un problema, el segundo grupo no lo verá.

— El segundo escuchará las señales. Cada grupo tiene un pífano. Tres sonidos cortos para una parada de emergencia, dos largos para una petición de refuerzo. Es suficiente.

— ¿Y si el viento cubre las señales?

— Entonces los exploradores detrás del primer grupo harán la conexión a caballo. Esto no es una operación militar, Thouin. Es un convoy de transporte. Lo importante es no parar cada diecinueve carros cada vez que un eje chirría.

Thouin no había respondido. Pero cuando llegó el momento de formar los grupos, había dispuesto que los carros que llevaban los paneles de Van Eyck formaran el núcleo del grupo central. El que Hassenfratz había planeado supervisar con la mayor parte de la escolta. No fue un reto. Era una prioridad claramente expresada en acciones y no en palabras.

Lebrun, por su parte, había preguntado en qué grupo viajaría el carro que transportaba al Van Dyck de Malinas.

— El tercer grupo. Con las piezas de Bruselas.

— Viajo con el tercer grupo.

— Viaja con Grégoire.

— Viajo con el tercer grupo.

Hassenfratz sabía que no había nada que ganar hablando.

— Muy bien.

Hassenfratz cabalgaba entre el primer y el segundo grupo, yendo y viniendo según lo que parecía requerir su atención. Había dejado de viajar en una berlina en cuanto salió de Valenciennes. Una berlina te encerraba dentro. Montado en un caballo, podías ver todo el convoy, podías reaccionar, anticipar. Era químico e ingeniero de formación, no jinete, y cuatro horas en la silla le provocaban un dolor que le haría cojear a la mañana siguiente. Pero ese era el precio a pagar para mantener una visión global.

El primer incidente grave ocurrió a mitad de camino hacia Cambrai, al cruzar un estrecho puente sobre un canal, cuyas barandillas habían sido parcialmente arrancadas por un carro, quizás, o por las ruedas de un cañón durante el paso de los ejércitos en primavera. El ancho útil del puente era suficiente para un carro común, pero apenas por poco. Para los carros más anchos del convoy, los que transportaban los trípticos de Amberes, cuyas cajas sobresalían ligeramente de los adrales, el margen era inferior a diez centímetros a cada lado.

El oficial al mando de la vanguardia envió un explorador para informar del problema. Hassenfratz vino a ver, midió el ancho, miró las cajas, miró el puente, miró la altura del agua en el canal, que en esa temporada era baja, quizá dos metros en el centro, pero suficiente para dañar irreparablemente una lona si caía una caja dentro.

— Pasamos un carro a la vez. Los caballos son conducidos a mano, no por las riendas. Dos hombres a cada lado vigilando el desbordamiento de las cajas. La velocidad de un hombre al andar.

— Llevará tiempo —dijo el oficial—.

— Sí.

Tardó dos horas. Cada carro cruzó el puente, guiado de mano, al paso, dos hombres a cada lado con los brazos extendidos listos para intervenir, con la mirada fija en el espacio entre el borde de las cajas y los pilares del puente.

El carro que llevaba el *Descenso de la Cruz* rozó el montante derecho mientras el caballo se desviaba por una razón que nadie podía ver claramente. Se oyó un crujido. Todos se detuvieron.

Solo era el marco del puente, no la caja. Una madera vieja y podrida que cedía al más mínimo contacto. La caja estaba intacta.

Lebrun, que supervisaba el paso de su grupo desde la orilla, sopló por la nariz.

— La próxima vez —dijo al oficial—, los exploradores deben medir los puentes antes de avanzar con el convoy.

— No tengo una regla graduada —dijo el oficial—.

— Luego miden con los brazos. Un brazo adulto mide unos setenta centímetros de largo. Dos brazos miden un metro cuarenta. Las cajas más anchas miden dos metros diez. Tres brazos más medio. No es difícil de calcular.

El oficial lo entendió y guardó silencio.

Acamparon esa noche en las afueras de Cambrai, en un campo requisado junto a una granja. Los carros estaban dispuestos en un cuadrado, las cajas más valiosas en el centro, los soldados en un círculo exterior. Se encendieron fuegos en las cuatro esquinas del campamento. La noche era despejada y cálida, con grillos en la hierba seca y, de vez en cuando, el breve canto de un ave nocturna desde los árboles al borde del campo.

Thouin inspeccionó las cajas con los paneles de Van Eyck después de la cena, a la luz de una linterna. Levantó la tapa de cada una, pasó los dedos por las cuñas, comprobó que la humedad de la noche no empezaba a asentarse sobre la madera.

Hassenfratz, sentado al otro lado del fuego, vigilaba el campamento. La noche estaba en silencio salvo por los grillos. Los soldados comían o dormían. Grégoire se había retirado. Lebrun estaba en algún lugar al lado de los carros del tercer grupo. Se podía ver su silueta pasar, comprobando, ajustándose, asegurando.

— ¿Nunca duerme? —preguntó Thouin, siguiendo la mirada de Hassenfratz—.

— Probablemente no mucho.

— Es un hombre que se esfuerza. No como David.

Hassenfratz puso leña en el fuego y vio cómo surgían las chispas.

— David tiene sus maneras de esforzarse. Son menos visibles porque son políticas más que técnicas. Pero existen.

— Lo tenía —continuó—. Tenía sus maneras. Me pregunto qué hará esta noche.

Esta era la pregunta que todos se habían estado haciendo desde la partida de Valenciennes. Termidor. Robespierre muerto. David, comprometido. La República que se recomponía en torno a nuevos equilibrios que nadie comprendía aún. Este convoy había salido de París en nombre del Comité de Salvación Pública. El Comité de Salvación Pública ya no era exactamente el mismo que en el momento de su salida. ¿La misión seguía siendo válida? ¿Las órdenes de requisición, firmadas por hombres, algunos de los cuales podrían haber estado en prisión cuando el convoy cruzó la llanura de Cambresis, conservaron su fuerza legal?

Hassenfratz pensaba que sí. Las pinturas estaban tomadas. Se habían firmado los recibos. La legalidad de la incautación no dependía del destino personal de los firmantes. Pero sabía que ese tipo de razonamiento legal podía ser cuestionado. Y en ese momento, en París, las cosas se veían trastocadas cada día.

— Vamos a volver. Entregamos las piezas al Museum. Eso es todo lo que podemos hacer.

— ¿Y si en París se nos pide justificar la misión ante un comité cuyos miembros han cambiado?

— Entonces lo justificaremos. Las piezas están ahí. Existen. Esta es la mejor justificación que hay.

Thouin asintió sin convicción, pero tampoco sin objeción.

Hassenfratz llevaba un diario. No el registro oficial que rellenaría en París para informar al Comité de Instrucción Pública, sino un cuaderno personal en el que anotaba las distancias recorridas, los tiempos de viaje, los incidentes, el estado de las carreteras y puentes. Había algo en esa actividad que le calmaba. Reducir cada día a datos medibles, kilómetros, horas, accidentes identificados y resueltos. La carretera entre Valenciennes y París se convirtió así en una serie de sucesivos problemas técnicos, cada uno con una solución, o al menos una respuesta parcial. Era preferible a la otra forma de ver este viaje, que era pensar en lo que transportaba el convoy y cómo se había organizado.

Llegaron a Compiègne el 28 de agosto a última hora de la tarde, bajo un cielo que se había vuelto gris desde la mañana, nubes pesadas e inmóviles, que mantenían el calor contra la tierra sin templarlo. Había una guarnición permanente, un comisario republicano en el puesto, posadas que seguían en funcionamiento a pesar de los años de guerra. Hassenfratz no tuvo dificultad para conseguir la requisa de un patio de almacenes lo suficientemente grande para los diecinueve carros, con un techo inclinado bajo el cual pudieran refugiarse las cajas más frágiles en caso de que finalmente estallara la tormenta.

Grégoire pidió cenar con los otros comisarios. Era la primera vez desde Valenciennes que hacía tal petición. Había comido solo las noches anteriores, o casi solo, con Thouin como compañía ocasional.

Cenaron en la sala común de una posada. Una sala de techo bajo, mesas de madera, velas, una sirvienta que traía pan, carnes frías,

ensalada de alubias y una jarra de vino tinto común sin pedir lo que querían. Eso era lo que era.

Por un momento nadie habló de Termidor. Thouin dijo algo sobre el estado de las carreteras entre aquí y Senlis. Había interrogado al cochero de la guarnición que conocía bien la zona. Lebrun preguntó si en Compiègne se podía encontrar sebo de mejor calidad que el comprado en Péronne, cuya consistencia le preocupaba por el calafateado de las uniones. Hassenfratz respondió que se encargaría de ello a la mañana siguiente.

Fue Grégoire quien finalmente rompió con preguntas prácticas. Dejó los cubiertos, se secó las manos con la servilleta y dijo:

— He recibido una carta esta mañana. Transmitida desde París por correo militar. Es de Lakanal.

Lakanal era miembro del Comité de Instrucción Pública. Uno de los pocos que sobrevivió a Termidor sin ser comprometido, porque nunca había estado lo suficientemente cerca de Robespierre como para estar asociado con él, ni lo bastante distante como para parecer hostil. Un hombre de lo intermedio, de esos puestos intermedios que se convierten en ventajas cuando los extremos colapsan.

— ¿Qué dice? —preguntó Hassenfratz—.

— Dice que la misión está confirmada. Que el Comité de Instrucción Pública, en su nueva composición, ha examinado las órdenes de requisa y las ha validado retrospectivamente. Que las obras entrarán en el Museum en las formas previstas. Que se está preparando una ceremonia de bienvenida.

— Eso son buenas noticias.

— Eso es noticia —dijo Grégoire—. Bueno o malo, es demasiado pronto para decirlo. Lakanal añade algo. Dijo que la cuestión de la legitimidad de las exacciones se plantearía en la Convención en las próximas semanas. Que se oyen voces que consideran que las confiscaciones en los países conquistados son

demasiado parecidas al saqueo ordinario de ejércitos para ser defendidas como política cultural.

— Estas son las mismas voces que se oyeron antes de Termidor —dijo Hassenfratz—. El propio Grégoire era una de ellas.

— No lo oculto —replicó Grégoire—. Y se están haciendo oír de nuevo porque lo que dicen es cierto. Termidor no hizo que el saqueo fuera más legítimo. Hizo posible decirlo en voz alta sin arriesgar la guillotina.

La sirvienta vino a recoger los platos vacíos y traer un queso en una tabla. Nadie la miraba.

— Lo que hemos hecho, está hecho —dijo Lebrun—. Las pinturas están en los carros. En seis días estarán en París. Reabrir ahora la cuestión de la legitimidad de las exacciones no cambiará esto.

— No. Pero puede que cambie lo que hagamos a continuación. Lakanal insinúa que las futuras incautaciones —en Italia, si las campañas militares continúan según lo previsto— estarán sujetas a condiciones más estrictas. Tratados formales en lugar de órdenes unilaterales de requisición. Quizá una compensación económica. Una lista de obras elaborada en acuerdo con las autoridades locales en lugar de impuesta por los comisarios.

— Condiciones más estrictas no impedirán las incautaciones.

— No. Pero las harán más defendibles. Delante de la Historia, si no delante de los contemporáneos.

Thouin, que había estado escuchando desde el principio, intervino:

— Lo que me preocupa es la cuestión del regreso. ¿Lakanal dice algo sobre esto?

— No. No dice nada sobre el regreso.

— Porque esa es la verdadera pregunta. ¿Lo que hemos tomado, lo hemos tomado para siempre o temporalmente? Si es para siempre, entonces toda la justificación educativa que hemos

empleado se basa en la idea de que París es el lugar natural donde deberían estar estas cosas. Esto es debatible. Si es temporal — si reconocemos implícitamente que estas obras están destinadas a volver a su origen cuando las circunstancias lo permitan — todo el discurso sobre la superioridad de París como centro cultural se derrumba. A continuación se admite que la incautación era coyuntural, no fundamental. Esto hace que toda la afirmación de París como centro universal de la cultura sea indefendible.

— Ambas cosas a la vez, quizás —dijo Lebrun—. Los tomamos porque tenemos el poder para hacerlo. Los exponemos porque tenemos la voluntad de hacerlo. Y un día se van porque el equilibrio de poder ha cambiado. Este es el movimiento natural de las cosas. Los objetos siguen poderes. Siempre lo han hecho. Roma se llevó las estatuas griegas. Constantinopla tomó lo que Roma había dejado. Tomamos lo que el Sacro Imperio Romano Germánico había reunido en Flandes. Dentro de cien años, alguien se llevará lo que hemos reunido en París.

— Es un argumento del relativismo histórico que no justifica nada.

— No justifica nada. Describe lo que es.

— La descripción no es justificación.

— No. Pero a veces la descripción es suficiente para hacer las paces con lo que uno ha hecho.

Grégoire le miró un momento sin responder. No era ira lo que había en su rostro. Era otra cosa, más tranquila y definitiva.

— No puedo estar en paz con los argumentos históricos. Vi al canónigo De Vos llorando en Gante. Vi a la multitud frente a la catedral la mañana de la partida. Vi gente arrodillada en los adoquines. No fue la Historia la que lloró. Eran hombres y mujeres que estaban perdiendo algo que amaban. Y ningún argumento sobre el movimiento natural de los poderes toca esto.

— ¿Entonces por qué está usted aquí? —preguntó Lebrun suavemente—.

Grégoire cogió sus cubiertos, cortó un trozo de queso y lo miró sin comerlo.

— Porque creía, cuando me iba, que mi presencia podía inclinar el curso de las cosas. Que evitaría los excesos. Que Grégoire en la comisión significaba que la comisión tendría conciencia. Era presuntuoso. Los excesos ocurrieron de todas formas. El canónigo De Vos fue arrestado de todas formas. Los paneles están en los carros de todas formas. Mi presencia no cambió los hechos. Me convirtió en cómplice de los hechos.

— Eso no es del todo exacto —dijo Hassenfratz—. Ha conseguido que la incautación en Gante dure tres días en lugar de uno. Usted evitó que David brutalizara las operaciones. Los paneles están intactos porque Thouin pudo operar en buenas condiciones porque usted resistió la prisa de David. Es concreto.

— Sí. Y los paneles ya no están en Gante. Ambas cosas son ciertas.

Afuera, la tormenta que amenazaba desde la mañana se decidió por fin. Una fuerte lluvia comenzó a caer sobre los adoquines del patio, regular, densa, con el peculiar sonido de la lluvia veraniega sobre la piedra caliente. Un ruido casi sereno, casi satisfecho, como si el cielo hubiera cumplido al fin una promesa demasiado tiempo diferida. Hassenfratz pensó en las cajas bajo el cobertizo. En las juntas calafateadas con sebo.

— Voy a revisar las lonas.

— ¡Hassenfratz! —exclamó Grégoire—.

Se detuvo.

— Lo que hizo en Bruselas y Malinas. ¿Qué tal fue?

— Correcto. Un conservador que documentaba todo al mismo tiempo. Un decano de catedral que hacía las preguntas correctas sin luchar. Sin multitudes, sin violencia. El balance está completo. Todo en buen estado.

— ¿Y usted? ¿Cómo lo vivió?

Hassenfratz pensó un momento. Era una pregunta a la que no estaba acostumbrado a que le hicieran, y a la que no estaba acostumbrado a responder.

— He hecho mi trabajo. Como Van Reyn hacía el suyo, documentando. Como Huysmans hacía el suyo, guardando el cuadro a salvo durante diez meses. Cada uno de nosotros hacía lo que podía en la situación en la que estábamos. No sé si esa es una respuesta satisfactoria a su pregunta. Es la única que tengo.

Salió bajo la lluvia. El patio estaba vacío. Los soldados se habían refugiado bajo los toldos o en los establos. Los carros se alzaban en la oscuridad húmeda, sus lonas oscuras y brillantes, sus enormes formas apenas distinguibles unas de otras. Bajo el cobertizo, las grandes cajas esperaban en la oscuridad.

Permaneció allí un momento escuchando la lluvia. En algún lugar de estas cajas había paneles que Jan van Eyck había pintado trescientos sesenta y dos años antes, lienzos que Rubens había cubierto con pintura con una vitalidad que abarcaba siglos, un Cristo de Van Dyck que había estado mirando fuera de su marco durante ciento cincuenta años. Habían sobrevivido a guerras, incendios, la Reforma, iconoclastas, las vicisitudes de la fe y el comercio y la política europea. Sobrevivirían a esta lluvia de agosto en la carretera de Compiègne a París. Y le sobrevivirían a él.

Volvió a la posada. La sala común estaba desierta. Grégoire, Thouin y Lebrun se habían ido a la cama. Las velas seguían encendidas, medio consumidas. Se sentó, abrió su cuaderno de bitácora y anotó: *«28 de agosto. Compiègne. Lluvia a las 22:00. Juntas revisadas. Condición satisfactoria. Salida mañana a las 5 a.m. si la carretera es transitable.»*

Luego apagó las velas y subió a su vez.

VI — Llegada a París y descarga

Entraron en París el 2 de septiembre de 1794 a través de la barrera de Saint-Denis, a media mañana.

El último tramo desde Senlis fue el más difícil. No por la carretera, que estaba en mejor estado que cualquier otra que hubieran cruzado desde Valenciennes, sino por el tráfico. Las afueras de París concentraban todo lo que la guerra y la Revolución habían puesto en marcha: carros militares que iban en dirección opuesta a los depósitos del norte, columnas de refugiados que marchaban por los bordes con carros cargados de objetos domésticos, rebaños llevados a los mataderos de los suburbios, mensajeros a caballo que adelantaron al convoy gritando para que les permitieran pasar. Hassenfratz había tardado cinco horas en cubrir las últimas doce ligas. Normalmente, dos horas habrían sido suficientes.

En la barrera, un suboficial de la Guardia Nacional revisó los pases, contó los carros y preguntó qué contenían las cajas. Hassenfratz le entregó la orden del Comité de Instrucción Pública. El hombre lo leyó despacio, moviendo los labios sobre las palabras difíciles, luego entregó el documento y dejó pasar el convoy.

Los suburbios del norte tenían las características de los distritos que se desarrollaron sin un plan general. Calles demasiado estrechas para un convoy de este tamaño, cruces donde tenías que esperar a que los equipos que pasaban delante de ti maniobraran antes de retroceder hacia una calle contigua, tiendas cuyos toldos desbordaban sobre la carretera y las lonas de los carros rozaban al pasar. Dos veces Hassenfratz tuvo que desmontar y dirigir él mismo una maniobra de cruce en un pasaje especialmente estrecho.

Lebrun, que conocía París mejor que nadie en el convoy, había propuesto el día anterior una ruta por los bulevares exteriores para evitar el centro. Hassenfratz aceptó. Pero los bulevares exteriores no estaban más abiertos que las calles interiores.

Simplemente eran más anchas, lo que significaba que recibían más tráfico en lugar de menos.

Grégoire miró a París a través de la ventana de la berlina con el rostro de alguien que acaba de regresar de un largo viaje y que no está seguro de reconocer lo que encuentra. La ciudad había cambiado desde Termidor. No en sus piedras, sino en su atmósfera. Símbolos revolucionarios seguían por todas partes: gorros frigios tallados sobre las puertas, inscripciones *Libertad, Igualdad, Fraternidad* en las fachadas de los antiguos edificios religiosos que habían sido convertidos. Pero algo en la forma en que la gente se movía, en cómo las tiendas estaban abiertas, en cómo las conversaciones surgían desde las terrazas y los cruces, indicaba que la presión había disminuido. Que la palabra *ciudadano* se había convertido una vez más en una fórmula educada en lugar de una declaración de lealtad.

Lakanal les esperaba frente al almacén temporal que se había preparado para recibir las cajas. Le acompañaban tres funcionarios del Museum, un oficial de la Guardia Nacional encargado de la seguridad y un secretario que sostenía un registro abierto y una pluma preparada. Detrás de ellos, unos veinte trabajadores en el patio.

La ceremonia de bienvenida fue breve. Lakanal había preparado unas palabras que leyó de una página, con una voz lo suficientemente alta para que los obreros las escucharan, pero sin ningún énfasis especial. La ocasión merecía ser marcada, no exagerada. Habló del enriquecimiento del patrimonio de la República, de la vocación del Museum central de reunir a lo más grande que la humanidad había producido, de la misión cumplida por los comisarios a costa de considerables dificultades.

Grégoire escuchó sin reaccionar. Thouin miraba las cajas que empezaban a descargarse de los carros. Lebrun miró a Lakanal con atención cautelosa, como uno mira a un hombre cuyo pensamiento se intenta medir tras lo que dice.

Hassenfratz no escuchó el discurso. Contó a los trabajadores y estimó el tiempo que tardaría en descargar.

Cuando Lakanal terminó, se acercó a Grégoire y le estrechó la mano.

— Ha hecho un buen trabajo. A pesar de las circunstancias.

— ¿Qué circunstancias? —preguntó Grégoire—.

— Termidor. La pregunta de David. Incertidumbres sobre la legitimidad de la misión. Aun así regresó. Con las piezas.

— Las piezas habrían llegado sin mí. Fueron Hassenfratz, Lebrun y Thouin quienes hicieron el trabajo.

— Su presencia en la comisión le dio un carácter que no habría tenido sin usted. Importaba. Sigue importando.

— Por encima de todo, me permitió estar presente cuando ocurrían cosas que debería haber evitado. No es un éxito lo que estoy celebrando.

Lakanal no respondió de inmediato. Luego fue a saludar a Thouin.

La descarga duró toda la tarde.

Los trabajadores rápidamente evaluaron lo que se esperaba de ellos. Trabajaron con deliberada lentitud, llevando las cajas a dos o cuatro según el tamaño, con la mirada fija en lo que sostenían. Algunos, evidentemente, ya habían trabajado para el Museum. Sabían los gestos, sabían cómo negociar un ángulo difícil sin girar la caja de golpe, cómo depositar un objeto pesado sin dejarlo caer ni siquiera diez centímetros.

Lebrun acompañó a cada caja de su grupo hasta su posición en el almacén. Había elaborado, desde Valenciennes, un plan de disposición. Las piezas más frágiles en el centro, sobre caballetes, lejos de las paredes donde la humedad podía acumularse, las piezas más robustas en la periferia. Este plan, perfeccionado durante las largas horas de camino, se ejecutó sin modificaciones. Los responsables del Museum, que tenían su propia idea de la

organización del almacén, observaron el arreglo de Lebrun por un momento y luego estuvieron de acuerdo con su juicio sin discutirlo.

Alrededor de las cuatro de la tarde, la caja que transportaba al Van Dyck desde Malinas fue la última en entrar en el almacén.

El secretario de Lakanal anotó la hora en su registro: las cuatro y veintitrés.

Cuarenta y siete cajas. Todas presentes. Todas intactas.

Por la noche, Lakanal ofreció una cena en sus apartamentos para los comisarios. Barbier, el conservador jefe del Museum, estaba allí.

Barbier hizo primero las preguntas prácticas. ¿Cuándo estarían abiertas las cajas? ¿Cuándo podían inspeccionar las piezas sus restauradores? ¿Cuándo podría ser reensamblado y exhibido el *Descenso de la Cruz* de Rubens, cuyas secciones habían sido cortadas para su transporte? ¿Era cierto que el panel de San Juan Bautista en el retablo de Van Eyck había sufrido una grieta durante la descarga en Gante?

Thouin respondió a esta última pregunta con una claridad que no admitía una interpretación inexacta.

— Se produjo una grieta durante la manipulación en la capilla Vijd durante la incautación. No al descargar. La grieta está en la parte trasera del panel, en la madera del soporte. La consolidación se realizó in situ con los medios disponibles. Tendrá que ser retomada por sus restauradores con los materiales adecuados. Documenté el estado exacto de la grieta en el momento en que salimos de Gante y en todas las revisiones desde entonces. Sin cambios desde Valenciennes. La consolidación ha resistido.

— Será necesario un informe completo —dijo Barbier—.

— Estará en su escritorio mañana por la mañana.

Tras la cena, los comisarios se dispersaron por París.

Thouin regresó al Jardin des Plantes, donde sus asistentes le esperaban con seis semanas de observaciones botánicas acumuladas en su ausencia. Estrechó la mano de cada uno en el patio del almacén antes de marcharse.

Grégoire tomó un fiacre para volver a casa.

Lebrun prefirió volver al almacén.

Hassenfratz se enteró de ello a la mañana siguiente al pasar por la puerta. El vigilante nocturno le dijo que el comisario Lebrun había llegado poco después de las diez de la noche con una linterna y había pedido que le permitieran entrar. Se quedó hasta el amanecer. No había abierto las cajas. Se había sentado en un taburete, entre las cajas, en la oscuridad, con su linterna colocada en el suelo frente a él.

El vigilante, que se había sentido intrigado por la cosa, le preguntó si quería algo.

— No —dijo Lebrun—. Verifico que todo sigue aquí.

— ¿Y si falta un artículo?

— Entonces debería saberlo esta noche en lugar de mañana por la mañana. Es preferible.

El vigilante consideró la respuesta razonable y lo dejó en paz.

El 18 de Vendémiaire del Año III — el 9 de octubre de 1794 según el calendario antiguo — el Museum central de las Artes abrió sus nuevas salas al público.

Los paneles de Van Eyck se exhibían en la gran galería, sobre un fondo de tela oscura que resaltaba la luminosidad de los colores. Una etiqueta explicativa escrita por Barbier describía la obra, su origen, su traslado a París y mencionaba honestamente la grieta en el panel de San Juan Bautista y la restauración en curso. Frente al panel de la Deidad Entronizada, tres artistas se habían

acomodado en cuanto se abrió con sus hojas de bocetos y no las habían dejado en todo el día.

Los Rubens ocupaban el crucero del gran salón central. El *Descenso de la Cruz* se había reensamblado en diez días. Las juntas de corte apenas se veían a simple vista, invisibles desde la distancia normal de un visitante. El efecto de la pintura en este espacio fue considerable. Varios visitantes se detuvieron durante mucho tiempo, más de lo habitual, en ese silencio atento que se observa en quienes miran lo que los sobrepasa y que no intentan defenderse de ello.

El Van Dyck de Malinas no se exhibió ese día. Barbier había juzgado que el barniz original merecía ser estabilizado con un tratamiento ligero antes de la exposición, una labor de unos días más. El cuadro esperaba en el almacén, en su caja, con la etiqueta de Lebrun aún pegada en la tapa.

Hassenfratz no acudió a la inauguración. Esa mañana estaba en su laboratorio en la École des Mines. Tenía trabajo atrasado. Se puso manos a la obra.

Por la tarde, uno de sus asistentes le trajo un mensaje de Lakanal. Convocatoria para una reunión del Comité de Instrucción Pública la semana siguiente, sobre futuras incautaciones en Italia. Se avecinaban campañas militares en el norte de Italia. Si tenían éxito, habría nuevas obras que incautar. Nuevas misiones que organizar. Nuevos convoyes para preparar.

Hassenfratz dobló el mensaje y lo guardó en el bolsillo de la chaqueta. Había una reunión que preparar.

VII — El Museum y el Comité

París, octubre de 1794

El Van Dyck de Malinas se exhibió el 24 de Vendémiaire, pocos días después de la inauguración de las demás adquisiciones flamencas. Barbier insistió en que el tratamiento del barniz se completara según las reglas y no apresurado. Una decisión que

irritó a Lakanal, que tenía prisa por mostrar todas las piezas al público, y que Barbier mantuvo sin discusión inútil, con la tranquila obstinación de quienes saben que en su campo tienen razón y que los argumentos de otros, aunque sean políticos, no cambian los hechos técnicos.

El cuadro fue colgado en la tercera sala de la gran galería, entre dos ventanas altas, bajo una luz ligeramente dorada de octubre que Barbier había estado buscando toda la mañana moviendo el cuadro de una pared a otra. Dio el último golpe del martillo y se retiró.

— Bien —dijo al obrero que sostenía el nivel—. Puede quedarse ahí.

En las primeras semanas, el Museum fue invadido.

Esto no era nada nuevo. El Museum había abierto sus puertas en 1793 y el público parisino lo había visitado desde el principio con una mezcla de entusiasmo cívico y sincera curiosidad. Pero las adquisiciones flamencas añadieron una dimensión que las colecciones anteriores no tenían en la misma medida: una otredad radical. Las pinturas italianas que el Museum había poseído desde el principio formaban parte de una estética que el público parisino reconocía. La pintura francesa desde Le Brun hasta David había sido alimentada por ella, y ver a un Carracci o a un Guido Reni en el Museum era ver una fuente familiar expuesta por sí misma. Los flamencos eran otra cosa. Una forma diferente de ver el mundo, de representarlo en pintura, de tratar la luz y la materia.

Los artistas llegaron primero, como siempre. Al día siguiente de la inauguración, estudiantes de Beaux-Arts se sentaron frente a los paneles de Van Eyck, copiando los detalles, intentando entender la técnica, discutiendo en voz baja entre ellos los procesos utilizados. Los más avanzados trajeron lienzos preparados y comenzaron copias pintadas. Esta práctica estaba permitida por las normativas del Museum, que veían la copia

como una forma de homenaje y aprendizaje en lugar de competencia con el original.

Un pintor llamado Lantier se sentó frente al *Descenso de la Cruz* de Rubens el tercer día y apenas se apartó de ella durante toda una semana. No copió. Estaba observando. De vez en cuando tomaba nota. Una palabra, una línea, rara vez más. Los guardias del Museum le trajeron un taburete por la mañana y vinieron a recogerlo por la tarde, cuando cerraban las salas. Le dio las gracias con un gesto sin apartar la vista del lienzo.

Barbier pasó junto a él una mañana y se detuvo.

— ¿Busca un objetivo concreto?

— Estoy intentando averiguar cómo lo hizo —dijo Lantier, sin girarse—.

— ¿Eso?

— Blanco. El sudario. Hay tres blancos en este sudario. No hay tres tonos del mismo blanco. Tres blancos de diferentes naturalezas. La de la tela a la luz directa. La de la tela de medio tono. Y la que se ve a través de la tela, donde es transparente y deja que el color de lo que hay debajo brille. Tres formas de representar el blanco. No veo cómo las expresó. Debería ser visible, a esta distancia. No se puede ver.

— Es la suavidad aterciopelada del trazo —dijo Barbier—. Estas capas de pintura fusionan las transiciones. Este no es un enfoque que se pueda reconstruir solo con observación. Hay que haberlo hecho uno mismo para entender lo que se ve.

— Lo sé. Por eso sigo mirando.

Barbier aprobó y siguió su camino.

El público no artístico llegaba por las tardes, en grupos de veinte o treinta personas, a veces más. Era un público mixto. Burgueses con ropa pulcra, trabajadores con chaquetas de trabajo, mujeres con niños, hombres mayores que miraban las pinturas con una atención que su postura hacía conmovedora, inclinándose hacia

adelante, como si se requiriera una distancia respetuosa de alguien que no estaba acostumbrado a estar delante de este tipo de cosas.

Hassenfratz visitó el Museum una vez, una semana después de la inauguración, una tarde entre dos citas. Entró, cruzó rápidamente las primeras salas, se detuvo ante el panel de la Deidad Entronizada. Se quedó allí quizá cinco minutos. A su alrededor, la gente observaba, a veces murmuraba, se movía. Un niño preguntó a su madre por qué el caballero del centro de la pintura llevaba una corona. La madre dijo que no lo sabía, que era muy antigua, que era de Bélgica.

Hassenfratz miró la cara. Este rostro que Jan van Eyck había pintado en 1432, con sus colores que no habían envejecido, sus pliegues de ropa con una precisión que deshacía la distancia de siglos. Pensó en Gante. A la multitud en la plaza frente a Saint-Bavo. Al canónigo De Vos, que había sido llevado por la fuerza. A la luz de la capilla Vijd en la mañana en que Thouin había comenzado a desmontar los herrajes.

También pensó en la madre y el niño que tenía detrás. A la pregunta del niño. *¿Por qué el caballero lleva una corona?* Era una pregunta real, hecha por alguien que nunca habría puesto un pie en Gante, que no tenía motivo para ir a Gante, y que ahora miraba con sincera atención algo que Jan van Eyck había hecho hace mucho tiempo, aunque aún no supiera cómo formularlo.

Dejó el Museum y regresó a la École des Mines.

La reunión tuvo lugar el 3 de Brumario, año III — el 24 de octubre de 1794 — en la sala habitual del Comité, rue Saint-Honoré, una sala rectangular cuyas ventanas daban a un patio interior y que recibía una luz indirecta blanca y plana. Mapas colgados en las paredes. Norte de Italia, Piamonte, Lombardía, los Estados Pontificios. Alguien los había colgado con alfileres que marcaban los principales pueblos y caminos de montaña.

Hassenfratz los miró al entrar, y supo de inmediato que la discusión sería menos abstracta de lo que había supuesto.

Lakanal presidía. Alrededor de la mesa: Hassenfratz, Grégoire, Thouin, Lebrun, Dupont, miembro del Comité de Instrucción Pública, dos hombres que no conocía. Presentados como Phillipeau, un anticuario y numismático, y Coullonges, un helenista cuyo nombre le resultaba vagamente familiar sin que pudiera ubicar exactamente en qué contexto. Y finalmente un oficial uniformado, el coronel Beffara, cuya presencia significaba que la discusión no solo sería cultural. David no estaba: arrestado el día anterior, llevado a Luxemburgo.

— Los ejércitos de la República —dijo Lakanal al inicio de la sesión— están en posición de entrar en el norte de Italia en los próximos meses. El general Schérer comanda en Liguria. Los austriacos mantienen todavía Piamonte, pero su posición está debilitada. La pregunta que debemos abordar hoy es la siguiente: si los ejércitos avanzan, ¿qué política cultural implementará la República en los territorios ocupados?

Dejó la pregunta en el aire un momento. Había elegido sus palabras, y quería que se escucharan.

— He planteado la pregunta en esos términos deliberadamente. No: ¿tomamos obras de arte? Pero: ¿cómo lo hacemos, con qué principios, qué límites, qué legitimidad?

El coronel Beffara intervino de inmediato, con la economía de un hombre poco acostumbrado a permitir que se iniciaran discusiones antes de haber establecido las restricciones prácticas.

— Desde el punto de vista militar, la cuestión de las obras de arte en los territorios ocupados es una cuestión de trofeos de guerra. Los ejércitos romanos tomaron lo que conquistaron. Los ejércitos austriacos hicieron lo mismo en Flandes durante siglos. Nuestros ejércitos harán lo mismo. No es una decisión política, es una consecuencia natural de la conquista.

— Coronel —dijo Grégoire—, es esta forma de formular las cosas el problema. Si tratamos las incautaciones artísticas como trofeos de guerra del mismo modo que los cañones capturados y los estandartes tomados al enemigo, renunciamos a cualquier discurso sobre el valor cultural y educativo de la operación. Admitimos que robamos porque tenemos el poder para hacerlo.

— ¿Tiene otra formulación que proponer?

— Sí. Las obras tomadas no son trofeos. Estos son objetos culturales cuya custodia se confía temporalmente a la República Francesa hasta que las condiciones políticas permitan una organización internacional de su conservación. París no es un destino final. Es un depósito temporal, el mejor disponible, que garantiza la seguridad y accesibilidad de las obras en el periodo actual.

Hassenfratz escuchó este intercambio sin intervenir. Miró los mapas en la pared. Piamonte. Lombardía. Milán. Las carreteras que descendían de los Alpes al valle del Po. Pensó en las dimensiones de los caminos de montaña, en la cuestión de los puentes, en el peso de las grandes piezas que había transportado desde Flandes, y que no eran nada comparadas con lo que el norte de Italia podía ofrecer. Las colecciones de Milán. El gabinete del duque de Módena. Las galerías de Parma. Había leído a Cochin, había leído a Richardson, había leído las *Cartas Familiares* de De Brosses, que describían con la precisión de un aficionado ilustrado las colecciones lombardas que visitó en 1739. El norte de Italia era de un orden de magnitud diferente al de Flandes.

Fue Phillipeau, el anticuario, quien hizo la pregunta que le pareció más relevante y que nadie había hecho directamente aún.

— ¿Quién elige? En Flandes, Lebrun se encargaba de las pinturas, Thouin de los aspectos botánicos y naturales, y Hassenfratz de la coordinación general. Pero los criterios de selección no se establecieron formalmente antes del inicio.

Tomamos lo que parecía más importante. Con resultados desiguales dependiendo de la ubicación.

— Los resultados no han sido desiguales —dijo Lebrun—. Las piezas tomadas son de primera.

— No cuestiono la calidad de las selecciones. Cuestiono la falta de un marco formal. En Italia, no podremos proceder de la misma manera. Las colecciones son infinitamente más grandes, infinitamente más complejas. Hay cuestiones de atribución, procedencia y autenticidad que requerirán habilidades que no todos hemos representado en una comisión de siete personas. Se necesitarán especialistas. Anticuarios para esculturas y monedas. Arquitectos para problemas de construcción. Naturalistas para especímenes. Musicólogos, si consideramos las colecciones de partituras e instrumentos.

— Propone una comisión ampliada —dijo Lakanal—.

— Propongo una comisión cuyas competencias correspondan a las ambiciones. Si queremos recolectar de forma sistemática y adecuada, necesitamos personas que sepan lo que hacen en cada área. La misión de Flandes era un experimento. Italia debe ser una operación organizada.

Lakanal tomó nota. Dupont preguntó si era posible considerar tratar con las autoridades locales antes de las incautaciones para elaborar una lista acordada en lugar de impuesta.

— ¿Con quién tratamos? —preguntó Beffara—. ¿Con el duque de Parma? ¿El papa? ¿Las Repúblicas Italianas? Estas autoridades pueden dejar de existir cuando lleguen nuestros ejércitos. O estarán en estado de beligerancia con nosotros. No se negocia con un enemigo las condiciones bajo las cuales se van a llevar sus pinturas.

— Se puede negociar con un enemigo derrotado —dijo Grégoire—. Los tratados de paz contienen cláusulas sobre la propiedad tomada durante las hostilidades. Es una práctica antigua.

— Los tratados de paz contienen cláusulas sobre rescates y restituciones territoriales. No sobre las pinturas.

— Podrían contenerlos. Es una cuestión de voluntad política.

— Es una cuestión de equilibrio de poder —dijo Beffara—. Si estamos en posición de dictar los términos de un tratado, podemos poner lo que queramos en él. Incluyendo cláusulas sobre obras de arte. Pero esto significa que siguen siendo las fuerzas armadas las que deciden, no las comisiones culturales.

Thouin, que no había hablado desde el inicio de la reunión, habló entonces.

— Deberíamos enviar a alguien a explorar. Antes de los ejércitos. Un solo hombre, o dos, con las habilidades suficientes para evaluar qué existe y en qué estado. No para preparar listas de incautaciones, sino para entender la situación real de las colecciones, los riesgos que conllevan, las posibilidades de conservación en el lugar. Puede que haya colecciones que se conservarían mejor en París. Y otras que estarían mejor dejándolas donde están.

— Un espía cultural —dijo Beffara con una sonrisa que no era del todo irónica—.

— Un observador. No es equivalente.

— En la práctica, sí.

— En la práctica, quizá. Pero con intenciones diferentes. Un espía busca información útil para una operación militar. Un observador busca comprender una situación para tomar mejores decisiones. Si alguien es enviado a Italia ahora, no es para preparar un pillaje. Es para asegurarnos de que lo que hacemos, si hacemos algo, se hará correctamente.

Hassenfratz tomó notas, nombres, cifras, preguntas que debían investigar. Durante toda esta discusión, tuvo la impresión de reunir los elementos de una empresa cuya forma completa aún no veía, como un hombre que recopila materiales sin saber exactamente qué va a construir con ellos.

Al final de la reunión, cuando los miembros se levantaron y comenzaron a recoger sus papeles, Lebrun se plantó frente a los mapas. Miró el contorno de la península, los nombres de las ciudades, las líneas de sombreado que indicaban el relieve de los Alpes y los Apeninos.

— Roma —dijo en voz baja, como para sí mismo—.

Hassenfratz, que pasaba detrás de él, se detuvo.

— ¿Roma?

— Las colecciones vaticanas. El Belvedere. El *Apolo*. El *Laocoonte*. Las galerías Borghese, Doria y Colonna. Los frescos de Rafael en las Cámaras. Los Tizianos de la colección papal.

Guardó silencio un momento.

— Si llegamos hasta Roma, no será en absoluto igual que en Flandes. En Flandes, se extrajeron obras notables de colecciones que incluían otras. En Roma, las obras más importantes son los propios lugares. No podemos tomar las Estancias de Rafael. No podemos llevarnos la Capilla Sixtina. Estas cosas no se pueden transportar.

— Entonces no se toman.

— No. Pero tomamos todo lo que se puede quitar. Y será mucho. Y Rafael se quedará en Roma, y Miguel Ángel se quedará en Roma, y la gente irá a Roma a verles. Lo que significará que París no tendrá todo.

Descolgó su chaqueta del respaldo de la silla.

— Eso no es razón para no ir. Es solo una razón para no contarnos historias sobre lo que vamos a hacer allí.

Salió. Hassenfratz se quedó solo un momento frente a las cartas.

En seis meses, quizá menos, estaría allí.

VIII — El intervalo

El arresto de David, anunciado en la reunión del 3 de Brumario, estaba ahora en boca de todos. Una nota de Thouin dejada en la mesa del laboratorio de la École des Mines confirmó los detalles: Thouin había obtenido la cronología exacta de un colega del Jardin des Plantes. David había sido arrestado el 2 de Brumario, año III, es decir, el 23 de octubre de 1794, y llevado a Luxemburgo. Los cargos aún no eran públicos, pero todos entendían de qué se trataba: su proximidad a Robespierre, su firma al final de una lista de sospechosos elaborada por el Comité de Seguridad General durante el Gran Terror, su papel en las celebraciones revolucionarias que Robespierre utilizó como instrumentos de su política de descristianización forzada.

Hassenfratz leyó la nota, la dobló y la guardó en el bolsillo. Terminó lo que había estado haciendo, un cálculo de la resistencia de los materiales que la misión flamenca había interrumpido en julio y que ahora reanudaba con la dificultad de encontrar el hilo de un pensamiento abandonado durante demasiado tiempo. Luego fue a ver a Grégoire.

Grégoire vivía en la Rue Saint-Jacques, en un apartamento de tres habitaciones en la segunda planta de un edificio cuya escalera olía a cera y madera vieja. Era el apartamento de un sacerdote erudito. Libros por todas partes, papeles, algunos grabados religiosos colgados sin orden particular en las paredes, una mesa de trabajo llena de manuscritos. Grégoire estaba escribiendo cuando llegó Hassenfratz. Alzó la vista, leyó una tensión en el rostro de su visitante, dejó la pluma.

— David.

— ¿Ya lo sabía?

— Estaba esperando. Desde Termidor, había estado esperando. No era cuestión de si, sino de cuándo.

Se acercó a la ventana, miró la calle abajo, a los transeúntes, a las tiendas, al movimiento ordinario de una mañana otoñal parisina.

— Lo han puesto en Luxemburgo —dijo Hassenfratz—.

— Sí. Ahí es donde ponen a gente peligrosa. Es una prisión respetable para casos políticos. Creo que no arriesga la guillotina. No en el clima actual. La reacción termidoriana aborrece la sangre derramada en público, precisamente porque ha sido salpicada por la sangre de quienes ha derrocado. Ahora encarcelan. Ya no guillotinan, por el momento.

— Por ahora.

— Por el momento, sí. Lo que puede cambiar.

Hassenfratz se sentó en la única silla libre. Los otros dos estaban ocupados por montones de libros que Grégoire obviamente no había movido en mucho tiempo.

— Eso cambia algo para la misión flamenca. David era uno de los patrocinadores políticos de la operación. Su nombre aparece en las órdenes de requisición. No directamente, fue Joubert quien firmó las órdenes sobre el terreno, pero David era miembro del Comité de Seguridad General, y fue este comité el que autorizó y financió la misión. Si David es condenado, sus acciones en el Comité serán invalidadas o impugnadas retroactivamente. Esto podría incluir la misión.

— Lakanal dijo que la misión estaba confirmada.

— Lakanal dijo esto antes de la detención de David. En el nuevo contexto, puede ser necesario reconfirmarlo.

Grégoire apartó la vista de la ventana.

— ¿Cree que podrían pedirnos que devolviéramos los cuadros?

— No. Creo que se podría pedir que justifiquemos lo que hemos hecho de otra manera. No en nombre de la política cultural de Robespierre y David, sino en nombre de un principio que sobrevive a su caída. El propio Museum — la idea del Museum — es anterior a Robespierre. Las pinturas están ahí. Están en exposición. Miles de personas las ven. Este es un hecho difícil de

invalidar políticamente, pase lo que pase con los hombres que ordenaron su incautación.

— ¿Y nosotros? ¿Quiénes somos en esta nueva historia?

Hassenfratz pensó en la pregunta un momento.

— Simples ejecutores. Hombres que recibían órdenes de comisarios políticos y las cumplían con competencia y respeto por las obras. No es glorioso. Pero es defendible.

— ¿Se siente cómodo con esta posición?

— Estoy cómodo con los hechos. Los hechos son que cumplí órdenes. Que me aseguré de que las obras fueran tratadas correctamente. Que evité los excesos que David no habría evitado si no le hubiéramos contenido. No es una medalla que me otorgue a mí mismo. Eso fue lo que pasó.

— Me cuesta mucho esta postura. Si estuviera allí para dar garantía moral, entonces hice algo peor que cumplir órdenes. Serví de tapadera.

— Ha evitado daños reales. Thouin se lo dijo en Compiègne.

— Thouin es generoso. Y quizá tenga razón. Los paneles de Van Eyck están intactos porque me mantuve firme ante la prisa de David. Pero los paneles ya no están en Gante. Esto también es un hecho.

En la calle de abajo, un vendedor de periódicos gritaba un titular que no podían oír con claridad.

— ¿Qué va a hacer? —preguntó Hassenfratz—.

— Escribo. Es lo que siempre he hecho cuando las cosas iban mal. Estoy escribiendo un informe sobre la misión flamenca que contará lo que ocurrió. No para abrumar a David, que se verá abrumado por otros y por otras razones. Pero para que en algún lugar haya un relato honesto de lo que hicimos y por qué fue problemático aunque fuera legal.

— Van Reyn ya ha hecho algo similar.

— Y precisamente por eso tengo que hacerlo yo también. Si la única versión honesta de la historia viene del conservador de Bruselas cuyo palacio vaciamos, no es suficiente. También debe haber una voz francesa, dentro de la comisión, que diga lo que ha visto y lo que piensa de ello. De lo contrario, dentro de cien años, cuando alguien relea los archivos, solo encontrará justificaciones oficiales por un lado y las protestas de las víctimas por el otro. Esta no es una imagen precisa de lo que ocurrió.

Hassenfratz le miró un momento.

— ¿De verdad piensa en el largo plazo?

Fuera, el vendedor de periódicos volvió a gritar su titular. Esta vez Hassenfratz pudo distinguir la palabra *David* en el ruido de la calle, y luego algo más que no entendió.

— Hay otra consecuencia que quería mencionar. La Comisión para Italia. David formaba parte de ello de forma informal. Había expresado la intención de participar en ella, de dirigir las incautaciones artísticas como había dirigido las de Flandes. Con su arresto, este asunto queda resuelto. La comisión se reconstituirá sin él. Esto cambia el equilibrio.

— ¿En qué sentido?

— En el sentido que Lakanal sin duda prefiere. Menos política, más habilidades concretas. Phillipeau para las antigüedades. Un arquitecto para los edificios. Lebrun, por supuesto, por las pinturas. Quizá Thouin para las colecciones de historia natural. Y gente como yo por la coordinación y la logística.

— ¿Y Grégoire por la conciencia de la comisión?

La pregunta contenía una ironía que el propio Grégoire no parecía haber planeado del todo.

— No sé si irá a Italia —dijo Hassenfratz—. No sé si iré. No está decidido. Pero si va, será porque su presencia cambia algo.

— Gracias por decírmelo. No estoy seguro de creerlo. Pero gracias.

Hassenfratz se levantó.

— El arresto de David quizá sea algo bueno para la misión italiana. No para él. Pero sí para la forma en que se llevará a cabo la operación. Sin él, será más difícil convertir las incautaciones en manifestaciones políticas. Ese era el problema en Flandes. No la incautación en sí, sino el discurso triunfal que lo acompañó. El discurso sobre la superioridad republicana francesa sobre todo lo que Europa había producido. Era falso y ofensivo. Sin David para sostenerlo, quizá podamos hacer lo mismo con menos arrogancia.

— Hacer lo mismo con menos arrogancia —repitió Grégoire—. Esto es un progreso modesto.

— Es el progreso disponible.

Salió. En las escaleras se encontró con una vecina que subía con una cesta de ropa sucia. Se apartó para dejarla pasar. Le dio las gracias sin mirarle.

Fuera, nada había cambiado. En algún lugar de Luxemburgo, David estaba en prisión. En la gran galería del Museum, los artistas copiaban sus pinturas flamencas. En un laboratorio de la École des Mines, los cálculos esperaban a terminarse.

Hassenfratz se subió el cuello del abrigo contra el viento de octubre y tomó el camino de regreso.

La visita de Grégoire al Museum tuvo lugar el 12 de Brumario del Año III, el 2 de noviembre de 1794, el Día de los Muertos según el antiguo calendario, una coincidencia que él notó y no supo exactamente qué hacer.

Había estado escribiendo todo el día. El informe sobre la misión flamenca avanzaba. En la tercera parte, la que trataba sobre las operaciones en Gante, era la más difícil de escribir porque allí había sido lo menos defendible y lo más necesario decir con honestidad. Había reescrito el pasaje sobre el arresto del canónigo De Vos cuatro veces desde la mañana, intentando

encontrar una versión que no fuera ni justificación ni acusación, que dijera lo ocurrido y dejara al lector el encargo de juzgarlo. Aún no lo había conseguido. Cada formulación se inclinaba hacia un lado u otro, traicionando ya sea defensividad o autoflagelación, y ninguna era correcta.

Hacia el final de la tarde, había dejado la pluma. Se había levantado, caminado por el apartamento, deteniéndose frente a un grabado colgado cerca de la ventana. Una reproducción de una *Anunciación* de Fra Angelico que un amigo le había regalado y que siempre había conservado no por su valor artístico particular, sino por la calidad de presencia que emanaba, de esa manera que Fra Angelico tenía de pintar la luz como si viniera de dentro de las formas en lugar de iluminarlas desde fuera.

Había pensado en Roma. Según lo que dijo Lebrun tras la reunión del Comité — *si llegamos hasta Roma, no será en absoluto igual que en Flandes*. Fra Angelico estaba en Florencia, no en Roma. Pero el principio era el mismo. Obras que no podían transportarse porque eran los lugares donde estaban. Frescos. Capillas enteras. Conjuntos arquitectónicos y pictóricos cuyo significado dependía de su inscripción en un espacio dado, un edificio dado, una ciudad determinada.

Había decidido ir al Museum.

Llegó al anochecer, cuando las salas estaban cerradas al público. Barbier seguía allí. Seguía allí a esa hora, haciendo sus rondas al final del día.

— Ciudadano Grégoire —dijo Barbier, viéndole entrar por la puerta lateral que usaban los responsables del Museum—. Las salas se cierran.

— Lo sé. Me gustaría quedarme un tiempo. A solas, si es posible.

Barbier lo evaluó con la atención neutral de un hombre que afronta una petición sin intentar entender todas las razones.

— Necesito que el guardia se quede en el edificio.

— Por supuesto. No pido estar solo en el edificio. Pido estar solo en las salas.

— ¿Cuánto tiempo?

— Una hora. Quizá dos.

— Le haré llevar una linterna. Las velas de las luces de pared se apagarán en media hora. Hay bujías de repuesto en la bolsa si las necesita. El portero estará en la garita de la entrada. Llame tres veces si quiere irse.

Se fue sin decir nada. Esta era una de las cualidades que Grégoire apreciaba en Barbier. Nunca preguntó por qué. Evaluó si una solicitud era razonable o no y, si lo era, la concedió sin requerir explicación.

Un guardia trajo la linterna unos minutos después. Entonces los pasos se alejaron, una puerta se cerró en algún lugar al fondo del edificio, y Grégoire se encontró solo en la gran galería.

Las velas de las luces de pared seguían encendidas, quizá durante un cuarto de hora. La luz era cálida, parpadeante, muy diferente a la luz natural del día. Ella dio a las pinturas una nueva cualidad, profundizó las sombras de otra manera, resaltó ciertos colores y atenuó otros. Grégoire era consciente de que estaba observando las obras en condiciones que no eran ideales para verlas. Pero no había venido a verlos en condiciones ideales. Había venido por otra razón que no podía explicar claramente, y tenía que ver con que era el Día de los Muertos y que había pasado el día escribiendo un informe sobre cosas que le pesaban.

Primero se puso delante de los paneles de Van Eyck.

Suspendidas sobre su fondo de tela oscura estaban las tres figuras centrales del registro superior, dispuestas en el orden que ocupaban en la Capilla Vijd, con entre ellas los espacios que habrían alojado los otros paneles si se hubieran retirado todos. Estos espacios vacíos decían algo que Grégoire no podía ignorar. Decían que lo que se veía era un fragmento. Que el significado completo de la obra requería otros paneles que no estaban allí,

que permanecieron en Gante, y que la distancia entre Gante y París representaba exactamente la distancia entre el fragmento y la obra completa.

Alzó la linterna para observar mejor el rostro de la Deidad Entronizada.

Van Eyck había pintado este rostro en 1432. Trescientos sesenta y dos años antes de que Grégoire lo mirara en esta sala. Durante estos trescientos sesenta y dos años, este rostro había sido observado en la capilla Vijd por generaciones de habitantes de Gante que venían a rezar, que venían a casarse, que venían a bautizar a sus hijos, que venían a enterrar a sus muertos. Los sacerdotes habían celebrado misa delante de él. Los niños habían aprendido a leer mirando las inscripciones que lo rodeaban. Los ancianos habían pasado sus últimos años viniendo a sentarse en la capilla simplemente para estar allí, en ese lugar que siempre había sido suyo, en presencia de algo que les superaba y con el que no necesitaban tener una relación intelectual para que esa relación existiera.

Todo esto terminó la mañana del 5 de agosto de 1794, cuando Thouin comenzó a desmontar los herrajes.

Las velas de los apliques se fueron apagando una a una, como siempre hacían a esa hora. Los guardias pasaron por los pasillos exteriores y apagaron las llamas de las puertas sin entrar en las salas. La luz de la linterna que sostenía Grégoire se convirtió en la única luz en la sala.

Se quedó allí en la oscuridad con su linterna y los tres paneles.

No fue una visita devocional religiosa. Grégoire era sacerdote, pero lo que sentía delante de esos paneles no era exactamente lo que sentía en la misa. Era una realidad más compleja, menos claramente definida, que tenía que ver con la belleza, pero no solo con la belleza, sino con la antigüedad de esos cuadros y todo lo que habían pasado para estar allí.

Pensó en la frase que había estado intentando escribir desde la mañana en su informe. La sentencia por el arresto del canónigo De Vos. De repente entendió por qué no le venía. No era porque no encontrara las palabras adecuadas. Era porque intentaba escribir algo en lo que no estaba pensando del todo. Pensaba que la detención del canónigo era lamentable. Aún no pensaba qué significaba haber estado presente en persona cuando ocurrió y no haber protestado lo suficientemente fuerte.

No había reaccionado. Le había dicho a David que era inútil. Había dicho que el viejo sacerdote no podía impedir que se llevaran el retablo de todos modos. Lo había dejado pasar. Y dos soldados agarraron a un anciano por los brazos y lo arrastraron fuera de la plaza frente a su catedral.

Él estaba allí cuando ocurrió. No había hecho nada.

Había tenido esa vergüenza en Gante, durante todo el viaje de regreso, en Compiègne bajo la lluvia. Esta noche, en la oscuridad de la sala con su linterna, frente a estos paneles, tenía un peso completamente diferente. El peso de cosas que ya no se pueden deshacer.

Se quedó un rato en la sala. La linterna ardía hasta el final de la primera vela, y sacó del bolso la vela de repuesto que Barbier había colocado, la encendió con la llama moribunda de la primera y siguió adelante.

Pasó a la sala de los Rubens. Se detuvo frente al *Descenso de la Cruz* reensamblado, las juntas de corte apenas visibles, como Barbier había prometido, la composición recuperando su unidad como si el desmantelamiento de Amberes no hubiera existido. El cuerpo de Cristo descendiendo de la cruz en el sudario blanco. Los personajes a su alrededor en su perfecto equilibrio entre movimiento y estabilidad. María Magdalena de rodillas, con los brazos extendidos para recibir el cuerpo. La Virgen desfalleciente, apoyada por Juan.

Rubens la había pintado en una ciudad que ahora estaba de luto por este cuadro. Este pensamiento era absurdo, una ciudad no podía ser lamentada por un cuadro. Y, sin embargo, eso era lo que era Amberes, en el sentido más concreto de la palabra. Las paredes de la catedral aún conservaban las huellas de los marcos perdidos. Los fieles de Amberes que acudieron a rezar frente al lugar vacío del tríptico vieron la ausencia tanto como habían visto la presencia.

Entró en la tercera sala.

El Van Dyck de Malinas estaba allí, entre las dos ventanas altas, en el lugar elegido por Barbier. La luz de la linterna no le hacía justicia. Tendría que verse a la luz del día, en la luz de octubre que Barbier había buscado con tanto cuidado. Pero incluso en esta luz insuficiente, algo de la pintura permaneció presente. La sobriedad de la composición, el abandono en el rostro de Cristo, esa mirada dirigida hacia lo más allá del encuadre.

Grégoire alzó su linterna. Miró la cara durante mucho tiempo.

Pensó en el abate Huysmans en los asientos del coro de Saint-Rombaut. *Estaré muerto antes de eso. Pero la iglesia estará allí.* Huysmans dijo esto con la serenidad de quien ha resuelto por sí mismo la cuestión de su propio lugar en el tiempo. Grégoire no sabía si era capaz de ello.

La vela de repuesto empezó a apagarse.

Recorrió las salas rápidamente, sin detenerse delante de cada obra. Los tres paneles una última vez. El gran Jordaens que Lebrun había seleccionado en Bruselas en el despacho del gobernador. Los dos Teniers en formato miniatura, uno al lado del otro, sus escenas de aldeas flamencas con una precisión que resistía cualquier escala de observación. Los Rubens de Amberes.

Pensó en Van Reyn. *Todo está escrito. Cuando las circunstancias cambien, y siempre cambiarán, los documentos existirán.* Van Reyn tenía razón en un punto y quizá se equivocaba en otro. Los documentos existirían, sí, o al menos algunos de ellos, aquellos

que sobrevivirían a incendios, guerras y futuras revoluciones. Pero los documentos darían los hechos. No dirían qué significaban esos hechos para quienes los habían vivido. Alguien más tenía que decir eso. Alguien que estuviera allí y tuviera tiempo para pensarlo.

La vela se apagó.

Grégoire permaneció en completa oscuridad, con los ojos abiertos, antes de que su visión se ajustara lo suficiente para distinguir las formas de los cuadros en la oscuridad, rectángulos ligeramente menos oscuros que las paredes, apenas perceptibles, sin color, sin detalles, reducidos a su mera presencia en el espacio.

Encontró la puerta a tientas, cruzó el pasillo y llamó tres veces a la puerta de la garita del guardián.

A la mañana siguiente reanudó su informe. La sentencia sobre el arresto del canónigo De Vos llegó de golpe, sin esfuerzo, sin repetición. Lo escribió, lo volvió a leer y lo dejó tal cual. Dijo lo que tenía que decirse. No más. Nada menos.

Continuó.

David fue liberado de Luxemburgo el 28 de Frimario, Año III — el 18 de diciembre de 1794 — tras cincuenta y seis días de detención. Un guardia le devolvió sus pertenencias, otro abrió la puerta. Se encontró en la calle en una fría y gris mañana de diciembre. No había multitudes. Sin ceremonia. Su nombre fue desapareciendo gradualmente de las órdenes de misión, listas de comisarios y convocatorias del Comité de Instrucción Pública. No fue una vergüenza oficial. Era más suave y más definitivo.

Grégoire le llevó en persona una copia del informe sobre la misión flamenca en febrero de 1795.

David recibió a Grégoire de pie con una paleta en la mano. No dejó de pintar.

— El informe —dijo Grégoire, dejando el documento sobre una mesa abierta—.

David lo miró sin acercarse.

— Lo he leído. Lakanal me lo transmitió.

— ¿Y?

— Y dice usted que hemos hecho mal. Con matices, con reservas, con toda la complejidad moral de la que es capaz. Pero eso es lo que dice.

— Digo que hemos actuado con razones encontradas y métodos cuestionables. No es exactamente lo mismo.

— Para aquellos a quienes hemos despojado, es lo mismo.

— Sí. Para ellos, es lo mismo. Por eso mismo tenía que escribirse.

David dejó su paleta y miró a Grégoire por primera vez desde el inicio de la conversación. Su rostro había cambiado desde Gante, no envejecido, algo más preciso que eso. Quizá una atención permanente a los ruidos, o simplemente el hábito de no dejar que nada se note. Eso es lo que cincuenta y seis días en una habitación cerrada le hacen a un hombre acostumbrado a llenar espacios.

— ¿Cree que su informe cambiará algo? —preguntó—.

— No. Ahora no. Quizá más tarde.

— Luego usted estará muerto. Yo también.

— Los documentos sobreviven a los hombres. Eso es su utilidad.

David asintió aprobando. Volvió a tomar su paleta.

— Siempre ha creído que las palabras pueden alcanzar a los hechos. Esa es su fortaleza y su límite. Los actos tuvieron lugar. Las pinturas están en París. Su informe no cambiará eso. En diez años, en veinte años, nadie leerá su informe. Verán los cuadros.

— Ambos pueden coexistir.

— Teóricamente. En la práctica, lo bello borra lo que está escrito sobre cómo llegó allí. La belleza tiene esta cualidad, nos hace

olvidar su historia. Quizá por eso los hombres quieren tanto poseerla.

Grégoire tomó su sombrero.

— No estoy seguro de que esté equivocado. Pero prefiero haber escrito de todos modos.

Salió. En las escaleras, oyó a David volver a su trabajo, el inconfundible sonido del pincel sobre el lienzo, firme, concentrado, un hombre que hacía lo que sabía hacer mejor que nada y que quizás no necesitaba nada más para seguir adelante.

El informe de Grégoire fue registrado por la secretaría del Comité de Instrucción Pública el 15 de pluviôse del año III, el 3 de febrero de 1795. Se le asignó un número de archivo, se copió en triplicado según el procedimiento habitual y se archivó en el paquete dedicado a misiones artísticas en los territorios conquistados. Lakanal reconoció su recepción con una nota de tres líneas que agradecía a Grégoire la calidad de su trabajo y no decía nada más.

Grégoire esperó. No llegó nada. No hubo convocatorias para discutirlo. No hubo respuesta a las preguntas que había hecho en las últimas páginas sobre los procedimientos a establecer para futuras misiones, sobre la cuestión de posibles restituciones, sobre el estatus de los documentos paralelos redactados por Van Reyn en Bruselas y por los canónigos de Gante y Amberes.

El informe existía. Estaba archivado. Quizá algún día lo leyera alguien que buscara otra cosa y lo encontrara por casualidad. Eso era todo.

Grégoire retomó sus otros trabajos, había muchos, siempre había algunos. Escribía sobre la descristianización, sobre la educación pública, sobre la cuestión de las lenguas regionales y su relación con la unidad nacional. Asistía a las sesiones de la Convención y luego al Consejo de los Quinientos cuando su mandato se lo requería. Mantenía correspondencia con eruditos, teólogos y

hombres de letras de toda Europa. Su vida estaba compuesta por textos producidos y recibidos, por ideas moldeadas y debatidas, por una actividad intelectual que no necesitaba del Comité de Instrucción Pública para existir.

Pero de vez en cuando, cuando pasaba frente al edificio de los archivos en la Rue Saint-Honoré, pensaba en el paquete numerado donde su informe esperaba en la oscuridad. Se preguntaba si Van Reyn seguía en el cargo en Bruselas, si sus sesenta y ocho páginas se habían unido a sus propios archivos, si los dos documentos — el informe francés y el inventario belga — se reflejaban en algún lugar de dos sistemas archivísticos que no se comunicaban. Nunca lo sabría. Era un pensamiento que aprendió a dejar pasar sin detenerse en él.

En el Museum, el año 1795 fue un año de instalación.

En enero, Barbier obtuvo los créditos necesarios para reclutar a cuatro restauradores adicionales, hombres entrenados, dos franceses y dos flamencos que habían trabajado para colecciones privadas antes de la Revolución y que conocían las técnicas antiguas desde dentro, por práctica más que por teoría. Se instalaron en los talleres de restauración y comenzaron con las piezas más urgentes: las juntas de corte de los Rubens, que requerían un tratamiento a largo plazo, el panel agrietado de San Juan Bautista que la consolidación provisional de Thouin conservaba, pero para el cual Barbier quería una solución definitiva antes del invierno siguiente.

El panel de San Juan Bautista ocupó al restaurador principal, un flamenco llamado Joris, durante seis semanas. Trabajó con una lentitud y precisión que recordaban a Lebrun, que frecuentaba los estudios, el método de Thouin en la capilla Vijd de Gante, la misma economía de gestos, la misma atención a cada milímetro, la misma negativa a dejarse presionar por algo externo a la tarea misma. La grieta se consolidó con una mezcla de pegamento para piel y madera de tilo cepillada en tiras muy finas, colocadas en

forma de cruz a ambos lados de la línea de fractura para estabilizar el soporte sin endurecerlo. Tras seis semanas, el resultado era invisible a simple vista desde el lado pintado. Joris pasó otros tres días comprobando que no se viera nada en la capa de pintura antes de declarar el trabajo terminado.

Barbier examinó el panel, no dijo nada durante un largo momento y entonces:

— Bien.

Esa era su máxima aprobación.

El público seguía llegando. Las cifras de asistencia que Barbier recopilaba cada mes mostraban una progresión constante, no las grandes multitudes de las primeras semanas tras la inauguración flamenca, sino una asistencia estable, compuesta por visitantes que regresaban, que traían familiares y que se detenían más tiempo frente a las mismas pinturas en cada visita. Barbier lo señaló con satisfacción en sus informes mensuales al Comité de Instrucción Pública. No era la asistencia lo que le importaba en sí, no era un hombre que se preocupara por los números por solo hacerlo. Lo que le importaba era lo que indicaban los números: que algo se había arraigado, que el Museum se había convertido en un hábito para parte de la población parisina, algo que él había deseado desde el principio.

Lebrun venía al Museum dos o tres veces por semana. Rara vez miraba cuadros, o mejor dicho, mirar cuadros ya no era su principal actividad cuando venía. Venía a trabajar en la pequeña sala que Barbier le había asignado en la primera planta, una antigua sala de reuniones con una ventana que daba al Sena y una mesa lo suficientemente grande para desplegar los mapas y archivos que necesitaba.

Preparaba las listas italianas.

Este trabajo había comenzado de forma informal, por iniciativa propia, en el otoño de 1794. Nadie se lo había pedido. Lakanal sabía que lo estaba haciendo y no le había dicho que parara. Esto

era suficiente para Lebrun, que había aprendido hace tiempo que en las organizaciones públicas, las iniciativas no prohibidas solían ser más útiles que las encargadas expresamente.

Recopiló todo lo que existía sobre colecciones italianas, relatos de viajes, guías, catálogos de subastas publicados durante el siglo anterior, correspondencia de coleccionistas, informes diplomáticos. Richardson, Cochin, De Brosses, Lalande. Las *Cartas Familiares* de De Brosses en su viaje de 1739 eran especialmente valiosas. De Brosses había visitado Milán, Parma, Módena, Bolonia, Florencia, Roma con el ojo de un erudito amante de la pintura y que tenía la disciplina de anotar lo que veía con precisión. Sus descripciones de las colecciones Farnese en Parma, las Galerías Este en Módena, el Vaticano, eran el mejor punto de partida disponible para alguien que aún no había estado allí.

Lebrun anotaba, comparaba y corregía cuando fuentes más recientes contradecían a De Brosses en algún punto. Elaboraba fichas por ciudad, por colección y por artista. Para cada obra identificada, anotaba las dimensiones aproximadas cuando podía encontrarlas, el soporte — lienzo, panel, fresco, mármol — el estado de conservación descrito por las fuentes, y una columna titulada simplemente *Viabilidad* en la que señalaba las limitaciones prácticas de la posible incautación.

Esta columna solía ser la más larga. Los frescos, invariablemente, recibían la mención *Intransportable, para documentar en el lugar*. Los grandes retablos —hubo varios en Bolonia y Parma cuyas dimensiones superaban las de los Rubens de Amberes— recibían notas sobre la necesidad de desmontar o cortar, con los riesgos correspondientes. Las esculturas de mármol planteaban problemas de peso y fragilidad que Lebrun señalaba con las estimaciones de Thouin sobre la capacidad de carga de los carros alpinos.

Este trabajo preparatorio era silencioso e invisible. Tenía lugar en una pequeña sala del Museum, entre un hombre y sus

documentos, sin que nadie salvo Barbier y Lakanal supiera el alcance exacto. Pero sería este trabajo el que permitiría, cuando llegara el momento, actuar rápida y bien, no encontrarse en Milán o Parma improvisando decisiones bajo presión militar, como había ocurrido en Gante y Amberes, donde la prisa casi le costó caro en varias ocasiones.

Una tarde de abril de 1795, Hassenfratz pasó por la sala donde trabajaba Lebrun. Se demoró en los mapas desplegados, el mismo mapa del norte de Italia que había mirado en la sala del Comité de Instrucción Pública en octubre, pero ahora cubierto de anotaciones a lápiz, números que hacían referencia a las fichas archivadas en los archivos apilados al lado.

— Parma —dijo, mirando una anotación—.

— Correggio —respondió Lebrun, sin levantar la vista—. Quince cuadros móviles identificados. Dos problemas principales: el *Cristo muerto* en el convento de San Giovanni Evangelista está incrustado en un retablo fijo que requeriría una intervención en la propia estructura del convento para liberarlo. Y la *Madonna della Scodella*, un panel de madera de álamo que mide dos metros diecisiete por un metro treinta y siete, con su enorme marco original tallado, supera la capacidad de carga de los carros alpinos.

— ¿De verdad cree que llegaremos hasta Parma?

Lebrun se interrumpió a sí mismo.

— Creo que llegaremos hasta Roma. Parma está en el camino.

Hassenfratz miró el mapa un momento más.

— Necesita gente que conozca el terreno. No solo libros. Personas que han estado allí.

— Denon —dijo Lebrun—. Pasó tres años en Italia antes de la Revolución. Habla el idioma. Conoce las colecciones desde dentro, no solo por las descripciones de los viajeros. Lakanal ya lo ha contactado.

— ¿Y él aceptaría?

— Él espera. Es el tipo de hombre que hace las cosas cuando se lo piden, de forma formal, no a medias palabras. Necesita que la misión sea real para comprometerse de verdad.

Hassenfratz tomó una silla y se sentó frente a la mesa. No era costumbre sentarse en la oficina de otro hombre para hablar de cosas que aún no se habían decidido. Pero algo en los mapas y archivos de Lebrun le hacía querer quedarse un tiempo.

— ¿Cuándo, en su opinión?

— Cuando el ejército se mueva. No antes. No se puede planificar una requisición sin saber qué ciudades están en manos francesas. Pero cuando el ejército se mueva, tendremos que estar listos para partir en los días siguientes. No en semanas. Los días.

— La campaña italiana está programada para la próxima primavera. Si los generales cumplen el calendario.

— Los generales nunca cumplen el calendario. Pero la próxima primavera es el horizonte razonable, sí.

Hassenfratz se levantó. Miró el mapa por última vez, las anotaciones a lápiz, las columnas de números en las fichas.

— Ha hecho un buen trabajo.

Esa era la forma más alta de elogio que Hassenfratz pudiera producir. Lebrun lo sabía. Él asintió y volvió a sus archivos.

El Directorio tomó el poder el 4 de Brumario, año IV, el 26 de octubre de 1795. Cinco directores, una nueva constitución, un régimen que pretendía ser estable tras las convulsiones del Terror y Termidor y que se asemejaba, para quienes lo observaban de cerca, a un equilibrio provisional entre fuerzas que no habían terminado de medirse entre sí. Lakanal sobrevivió a la transición como había sobrevivido a todas las anteriores, gracias a la facultad que tenía de hacerse necesario para las instituciones sin identificarse nunca con quienes las dirigían.

La guerra continuaba. En Alemania, los ejércitos del Sambre-et-Meuse y el Rin habían avanzado, retrocedido y vuelto a avanzar sin tomar una decisión. En Italia, el ejército de Barthélemy Schérer llevaba meses estacionado en las alturas de Liguria, incapaz de forzar las posiciones austro-piamontesas debido a la falta de recursos. El Directorio estaba insatisfecho. Quería victorias, territorios, recursos. El norte de Italia representaba todo esto a sus ojos: una riqueza agrícola y comercial, posiciones estratégicas frente a Austria, y las colecciones artísticas que Lebrun había inventariado en su pequeña sala del Museum.

En noviembre de 1795, Lakanal convocó a Hassenfratz.

La citación llegó una mañana con nota ordinaria, sin indicación alguna del asunto. Hassenfratz fue a la Rue Saint-Honoré a la tarde siguiente. Encontró a Lakanal solo en su despacho, sin secretaria, sin los habituales funcionarios que solían ocupar estas reuniones.

— Siéntese. Voy a contarle un asunto que aún no es oficial.

— Muy bien.

— El Directorio ha decidido sustituir a Schérer en Italia. El nuevo comandante del Ejército de Italia aún no ha sido anunciado públicamente. Pero es Bonaparte. El general Bonaparte.

Hassenfratz conocía el nombre. Todo París conocía el nombre desde Vendémiaire, cuando ese mismo Bonaparte dispersó a metralla la insurrección realista frente a Saint-Roch. Un hombre eficiente, decían. Brutal en ocasiones. Ambicioso, desde luego.

— La campaña de Italia se reanudará en primavera. Bonaparte parte hacia Niza en marzo. Si todo sale según las previsiones militares, Milán podría caer antes del verano. Esto nos deja entre cuatro y seis meses para finalizar la comisión artística.

— Lebrun está listo. Las listas están listas. La mayor parte del trabajo preparatorio ya se ha realizado.

— Lo sé. He visto sus archivos. Es extraordinario. Lo que quiero preguntarle esta noche es si acepta retomar el papel que desempeñó usted en Flandes. Coordinación general. Logística. El vínculo entre los comisarios artísticos y las realidades militares en el campo.

Hassenfratz no respondió de inmediato. No fue vacilación. Había tomado esta decisión mucho antes, a partir de los mapas en la sala del Comité en octubre de 1794, de la tarde en el despacho de Lebrun delante de los archivos italianos. No era Italia la que lo atraía. No tenía el temperamento de los hombres fascinados por países extranjeros. Era la idea de que lo que había salido mal en Flandes podía ocurrir de forma diferente, que se habían identificado errores, que existían condiciones para hacer lo mismo con menos daños. Este tipo de problema le interesaba. No los cuadros. El problema. Pero había aprendido, en reuniones y negociaciones, que responder demasiado rápido daba la impresión de no haber medido a qué se estaba comprometiendo.

— Sí. Bajo dos condiciones.

— ¿Cuáles?

— Primero, la autoridad de la comisión sobre las incautaciones debe ser real. No es nominal. En Flandes, David sobrepasaba constantemente las decisiones colectivas en nombre de consideraciones políticas que los demás comisarios no compartían. En Italia, con Bonaparte, la presión militar sustituiría a la presión política de David. El resultado podría ser el mismo: decisiones tomadas demasiado rápido, obras mal empaquetadas, daños evitables. Quiero que la comisión tenga derecho a decir no a una fecha límite imposible, y que esa negativa sea respetada.

Lakanal reflexionó.

— Es una condición difícil de garantizar cuando el ejército está sobre el terreno.

— Lo sé. Pero si no está garantizado en principio, nunca será respetado en la práctica. Quiero que quede escrito en las instrucciones de la comisión.

— ¿Y la segunda condición?

— Denon. Debe ser miembro de la comisión. No como auxiliar o oficial de enlace, sino como comisario de pleno derecho, con voz de la misma manera que Lebrun o Thouin. Conoce Italia desde dentro. Solo conocemos libros.

— Denon ya está planeado. Pero el título de comisario de pleno derecho es una cuestión de precedencia que complica la relación jerárquica.

— Es una cuestión de eficiencia. Si Denon no tiene la autoridad correspondiente a su competencia, será cortocircuitado por los militares que traten con él. Solo respetan los títulos oficiales.

Lakanal pensó un momento, con la mirada en la mesa.

— Veré qué puedo hacer. Para la primera condición — la autonomía de la comisión sobre los límites de tiempo — puedo incluir una cláusula en las instrucciones. En cuanto a Denon, tengo que hablar con los otros directores al respecto.

— Es suficiente.

Se llevó el sombrero. Lakanal le detuvo.

— Una cosa más. Grégoire.

— ¿Qué, Grégoire?

— Quiere ir a Italia. Me lo dijo hace tres semanas. Cree que su presencia en la comisión flamenca ha cumplido un propósito, a pesar de lo que él mismo dice. Quiere hacerlo de nuevo.

Hassenfratz permaneció de pie, sombrero en mano.

— ¿Y usted?

— Creo que tiene razón en el fondo. Su presencia en Flandes ha modificado comportamientos. La campaña italiana será larga y físicamente exigente. Las carreteras de montaña no son como las flamencas.

— Él lo sabe.

— Sí. Me dijo que lo sabe y que quiere ir igualmente. ¿Qué opina?

— Creo que debería venir. No porque vaya a cambiar los hechos. Pero porque algunos hombres necesitan estar presentes en las cosas para poder ser testigos honestos. Y Grégoire es ese tipo de hombre.

— Lo anotaré.

Hassenfratz salió. En la calle, la noche caía sobre París con la precocidad de las noches de noviembre. Una luz que se retiraba rápidamente, sin transición, dejando las fachadas grises y los adoquines empapados por una llovizna que todavía no era lluvia. Tomó el camino hacia la École des Mines.

Las semanas siguientes transcurrieron en esa tensión sorda que precede a grandes proyectos. Se habían tomado decisiones de principio, pero nada era real todavía. Existían listas y planes en papel—aún no se habían encontrado con carreteras, pesos ni resistencias imprevistas.

Lebrun continuó con sus archivos. Añadió una sección sobre Roma, menos detallada que las demás, porque las fuentes sobre las colecciones vaticanas eran menos accesibles y menos precisas, pero suficiente para hacerse una idea de la magnitud. Escribió a dos anticuarios que conocía en Florencia pidiéndoles información sobre el estado actual de algunas colecciones cuyas descripciones en sus fuentes databan de varias décadas atrás. Las respuestas tardaron mucho en llegar. Las carreteras entre París y Florencia eran inseguras, el correo era irregular y los anticuarios florentinos tenían sus propias razones para ser cautelosos en lo que comunicaban a los franceses.

Thouin preparó el equipo. Había aprendido las lecciones de Flandes en varios aspectos, las correas de transporte que casi fallaron en Gante, el sebo de calidad insuficiente para calafatear las uniones en condiciones de lluvia. Para Italia, quería tiras

forradas, sebo revisado antes de la salida y un cirujano o al menos un boticario en el equipo.

Hassenfratz abordó la cuestión de los pasos alpinos. Obtuvo, a través del Estado Mayor General, los informes de los ingenieros militares sobre las carreteras del Simplon y Mont-Cenis, su estado actual, su capacidad de carga y los tramos que requerían trabajos antes de poder soportar convoyes pesados. También estudió el almacenamiento invernal en Milán, por si la campaña se extendía más allá de octubre y hacía imposible cruzar los Alpes antes de la primavera siguiente.

Monge se unió oficialmente a la comisión en diciembre de 1795. Berthollet le siguió en enero de 1796. Denon recibió su título de comisario de pleno derecho. Lakanal había ganado su caso con los directores, después de, según se decía, una animada discusión con uno de ellos, que consideraba que los artistas y anticuarios no necesitaban títulos oficiales para hacer su trabajo y que los títulos oficiales costaban dinero. El argumento de la eficiencia había prevalecido.

Grégoire fue nombrado el último, en febrero de 1796, por decreto del Comité de Instrucción Pública, que le designó miembro de la comisión con el título de *consejero moral e histórico*. Un título que nadie había llevado antes que él y que había sido inventado específicamente para su situación, porque ninguno de los títulos existentes correspondía exactamente a lo que se le pedía. Lo aceptó.

El 15 de marzo, Hassenfratz cruzó París a pie camino a una reunión importante. Hacía frío seco. Caminó rápido, con las notas de la semana anterior en el bolsillo.

Frente al edificio del Comité, se detuvo un momento. Las ventanas del primer piso estaban iluminadas. Podía oír voces dentro. Lebrun, reconocible por su forma de hablar, y alguien más a quien no distinguía. La comisión ya estaba allí. La mesa sin duda estaba cubierta con los mismos mapas que en octubre de 1794, los mismos alfileres en las mismas ciudades, pero con esta

diferencia de que esta vez el ejército se movía de verdad, que Bonaparte ya había abandonado París, que lo que había sido una preparación abstracta durante dieciséis meses iba a hacerse real en unas semanas.

Flandes. Gante. El convoy bajo la lluvia desde Compiègne, los carros que estuvieron a punto de volcar tres veces en el barro antes de Valenciennes. La carta de convocatoria que había encontrado en su mesa en la École des Mines en octubre de 1794—una hoja ordinaria, sin ningún anuncio sobre lo que implicaría. Ahí fue donde todo comenzó.

Empujó la puerta y subió las escaleras. La puerta se cerró tras él en la calle vacía.

CAPÍTULO II: CARRERA POR ITALIA (1796)

I — El mapa de Italia

París, marzo de 1796

Hassenfratz entró en la sala justo cuando Lebrun desplegaba un gran mapa del norte de Italia sobre la mesa. Los demás ya estaban allí. Thouin guardando sus notas, Monge inclinándose sobre algo que Berthollet le señalaba, Denon junto a la ventana con el aire de un viajero que reconoce un país que ya ha cruzado. Grégoire estaba sentado al final de la mesa, con las manos planas sobre la madera, observando cómo se desplegaba el mapa.

Lakanal presidía. Hizo un gesto para que Hassenfratz se sentara.

— Lebrun iba a presentarnos el estado de sus listas. Llega en el momento adecuado.

Lebrun había pasado dieciocho meses preparándose para este momento. Los archivos apilados frente a él estaban cubiertos de anotaciones a lápiz, correcciones, cifras tachadas y reescritas. Se había tomado el asunto en serio antes de que fuera oficial.

— Milán primero. La Pinacoteca Ambrosiana tiene lo que más nos falta: el *Codex Atlanticus* de Leonardo da Vinci, doce volúmenes de manuscritos, más de mil páginas de notas y dibujos. Invaluable para las ciencias y las artes. También están los Brueghel: una serie de cuatro cobres que representan los Elementos, encargados por el cardenal Borromeo. Una *Virgen con la Guirnalda*, colaboración entre Brueghel el Viejo y Rubens. Y una *Madonna* de Luini.

— ¿Las dimensiones del Códice? —preguntó Hassenfratz—.

— Sesenta y cuatro centímetros por cuarenta y tres. Doce volúmenes. Encuadernaciones de cuero. Peso estimado en cuarenta kilos en total.

Anotó Hassenfratz. Formato transportable. Caja acolchada con compartimentos, con bolsas absorbentes para la humedad. Ya

había pensado en este problema, los manuscritos eran la categoría más complicada, más que las pinturas, porque el pergamino reaccionaba a las variaciones de temperatura de una manera que la madera y el lienzo no hacían en la misma medida.

— Los cuadros móviles de Milán —continuó Lebrun— representan unas ciento cuarenta y siete piezas de primer orden, si incluimos las colecciones de los palacios ducales y las iglesias. Pero no podemos llevarnos todo. He elaborado una lista de prioridades, las veinte o treinta piezas sin las cuales el Museum permanecerá incompleto sobre el Renacimiento lombardo.

— ¿Los frescos? —preguntó Denon—.

— *La Última Cena* de Leonardo da Vinci en Santa Maria delle Grazie. Intransportable, pintura mural integrada en el muro del refectorio. Los frescos de Luini en varias iglesias. Mismo problema. Documentamos, no tomamos.

— Ese es el límite del sistema —dijo Grégoire, sin alzar la voz— . Las obras más importantes son precisamente aquellas que no se mueven.

— Ese es el límite físico —dijo Lebrun—. No el sistema.

Grégoire miró el mapa.

Denon intervino. Conocía el norte de Italia por haber viajado allí antes de la Revolución, pasando tres años entre Milán, Venecia y Roma, frecuentando talleres, colecciones privadas y academias.

— En Milán, las autoridades cooperarán si Bonaparte está detrás de nosotros. La ciudad ha estado bajo dominio austriaco durante un siglo y medio, hay una fracción de la población que nos recibirá de buen grado, al menos al principio. Pero los conservadores de las colecciones serán otro asunto. La Ambrosiana está gestionada por clérigos. Solo obedecen a Roma.

— Obedecerán al ejército francés —respondió Thouin con sequedad—.

— Obedecerán. Pero debemos esperar protestas formales, registros paralelos, testimonios destinados al futuro. Como en Gante y Amberes.

— Como en Gante y Amberes —confirmó Hassenfratz—. Es inevitable y es su derecho. La cuestión no es evitar sus protestas, sino tratar las obras con suficiente cuidado para que sus quejas estén relacionadas con la incautación en sí y no con los daños causados durante el transporte.

Lakanal asintió.

— Esta es, en efecto, la distinción que el Directorio desea mantener. Las incautaciones están estipuladas en los armisticios. Son legales en el sentido de las leyes de la guerra. Los daños a las obras, en cambio, serían indefendibles.

— Entonces debemos tener los plazos necesarios —dijo Hassenfratz—. Bonaparte querrá convoyes rápidos. Trofeos en París antes del verano para justificar la campaña ante el público. Vi cómo actuaba David en Flandes cuando tenía prisa. Como resultado, los paneles de Van Eyck casi se cortaron en el lugar equivocado; el Rubens de Amberes sufrió una amputación a sierra que Barbier todavía tarda semanas en restaurar. La velocidad cuesta más que el tiempo perdido.

— Bonaparte no es David —dijo Monge—.

— No. Bonaparte es más eficaz. Esto es lo que es peligroso para las obras.

Lebrun pasó página en su expediente.

— Parma. El ducado posee la mayor colección de correggios del mundo. Antonio Allegri murió en 1534. Sus frescos en la catedral y en San Giovanni Evangelista son intransportables. El mismo problema que *la Última Cena*, pero en superficies aún más grandes. Por otro lado, sus cuadros móviles son accesibles. *La Virgen con el Niño y San Jerónimo* — conocida como *El Día* — es considerada por algunos críticos como una de las pinturas más

bellas. Dos metros treinta y cinco de altura. Óleo sobre madera de álamo. Excelente estado de conservación.

— ¿Peso? —preguntó Hassenfratz—.

— Unos ochenta kilos con el marco. Cincuenta sin.

— ¿Camino a los Alpes desde Parma?

— Por la llanura del Po hasta Milán, luego el Splügen. Pero si operamos en Parma en junio o julio, los pasos serán transitables. El problema será el calor, las grandes variaciones térmicas entre la llanura italiana en verano y los Alpes en altitud pueden agrietar los paneles de madera.

— Embalaje reforzado con aislamiento —dijo Thouin—. Tengo las especificaciones. Podemos solucionar eso.

— Módena, entonces —continuó Lebrun—. La Galería Este. Tiziano, Veronese, Correggio, Dosso Dossi. Pero el duque ha firmado su armisticio, entregará lo que se estipule. La cuestión es saber qué estipulamos.

— Bolonia —dijo Monge—. La escuela boloñesa está ausente del Museum. Los Carracci, Guido Reni, Guercino. Al menos cien obras identificadas como prioritarias. El armisticio con los Estados Pontificios incluirá Bolonia, que es una ciudad pontificia.

— Y Roma.

Todos le miraron.

— Roma —repitió—. El Vaticano. El Belvedere. El Apolo. El Laocoonte. Las Estancias de Rafael. La Capilla Sixtina. ¿Llegamos tan lejos?

— El trato a Roma depende del papa —comentó Lakanal—. El Directorio aún no ha decidido si había que marchar sobre Roma o negociar. Bonaparte tendrá voz en el asunto.

— Bonaparte marchará sobre Roma si el Directorio se lo permite —dijo Denon—. Tiene el norte de Italia. Querrá el resto.

— Y las Estancias de Rafael no son más transportables que *la Última Cena*—respondió Grégoire—. Podemos llegar hasta Roma. Podemos llevarnos lo que se puede transportar. Pero el corazón de Roma permanecerá en Roma. Lo que significa que París nunca tendrá todo.

— Esa pregunta ya se ha hecho —dijo Lebrun—. No tiene una respuesta satisfactoria. Eso no es razón para no ir.

— No. Eso no es una razón.

La discusión se eternizó. Hassenfratz tomó notas, columnas de números, nombres de ciudades, cuestiones logísticas que resolver antes de la partida. Los pasos. Los carros. Las cajas. El personal de escolta. El calendario de los convoyes según el avance militar. Todo esto dependía de una incógnita principal: la velocidad de Bonaparte. Si la campaña avanzaba tan rápido como algunos esperaban, los comisarios deberían poder operar en Milán tan pronto como en mayo. Esto dejaba seis semanas para finalizar las listas, montar el equipo y reclutar a los empaquetadores.

Seis semanas para preparar lo que Lebrun tardó dieciocho meses en planificar y que Flandes tardó dos años en hacer posible.

Al final de la reunión, Lakanal detuvo a Hassenfratz un momento.

— Bonaparte sabe que viene. Le he dado su nombre junto con los demás. Él respondió que quería verlo en Milán tan pronto como la ciudad fuera tomada.

— ¿Conoce Flandes?

— Conoce los resultados de Flandes. Los números. Las obras en el Museum. No conoce los detalles de la operación.

— Lo que cuenta son los detalles de la operación.

— Para usted, sí. Para Bonaparte, lo que cuentan son los resultados. Tendrá que estar de acuerdo en eso.

— En Flandes, tuvimos a David. Tenía preferencias claras y las imponía. Esto causó problemas, decisiones demasiado

precipitadas, presión sobre los tiempos de embalaje, una detención innecesaria en Gante. Bonaparte será diferente de David en ciertos puntos. En otros, el problema será el mismo. La cuestión no es si seremos autónomos. No lo seremos. La cuestión es cómo conseguir el tiempo necesario dentro de las limitaciones que nos impondrá.

Hassenfratz se llevó su sombrero. A través de la ventana, París empezó a cobrar vida a la luz de marzo, una luz aún fría, pero ya diferente a la de enero.

En cinco semanas, quizá menos, Bonaparte cruzaría los Alpes.

II — Lo que puede transportarse

— Eso es lo que negocié con Lakanal —dijo Monge—. Las instrucciones de la comisión incluyen una cláusula sobre los tiempos de embalaje. Ningún convoy puede salir sin la aprobación del comisario técnico encargado del embalaje.

— ¿Esta cláusula resistirá frente a Bonaparte?

— Aguantará si la defendemos juntos. Si cada comisario la defiende individualmente, no durará dos días.

Denon sonrió, una sonrisa que no era ironía, sino cierto reconocimiento por la claridad de la formulación.

— Entonces debemos llegar a un entendimiento.

Lebrun pasó varias páginas de su expediente y se detuvo en una sección marcada con un marcapáginas de papel rojo.

— Parma. El ducado de Parma está gobernado por Fernando de Borbón, yerno del rey de España. Un pequeño estado de unos trescientos mil habitantes, encajado entre Lombardía y Toscana. Poco peso militar. Pero una colección ducal de importancia excepcional por una sola razón: Correggio. Antonio Allegri, conocido como Correggio. Pintor del Renacimiento lombardo. Sus frescos en la catedral de Parma y en la iglesia de San Giovanni Evangelista son los más importantes del norte de Italia después

de los de la Sixtina. Pero lo que nos interesa son los cuadros móviles.

— ¿Cuántos cuadros? —preguntó Hassenfratz—.

— Veintitrés correggios solo en la galería ducal. Además, obras dispersas en iglesias y colecciones privadas. Esta es la mayor concentración de Correggio que existe. El Museum no tiene ninguno.

— Ninguno —repitió Monge—.

— Esta es la carencia más grave, tanto como la de los boloñeses. Un museo que afirma representar la pintura del Renacimiento italiano sin un solo Correggio es un museo incompleto. Los críticos lo han estado diciendo durante diez años.

— ¿Qué hace que Correggio sea insustituible? —preguntó Berthollet—. Sé el nombre. Conozco la reputación. Pero nunca he visto sus cuadros.

Lebrun pensó un momento, no porque no supiera qué responder, sino porque buscaba la expresión adecuada, una que dijera algo real en lugar de repetir los juicios habituales de los críticos.

— Correggio inventó una forma de pintar la luz que nadie había encontrado antes que él, y que desde entonces nadie ha logrado reproducir del todo. No la luz dramática de Caravaggio. No es claroscuro, contraste, violencia. Es al revés. Una luz dorada y difusa que parece venir de dentro de las formas en lugar de iluminarlas desde fuera. Las transiciones entre luz y sombra son imperceptibles, no vemos dónde comienza la sombra, dónde termina la luz. Todo se funde en una armonía que parece no estar construida. Lo que parece natural. Dado. Inevitable.

— ¿Es una cuestión de técnica? —preguntó Berthollet—.

— Es una cuestión de técnica y otra cosa que esa técnica no es suficiente para explicar. Los pintores que estudiaron detenidamente sus pinturas — Mengs, Reynolds — dijeron que lo entendían sin poder reproducirlo. Como si el método fuera

visible y el resultado inaccesible. Esto es lo que define a un genio, quizás la posibilidad de analizar sin poder imitar.

Denon intervino.

— Vi *El Día* en Parma en 1788. La *Virgen con el Niño y San Jerónimo*. Fue Francesco Algarotti quien lo describió como la pintura más hermosa del mundo, una fórmula excesiva como todas las fórmulas superlativas, pero que dice algo de verdad sobre el efecto que produce.

— Estas dimensiones plantean un problema de transporte. Un panel de madera de este tamaño implica una caja hecha a medida, un carro reforzado y especial atención a las variaciones térmicas entre el valle del Po en julio y los pasos alpinos en altitud. La madera trabaja. Las grietas aparecen en las uniones cuando la temperatura baja veinte grados en cuarenta y ocho horas.

— Es manejable. Problemas similares se han resuelto en Flandes. Los paneles de Van Eyck sobrevivieron intactos al verano de 1794. Con las precauciones adecuadas, aislamiento térmico en la caja y seguimiento diario de la higrometría, *El Día* puede realizar el viaje.

— Se necesitarán carpinteros italianos en el lugar. No podemos transportar cajas vacías de París a Italia. Nos llevamos las herramientas y los materiales de amortiguación. La madera está disponible localmente. Los artesanos también. La cuestión es encontrar a las personas adecuadas, hombres que entiendan lo que están construyendo, no carpinteros navales que son requisados porque están allí.

— ¿Denon conoce a algún artesano en Milán? —preguntó Thouin—.

— Ebanistas, no ensambladores de cajas. Pero puedo identificar a las personas adecuadas. Los talleres que trabajan para las colecciones ducales son conscientes de las limitaciones del transporte de las obras. Embalan para préstamos entre

colecciones. Ha sido una práctica común en los ducados italianos durante un siglo.

Lebrun continuó.

— En Parma, además de los Correggios, la galería ducal posee Parmigianino. Francesco Mazzola, admirador y continuador de Correggio. Estilo manierista refinado, figuras alargadas de especial gracia. Ocho pinturas identificadas. Y Schedoni. Bartolomeo Schedoni, barroco de principios del siglo XVII, dramático claroscuro influenciado por Caravaggio. Dos o tres piezas de primer orden.

— ¿Los frescos en Parma? —preguntó Monge—.

— *La Asunción de la Virgen* en la cúpula de la catedral. Pintado por Correggio entre 1526 y 1530. Doce metros de diámetro. Superficie pintada de unos doscientos treinta metros cuadrados. Intransportable. La misma imposibilidad física que en Milán con *la Última Cena.*

— ¿La ha visto? —preguntó Berthollet a Denon—.

— Sí. Se asciende la cúpula por una estrecha escalera — doscientos escalones — y se llega a una plataforma a pocos metros del fresco. De cerca, las figuras parecen distorsionadas, casi monstruosas. Las extremidades están alargadas de una forma absurda. Las proporciones están distorsionadas. No entendemos lo que vemos.

— ¿Y desde lejos? —preguntó Grégoire, que había levantado la vista del mapa—.

— Desde lejos, desde el suelo de la nave, cincuenta metros más abajo, todo está ordenado. Las distorsiones desaparecen, corregidas por perspectiva. La espiral de ángeles en realidad se eleva al cielo. Es una visión. Una ilusión perfecta calculada tras cuatro años de trabajo en el andamio. Correggio dibujó cada figura con la distorsión exacta necesaria para que pareciera vista desde abajo. Es una obra matemática de una complejidad que supera lo que cabría esperar de un pintor.

— Es geometría descriptiva aplicada —dijo Monge, con interés repentino—.

— Así es. Dos siglos antes de que existiera la disciplina como tal.

Monge apuntó algo en su cuaderno. Hassenfratz lo observó, el geómetra acababa de encontrar una razón personal para interesarse por Parma más allá de las pinturas transportables. No era inútil. Un comisario que quería ver algo con sus propios ojos trabajaba mejor que uno que cumplía instrucciones.

Lebrun pasó a la siguiente sección.

— Módena. El Ducado de Este. Ercole III, el último de una línea que gobierna Módena desde 1598 tras perder Ferrara en favor del Papa. Un coleccionista apasionado como todos sus antepasados. La galería ducal alberga obras de Tiziano, Veronese, Correggio de nuevo, Dosso Dossi, un pintor ferrarés del siglo XVI, un colorista notable cuyas pinturas tienen una cualidad casi onírica que los críticos encuentran difícil de clasificar. Y sobre todo, una colección de dibujos que resulta de especial interés para la comisión.

— ¿Dibujos? —dijo Thouin—.

— Unas mil trescientas hojas. En veintiséis carteras. Recogidas durante tres siglos por los duques de Este. Rafael, Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Tiziano, Correggio. Carracci, especialmente Annibale, que dejó cientos de estudios preparatorios. Guercino. Los dibujos son en la práctica más valiosos que muchas pinturas porque muestran el pensamiento en acción, la idea antes de convertirse en obra, genialidad en su movimiento más que en su resultado.

— Y más ligeros de llevar —dijo Hassenfratz—.

Lo dijo sin pensarlo. El argumento del logístico: lo que pesa menos viaja mejor. Lo que significaba aquí era que los dibujos de Leonardo partirían más fácilmente que los cuadros de Tiziano. No se detuvo ahí. Era su trabajo no detenerse ahí.

— Y más ligeros de llevar, sí. Una cartera de cincuenta dibujos pesa menos de un kilo. Los riesgos de transporte son diferentes, la humedad es el principal enemigo, no el impacto. Se necesitan cajas herméticas, forradas con zinc si es posible y con papel de seda entre cada hoja.

— El zinc está disponible en el norte de Italia —dijo Berthollet—. Las minas de Trentino. No hay problema de suministro.

— También hay en Módena —continuó Lebrun—, una colección de medallas renacentistas y camafeos antiguos reunida desde el siglo XV—. Unas trescientas medallas, retratos de príncipes italianos, obras de Pisanello, Sperandio, Niccolò Fiorentino. Los grandes medallistas del Renacimiento. Y ciento cincuenta camafeos, piedras grabadas romanas y griegas de calidad variable, pero las mejores son excepcionales.

— ¿Renunciará el duque a todo esto voluntariamente? — preguntó Monge—.

— El duque cederá lo que estipula el armisticio. Bonaparte fijará el marco. Si el armisticio dice veinte cuadros, el duque entregará veinte cuadros. La cuestión es qué se incluye en estas veinte pinturas y si los dibujos, medallas y camafeos están incluidos en el recuento o constituyen una categoría separada.

Hassenfratz levantó la cabeza.

— En Flandes, los términos de las requisiciones eran deliberadamente vagos. Nos dio cierto margen, pero también generó conflictos con las autoridades locales, que disputaban la interpretación. Para Italia, recomiendo términos precisos en los armisticios. No veinte obras de arte, sino veinte cuadros, más dibujos, más objetos científicos, más medallas. Cada categoría se nombra por separado. Evita los desafíos a posteriori.

— Bonaparte no querrá armisticios demasiado detallados —dijo Denon—. Los detalles ralentizan las negociaciones. Quiere tratos rápidos.

— Los detalles en los armisticios nos protegen —dijo Hassenfratz—. Sin ellos, los duques pueden argumentar que las medallas no son obras de arte y negarse a entregarlas. O, al contrario, que tomamos más de lo estipulado si lo interpretamos de forma amplia. La precisión de los términos es de interés para todos, incluido Bonaparte, que no necesita desafíos legales tras sus victorias militares.

Lakanal tomó nota. Hassenfratz vio que estaba escribiendo exactamente lo que acababan de decirse, palabra por palabra, no un resumen. Era un hombre que sabía que la forma de expresarse importaba.

— Bolonia —dijo Lebrun, pasando otra página—. Ciudad pontificia. Pertenece a los Estados Pontificios desde el siglo XVI. Ciento cincuenta mil habitantes. Universidad fundada en 1088, la más antigua de Europa. Un importante centro artístico, la escuela boloñesa del siglo XVII es la más influyente en Italia después de la veneciana. Los Carracci, que fundaron su academia en Bolonia en 1582, formaron a generaciones de pintores y definieron la estética barroca clásica que dominó la pintura europea durante un siglo.

— Que el Museum no tiene —dijo Monge—.

— Casi nada. Algunas obras menores adquiridas antes de la Revolución por coleccionistas privados y posteriormente nacionalizadas. Nada representativo. Nada que nos permita entender qué era la escuela boloñesa. Faltan los Carracci. Falta Guido Reni, quien fue considerado el mayor pintor de Europa por sus contemporáneos y a quien Stendhal aún llama el hombre de alma francesa. Falta Guercino. Falta Domenichino.

— ¿Las piezas principales?

La masacre de los inocentes de Guido Reni. Dos metros sesenta y ocho por dos metros once. Pintado en 1611. Violencia sublime, terror y belleza formal en la misma pintura, que es lo que el clasicismo barroco buscaba lograr. *San Guillermo de Aquitania* de

Guercino, claroscuro dramático, composición diagonal, fuerza física plasmada por la pintura con una brutalidad que recuerda a Caravaggio, pero con un lirismo propio.

— Las dimensiones de estas pinturas suponen un problema —dijo Thouin—. Tres metros setenta y cinco es una caja que no puede pasarse por una puerta común. Hay que entrar por las ventanas, usar polipastos, y disponer de carros de plataforma baja.

— Es factible —dijo Hassenfratz—. Es complicado, pero se puede hacer. Los Rubens de Amberes medían dos metros y medio. Los sacamos. Con los equipos y las herramientas adecuadas, tres metros setenta y cinco no es un límite absoluto.

— Necesitamos restauradores in situ —dijo Lebrun—. No solo los embaladores. Hombres capaces de evaluar el estado de cada obra antes y después del desmontaje. Si un lienzo presenta elevaciones de la capa pictórica, no se retira antes de consolidarla. Si no, llegamos a París con un cuadro dañado que no podemos exponer y que será motivo de controversia.

— Barbier puede enviar a dos de sus restauradores —dijo Thouin—. Joris el Flamenco y Renard, que trabajó con los Rubens durante el invierno. Estos son los mejores disponibles.

— ¿Pueden irse en seis semanas? —preguntó Lakanal—.

— Si se lo pregunta oficialmente, sí. Barbier protestará porque los necesita en el Museum para el trabajo en progreso. Pero si es una orden del Comité, lo hará.

Lakanal volvió a tomar nota. Hassenfratz observó cómo la lista continuaba: restauradores, empaquetadores, carpinteros, zinc para las cajas, papel de seda japonés para los dibujos, fieltro flamenco para las pinturas, cuerdas de cáñamo tratado para el lastre. Una operación que parecía cada vez menos una misión cultural y más una campaña militar con sus propias necesidades logísticas, sus propias cadenas de suministro, sus propias vulnerabilidades.

No era una mala comparación, al final.

Fue Grégoire quien hizo la pregunta, y la hizo de una manera que dejaba claro que la había preparado, no en el sentido de una provocación calculada, sino como quien ha reflexionado mucho sobre algo y espera el momento oportuno para decirlo.

— Llevamos dos horas hablando de Milán, Parma, Módena y Bolonia. Estamos hablando de obras transportables, dimensiones, pesos, cajas hechas a medida, pasos alpinos. Todo esto es necesario. Pero hay una pregunta que no nos hemos hecho y que es la única que importa. ¿Llegamos tan lejos como Roma?

Nadie respondió. Lakanal dejó la pluma.

— La decisión corresponde al Directorio.

— No hablo de la decisión militar. Hablo de la decisión de principios. ¿Tiene la comisión italiana el mandato de llegar hasta Roma o se detiene en Bolonia?

— El mandato es Italia —dijo Lebrun—. Roma está en Italia.

— Roma está en los Estados Pontificios. Esto es diferente de un ducado sometido por la fuerza militar. El papa es un gobernante espiritual con autoridad sobre los católicos en toda Europa, incluida Francia. Atacar Roma es atacar algo que va más allá de la política italiana.

— El Directorio no es sensible a los argumentos religiosos — dijo Berthollet—.

— El Directorio quizá sea sensible al argumento político. Cien mil soldados franceses son católicos. Sus familias son católicas. Confiscar los tesoros del Vaticano es un acto que el propio Robespierre no se atrevió a hacer.

— Robespierre no tenía ejército en Italia —dijo Denon—.

Grégoire asintió, no para conceder el punto, sino para mostrar que lo había escuchado.

— No digo que uno no deba ir a Roma. Digo que deberíamos saber qué vamos a hacer allí antes de irnos. Porque Roma plantea problemas que Milán, Parma y Módena no plantean.

— ¿Cuáles? —preguntó Monge—.

III — La cuestión de Roma

— Cogemos lo que se puede transportar, como en todas partes.

— Sí. Pero lo que se transporta a Roma no es lo mejor de Roma. Lo mejor de Roma está en las paredes, en las cúpulas, en los techos. *El Apolo del Belvedere* puede transportarse. Es una escultura antigua sobre un pedestal de dos metros veinte de altura, de mármol pariano, con un peso estimado de ochocientos kilos. *El Laocoonte* puede transportarse. Tres figuras de mármol, grupo esculpido, dimensiones más complejas, pero factibles. Las colecciones de pinturas del Vaticano se transportan parcialmente. Las pinturas móviles de la Pinacoteca, algunos tapices de las Cámaras. Pero Rafael permanece en Roma. Miguel Ángel permanece en Roma. Y lo que hizo Rafael en las Cámaras y lo que hizo Miguel Ángel en la Sixtina está un orden de magnitud por encima de cualquier cosa que podamos llevarnos.

— Lo que describe —respondió Lebrun con cierta impaciencia— es la situación de todos los frescos en Italia. *La Última Cena* permanece en Milán. *La Asunción* permanece en Parma. Lo hemos sabido desde el principio. Eso no nos impide ir.

— No. Pero eso debería impedirnos fingir que París será el nuevo conservatorio de la humanidad. Si Rafael se queda en Roma, si Miguel Ángel se queda en Roma, si *la Última Cena* permanece en Milán, entonces lo que recopilamos en París no es la totalidad del arte occidental. Es una parte, considerable, pero una parte. Y me parece importante decir esto aquí, antes de irnos, en lugar de descubrirlo después.

Fuera, la luz de marzo había cambiado, el sol se había movido durante el día y ahora iluminaba los mapas colgados en las paredes de una manera diferente, dando a los contornos de caminos y pueblos una ligera profundidad que no habían tenido por la mañana.

Fue Denon quien respondió, y su respuesta sorprendió a Hassenfratz por su precisión.

— Tiene razón en eso. Está equivocado en la conclusión. París no será el gran repositorio universal. Esta es una afirmación insostenible y todos aquí lo saben. Pero París puede convertirse en el lugar donde existe la mayor concentración accesible de obras importantes en cualquier momento. No es equivalente a poseerlo todo. Es poseer lo suficiente para que venir a París sea indispensable para cualquiera que quiera entender el arte occidental. Y eso es posible. Incluso sin Rafael en las Cámaras.

— Aceptando que Roma sigue siendo Roma —dijo Grégoire— .

— Aceptando que Roma sigue siendo Roma. Sí. Y dejando de fingir que se puede vaciar.

— Bonaparte no lo aceptará fácilmente.

— Bonaparte aceptará lo que la física le imponga. Aún no ha intentado mover un fresco de doce metros de diámetro. Cuando lo intente, lo entenderá. O sus comisarios se lo explicarán antes de que lo intente.

Hassenfratz intervino.

— Hay un segundo problema que Grégoire no mencionó, y que quizás sea más grave que el primero. El problema diplomático. Milán, Parma, Módena, Bolonia. Estas son ciudades conquistadas militarmente o ducados sujetos a armisticios. La ley de la guerra es clara en estos casos: el vencedor impone condiciones, el vencido cumple. El marco legal es moralmente cuestionable, pero existe.

— ¿Y Roma? —preguntó Lakanal—.

— Roma es diferente. El papa es un soberano con una legitimidad que no es solo militar o política. Es espiritual, está reconocida por antiguos tratados internacionales, ha estado integrada en las relaciones diplomáticas europeas durante siglos. Si los tesoros del Vaticano son tomados por la fuerza, se establece un precedente que no afecta a Italia, sino a toda Europa. España. Austria. Los Estados Católicos Alemanes. Todos los soberanos que tienen relaciones con Roma tendrán motivos para oponerse a nosotros.

— España y Austria ya se oponen a nosotros —dijo Berthollet—.

— Sí. Pero hay una diferencia entre una oposición militar y una oposición moral que va más allá del conflicto en curso. Si tratamos al Vaticano como tratamos a Módena, estamos dando a nuestros enemigos un argumento que sobrevivirá a la guerra. Dentro de diez años, dentro de veinte años, cuando se negocien los tratados de paz, la cuestión de los tesoros pontificios estará sobre la mesa. Y los abogados de las potencias enemigas tendrán un caso muy sólido.

— Van Reyn tenía un expediente sólido sobre Flandes. No cambió mucho.

— Flandes era un territorio en guerra directa. El estatus del papa es otra cosa. Roma no es Milán. No se puede entrar con los mismos métodos.

Lakanal puso las manos sobre la mesa.

— La estrategia diplomática pertenece al Directorio y a Bonaparte. No a la comisión. Nuestro papel es definir qué queremos tomar y cómo hacerlo. La cuestión de si negociar con el papa o imponerle condiciones es una cuestión política que nos escapa.

— No está completamente fuera de nuestro alcance —objetó Grégoire—. Los comisarios artísticos son quienes entran en las colecciones. Son ellos a quienes ven los conservadores. Son ellos

a quienes la opinión europea asociará con las incautaciones. Si van al Vaticano, serán Monge, Berthollet y Denon quienes abrirán las vitrinas y tomarán los camafeos y manuscritos. No Bonaparte. Bonaparte estará en su cuartel general pensando en su próxima batalla. Seremos nosotros quienes representaremos a Francia en las bibliotecas y museos pontificios.

— Eso ya ocurre en Milán y Parma —dijo Lebrun—.

— Sí. Pero en Milán, el duque era austríaco y la población no era unánimemente hostil. En Roma, el papa es el papa. La situación no es comparable.

Denon intervino.

— Tengo una propuesta. Para Roma, el procedimiento es diferente al del resto de Italia. No se llega detrás del ejército con listas y cajas. Se inician negociaciones directas con los representantes del Vaticano antes de la llegada de los ejércitos. Se identifica lo que la República Francesa quiere lograr. Se proponen compensaciones. No financieras, sino diplomáticas. Un reconocimiento de los derechos del papa sobre sus territorios restantes. Una garantía de no interferencia en los asuntos eclesiásticos franceses. Cosas que el Directorio puede ofrecerle a poco coste, pero que tienen valor para Roma.

— El Directorio no ofrecerá nada de eso —dijo Berthollet—.

— El Directorio ofrecerá lo que Bonaparte le recomiende. Y Bonaparte es pragmático. Si entiende que negociar con Roma le cuesta menos que someterla militarmente — política, diplomáticamente, en la opinión pública francesa y europea — negociará.

— ¿Cree que Bonaparte es capaz de hacer este cálculo? — preguntó Grégoire—.

— Creo que Bonaparte es capaz de todos los cálculos —dijo Denon—. Eso es lo que lo hace impredecible. Puede ser brutal y sutil el mismo día. Puede saquear Pavía y proponer una paz honorable a Turín la semana siguiente. Actúa según lo que es útil

en el momento, no según principios fijos. Esto significa que podemos influir en él siempre que le presentemos los argumentos en los términos adecuados.

— ¿Cuáles son los buenos términos?

— Eficiencia. No la moral. No el derecho. Eficiencia. Mostrarle que negociar con Roma es más rentable que entrar como vencedor. En términos de estabilidad política, relaciones diplomáticas y opinión pública en Francia, donde los católicos siguen siendo mayoría.

Grégoire miró a Denon con especial atención, la misma atención que prestaba a quienes decían cosas verdaderas por razones equivocadas o debatibles con una lucidez que imponía respeto.

— Es usted cínico.

— Soy realista —dijo Denon—. Hay una diferencia.

— A veces —dijo Grégoire—. No siempre.

Hassenfratz miró el mapa de Italia. Roma estaba en la parte inferior, en el centro de la península, rodeada por el contorno de los Estados Pontificios. Una ciudad a novecientos kilómetros de Milán. Seis semanas de marcha para un ejército cargado. Mucho más para un convoy de cajas cruzando carreteras de las que nadie en esta sala tenía informes recientes de ingenieros militares.

— Hay un tercer problema. Práctica, esta. Las carreteras entre Lombardía y Roma. El tramo entre Bolonia y Florencia pasa por los Apeninos, no por los Alpes, pero por pasos que pueden ser difíciles en otoño y que son desconocidos para nuestros equipos de transporte. Y la propia Florencia es una cuestión abierta. El Gran Ducado de Toscana está gobernado por un Habsburgo, primo de Austria. ¿Estará de nuestro lado o del de Viena?

— Estará del lado del vencedor —dijo Denon—. Como siempre.

— Eso nos deja un corredor hacia Roma por la costa tirrena o por la Vía Emilia. Dos carreteras para las que no tengo los datos de carga. No sé si pueden manejar convoyes pesados. No sé

dónde están los puentes. No sé cuál es la capacidad de las posadas en la ruta para alojar una escolta militar de cien hombres.

— Tendrá los informes de los ingenieros militares tan pronto como Bonaparte haya asegurado Romaña —dijo Lakanal—. Es demasiado pronto para resolver estos problemas.

— Es demasiado pronto para resolverlos y demasiado tarde para no empezar a preguntarlos. Si esperamos a que Bonaparte esté en Roma para empezar a planificar el transporte de las obras vaticanas, tendremos dos semanas para organizar una operación que requiere seis. Esto es lo que ocurrió en Flandes, en Gante. Se nos acabó el tiempo y se notó en los resultados.

Lakanal asintió.

— Voy a pedir al Estado Mayor los informes disponibles sobre las carreteras entre Bolonia y Roma. En cuanto yo los tenga, usted los tendrá.

— ¿Y para la Toscana? —preguntó Monge—. Florencia posee una considerable colección. Los Medici acumularon durante más de dos siglos lo que quizás sea la mayor colección en Italia después del Vaticano. Los Uffizi. El Palacio Pitti. La Tribuna con esculturas antiguas.

— Florencia será tratada por separado. Dependiendo de la evolución de la situación militar. Por ahora, centrémonos en lo que es seguro. Milán, Parma, Módena, Bolonia. El resto llegará a su debido tiempo.

— ¿Y Roma? —preguntó Grégoire—.

— Roma vendrá si Bonaparte va. Y Bonaparte irá si el Directorio se lo permite. Y el Directorio se lo permitirá si las condiciones políticas lo permiten. Es una cadena de condicionales.

— Una cadena que lleva al Vaticano.

— Probablemente.

La reunión terminó a las cinco de la tarde. Nueve horas de discusión. Hassenfratz no había contado, pero sentía el tiempo

en sus hombros y en sus ojos, ese cansancio de los días en los que uno ha pensado mucho sin haberse movido. Los demás recogían sus papeles con los gestos lentos de los hombres que habían dado lo que tenían que dar por el día y que apenas les quedaba reserva.

Lebrun enrolló cuidadosamente sus cartas, las ató y las guardó en su estuche de cuero. Thouin cerró su registro y lo guardó en su bolso con la precisión habitual, el mismo gesto que Hassenfratz le había visto hacer en Gante, en Amberes, en Valenciennes, en todas las etapas de la misión flamenca, como si la forma en que disponía sus notas fuera una forma de continuidad entre las misiones, un hilo de método que cruzaba los años y los diferentes lugares.

Berthollet y Monge salieron juntos, continuando en voz baja una conversación que había comenzado durante la reunión sobre la física de los materiales, las propiedades del fieltro como aislante térmico en comparación con las de la lana cardada, un tema que habría parecido absurdo en cualquier otro contexto y que en este era relevante.

Grégoire permaneció sentado un momento después de que los demás se levantaran. Miró el mapa de Italia, que nadie había quitado, y permanecería allí hasta la próxima reunión, los alfileres marcando las ciudades como puntos de una constelación cuya figura completa aún no se había encontrado. Hassenfratz lo vio de reojo mientras se abrochaba el abrigo. Había silencios de Grégoire que pedían que lo dejaran en paz.

Se detuvo un segundo en la abertura. Grégoire no se había movido. No paraba de mirar los alfileres en el mapa, esos pequeños puntos de metal incrustados en el papel como si se hubieran plantado banderas en ciudades reales, que era exactamente lo que se estaba haciendo. Hassenfratz pensó que quizá podría haberse quedado, que quizá Grégoire tenía algo que decir que los demás no habrían oído de la misma manera.

Entonces oyó a Denon en el pasillo y el momento pasó, como estas cosas pasan cuando se las deja.

Denon esperó a Hassenfratz en el pasillo.

— ¿Tiene un momento?

— Un momento, sí.

Se fueron juntos. En la calle, el frío de marzo se había intensificado desde la mañana, un viento que venía del este, seco y directo, que hacía golpetear los carteles de las tiendas y obligaba a los transeúntes a bajar la cabeza. Caminaron un momento sin hablar, lado a lado, a un ritmo que se acompasaba naturalmente sin necesidad de decidirlo.

— Quería hablar con usted de Bonaparte —dijo Denon—.

— Lo sospechaba.

— Nunca le ha conocido.

— No.

— Lo conocí dos veces. Una vez en París en enero, otra en Niza en febrero cuando tomó el mando. No es un hombre que pueda describirse en una sola frase. Pero hay algo que debe saber sobre trabajar con él: no soporta que le contradigan en público. En privado, escucha las objeciones si están formuladas con precisión y si la otra persona sabe de qué habla. En público, delante de sus oficiales o de las autoridades locales, la más mínima resistencia le resulta insoportable.

— Lo que describe es un problema para nosotros si los plazos de embalaje contradicen sus calendarios militares.

— Ese es el problema. La cláusula que Monge obtuvo en las instrucciones —el derecho a negar la salida de un convoy si el embalaje no es satisfactorio— es real sobre el papel. En la práctica, si Bonaparte quiere que las cajas se marchen mañana por la mañana y le dicen que tardarán otros tres días, la cláusula no valdrá nada si la impugna ante sus generales.

— ¿Entonces cómo procedemos?

— Nunca se le disputa ante sus generales. Se obtiene acceso directo. Se le habla a solas o con un interlocutor de confianza, quizá Berthier, su jefe de estado mayor, que es un hombre razonable y comprende los asuntos logísticos. Los problemas se presentan como cuestiones técnicas que tienen soluciones técnicas, no como rechazos. Y siempre le damos algo. Si le dicen que necesitamos tres días más para los Correggio, le dicen al mismo tiempo que los Brueghels se marchan mañana como estaba previsto. Acepta más fácilmente un plazo parcial que un plazo global.

Hassenfratz pensó un momento.

— ¿Ya lo ha hecho antes? ¿Tratar con este tipo de hombre?

Denon sonrió brevemente.

— Fui diplomático en Nápoles bajo el Antiguo Régimen. Trabajé con Fernando IV, que era impredecible de una manera diferente a Bonaparte, pero igual de difícil de gestionar a diario. Y pasé tres años en Italia navegando entre las cortes de los diferentes ducados, cada uno con sus propias reglas no escritas, sus sensibilidades, sus zonas grises. No es lo mismo que Bonaparte, pero da reflejos útiles.

— Grégoire va a causar problemas.

— Grégoire hace preguntas, no es lo mismo. Bonaparte respeta a quienes hacen preguntas específicas sobre temas que no domina. Lo que no respeta es la obstrucción moral. La negativa en principio sin una alternativa propuesta. Grégoire tiende a detenerse en el problema sin proponer una solución. Si se le puede enseñar a plantear sus objeciones en términos de soluciones alternativas en lugar de principios abstractos, será de gran ayuda. Si no, quedará apartado.

— Grégoire no cambiará su forma de hablar para satisfacer a Bonaparte.

— No. Pero quizá no hable con Bonaparte. Quizá hable con Monge o con usted, y sea usted o Monge quien reformule para Bonaparte.

Hassenfratz consideró esta propuesta. Era tan pragmática que resultaba cínica, transformando a Grégoire en una voz transmitida y filtrada, traducida a un idioma que Bonaparte escucharía. No era una estrategia incorrecta. Pero esto reducía a Grégoire a un papel que no había aceptado.

— Ya veremos sobre el terreno.

— Ya veremos sobre el terreno, sí. Esto es lo que solemos decir cuando no lo sabemos y no queremos admitirlo.

— Esto es lo que generalmente se dice cuando uno tiene razón en no decidir de antemano lo que no puede decidir de antemano.

Se detuvieron en una encrucijada. Denon giró a la derecha, vivía en ese lado, hacia el Palais-Royal. Hassenfratz giró a la izquierda.

— Una última cosa —dijo Denon—. Lo que dijo sobre los plazos. Sobre Flandes y lo que pasó cuando se nos acabó el tiempo. Estaba bien redactado y era correcto. Sigue formulando cosas como esta, en términos de consecuencias concretas, no en términos de principios. Es el único idioma que le funciona.

— Estoy acostumbrado a formular las cosas en términos de consecuencias concretas. Es mi formación.

— Lo sé. Por eso quería hablar con usted.

Hassenfratz volvió andando a la Escuela de Minas. Le llevó tres cuartos de hora, tomaba esta ruta a menudo, por costumbre y porque caminar le permitía pensar sin ser interrumpido.

Grégoire se había quedado solo frente al mapa tras la reunión. Hassenfratz le observó un momento desde el pasillo antes de marcharse. Italia sería diferente de Flandes en casi todos los aspectos: distancias, colecciones, complejidad diplomática. Bonaparte en lugar de David. Mejor porque entendía la logística,

más difícil porque su voluntad tenía una fuerza de inercia que nada en la comisión podía realmente frustrar.

Al entrar en su despacho, encontró sobre la mesa dos cartas que habían llegado durante el día. Una venía de Thouin, una nota escrita esta mañana antes de la reunión, que indicaba que las reservas de fieltro flamenco en el Museum eran insuficientes para cubrir las necesidades de la misión italiana y que debía hacerse un pedido en Gante antes de que terminara el mes si se iba a recibir a tiempo. La otra procedía del Estado Mayor General, un informe preliminar sobre las carreteras hacia Piamonte y Lombardía, elaborado por los ingenieros que habían reconocido el terreno en preparación para la campaña. Cuarenta páginas de datos sobre anchos de carretera, capacidades de carga de puentes, pendientes máximas transitables por carros cargados.

Se sentó, encendió su lámpara y abrió el informe del estado mayor.

Las carreteras de Lombardía eran mejores de lo que temía. Pero el informe se detuvo en Lombardía y Piamonte. Romaña, Umbría y Lacio seguían siendo zonas grises. La planificación se hacía a oscuras para todo lo que se encontraba al sur de Bolonia.

Cogió una hoja de papel y empezó a escribir las preguntas sin respuesta. Puentes sobre los Apeninos. Las carreteras entre Bolonia y Florencia. Los carpinteros de Parma y Módena. El diferencial térmico llanura italiana / pasos alpinos para los paneles de madera.

Escribió durante una hora, solo en su despacho, a la luz de su lámpara, mientras París se oscurecía y poco a poco se calmaba a su alrededor. En un momento se detuvo, dejó la pluma y se quedó un momento sin escribir ni pensar en nada concreto, solo consciente del silencio, de la lámpara, de la ventana negra tras la que se completaba la noche de marzo.

Quizá en seis semanas, Bonaparte cruzaría los Alpes.

En ocho semanas, si la campaña avanzaba rápido, Milan sería tomado.

En diez semanas, los primeros comisarios ingresarían en la Pinacoteca Ambrosiana.

Y estaría en algún punto entre París y Milán.

Volvió a coger la pluma y continuó con su lista. Ese mismo día, en Niza, a novecientos kilómetros al sur, el general Bonaparte tomó el mando del Ejército de Italia.

IV — Bonaparte toma el mando

Niza, 31 de marzo de 1796

Llegó a Niza por un camino de montaña que los mensajeros tardaron dos días en recorrer desde París. El caballo estaba cansado. Él no lo parecía. El general Schérer, a quien acababa de reemplazar al mando del Ejército de Italia, le entregó el mando en dos horas: los informes, los estados de los efectivos, los mapas, los informes de los ingenieros sobre las posiciones enemigas. Schérer era un hombre prudente, agotado por una campaña que no había llevado a ninguna parte durante dieciocho meses. Miraba a este sucesor de veintiséis años con algo que no era exactamente desprecio, pero se acercaba a ello. La sospecha de un profesional por un hombre que aún no ha demostrado lo que vale.

Bonaparte tomó los mapas y despidió a Schérer.

Pasó la noche estudiando el terreno. No los informes de infantería: los mapas. Las curvas de nivel. Los puertos de montaña. Los ríos. Las carreteras entre las posiciones piamontesas y austriacas. Buscaba un objetivo concreto: el punto donde se tocan los dos ejércitos enemigos, la articulación entre ellos, el lugar exacto donde una presión suficiente podría separarlos antes de que tuvieran tiempo de reforzarse mutuamente. Lo encontró sobre las tres de la mañana. Estaba cerca de Montenotte, en los Apeninos de Liguria, donde la

posición austríaca presentaba una debilidad lateral que nadie había explotado porque nadie había intentado atacar durante dieciséis meses.

A la mañana siguiente convocó a sus generales de división.

Augereau, brutalidad física legendaria, veinte campañas detrás. Un hombre que llevaba su violencia como otros llevaban su rango. Masséna, un contrabandista de Niza que se convirtió en soldado, una intuición táctica que desconcertaba a sus superiores. Sérurier, aristócrata convertido en general republicano. Sin genialidad, pero con absoluta fiabilidad. La Harpe, un suizo al servicio de Francia, un oficial de manual que llevaba consigo la rigidez del manual.

Entraron en la sala donde Bonaparte les esperaba, de pie ante el mapa desplegado sobre la mesa.

Le miraron. Lo que vieron: un hombre de baja estatura, un metro sesenta y ocho, lo cual no era excepcional, pero que le hacía parecer más bajo de lo que era porque era delgado, casi flaco, sin la masa física que le daba a Augereau su autoridad natural. Un rostro anguloso, la tez gris amarillenta de alguien que duerme poco y come de forma irregular, el pelo largo y liso recogido descuidadamente en una cola en la nuca. Ojos grises que miraban el mapa y no a sus generales, como si el mapa fuera lo importante y ellos una complicación secundaria.

Habló sin preámbulos.

— Esta es nuestra situación. Los piamonteses mantienen la línea de crestas de los Apeninos desde Ceva hasta Millesimo. Los austriacos cubren su flanco derecho desde Montenotte hasta Dego. Entre medias, hay un espacio aquí. No es amplio. Quizá dos leguas. Pero basta. Si atacamos ese lugar con suficiente fuerza y rapidez, cortamos la comunicación entre ellos. Después de eso, los derrotamos uno tras otro.

Sérurier intervino, con cautela, con el tono de quien plantea una objeción de principio en lugar de una verdadera resistencia.

— General, somos treinta y ocho mil. Los piamonteses y los austríacos juntos representan setenta mil hombres. El ataque presupone una concentración en un punto que deja nuestros flancos descubiertos.

— Ese es el riesgo. Lo acepto porque el riesgo de no atacar es mayor. Un ejército que no come, que no cobra, que deserta por cientos cada semana, no existirá en dos meses. Atacamos ahora o nunca atacamos.

Masséna miraba el mapa. No dijo nada, pero Bonaparte vio que él captaba, que reconocía algo en ese plan, una lógica que correspondía a su propia forma de interpretar el terreno.

— Debemos tener velocidad —dijo Bonaparte—. Esa es la única ventaja que tenemos sobre ellos. Ellos son más, pero están en una línea de sesenta kilómetros. Estamos concentrados. Si avanzamos más rápido de lo que esperaban, podremos atacar Montenotte antes de que los piamonteses de Millesimo hayan tenido tiempo de reforzar a los austriacos. Luego nos damos la vuelta. Tres días para los austriacos. Dos días de caminata. Dos días para los piamonteses. Es factible.

Augereau negó con la cabeza.

— Los hombres llevan un mes sufriendo hambre. Algunas compañías perdieron un tercio de su personal por deserción. Se les pide que marchen de noche y luchen a la mañana siguiente.

— Se les pide que ganen. No es lo mismo. Cuando les decimos que vamos a la llanura lombarda, que hay provisiones, dinero y cargos que tomar, marchan. Los hombres caminan cuando entienden hacia dónde caminan.

Miró a cada uno de ellos, uno por uno, rápidamente, como si evaluara algo en cada rostro.

— En diez días. 10 de abril. ¿Preguntas?

No había ninguna. No porque los generales estuvieran convencidos—aún no lo estaban—sino porque había algo en la forma en que Bonaparte se expresaba que dificultaba formular

preguntas. Sin arrogancia, sin condescendencia: simplemente una certeza en la voz que daba la impresión de que las dudas eran problemas ya resueltos y no obstáculos reales.

Se dispersaron.

En los diez días siguientes, Bonaparte no durmió más de cuatro horas por noche. Visitaba cada división personalmente, no al estado mayor, a los hombres. Entraba en los cantones inesperadamente, a cualquier hora, miraba el estado de las armas, el estado de los zapatos, hacía preguntas a los suboficiales. Lo que buscaba no era orden en sentido formal, sino algo más difícil de medir: intentaba averiguar qué pensaban los hombres, hasta dónde podían llegar, qué faltaba que podía repararse en diez días y qué no.

Lo que podía remediarse: la artillería estaba dispersa en pequeñas baterías a lo largo de un frente demasiado extenso. La concentró. Nueve baterías agrupadas en tres posiciones en lugar de dispersas a lo largo de sesenta kilómetros, una decisión que iba en contra de la doctrina vigente, pero que correspondía a lo que había entendido por el terreno. La artillería concentrada en un solo punto crea una presión que ninguna línea defensiva organizada en la superficie puede absorber.

Lo que no se podía reparar en diez días: el hambre. Los uniformes. Los zapatos. Hassenfratz, en París, tenía listas de problemas logísticos; Bonaparte, en Niza, tenía hombres descalzos que miraban a los Apeninos sabiendo que tendrían que cruzarlos. Les prometió la llanura lombarda. Les dijo que la victoria estaba más cerca que la derrota.

Lo dijo con una convicción que realmente sentía. No era la retórica de un comandante, sino una certeza interna, basada en el análisis del terreno y las posiciones del enemigo más que en un optimismo de principios. Su plan podía funcionar: había calculado cada paso y no había encontrado resquicios.

El 10 de abril de 1796, al amanecer, comenzó la ofensiva.

La división de Massena tomó posición en la cresta de los Apeninos antes de que los austriacos bajo el mando del general Beaulieu comprendieran lo que ocurría.

Seis mil franceses contra dos mil austriacos, en un frente estrecho que la artillería en enormes baterías había preparado. En tres horas, el flanco austríaco fue roto. Beaulieu se retiró hacia el este, en dirección a Dego.

El 13 de abril, Augereau atacó a los piamonteses desde el valle de Bormida, atacando de frente por el oeste mientras Masséna rodeaba desde el norte. Los piamonteses resistieron durante dos horas y luego se retiraron desordenados hacia Ceva. Augereau capturó a dos mil prisioneros, incluido el general Provera.

El 14 de abril, Beaulieu, tras reagrupar sus fuerzas, intentaba restablecer el contacto con los piamonteses en Dego. Bonaparte le golpeó allí antes de que terminaran de reagruparse. Dos asaltos rechazados, el tercero decisivo. Los austríacos dejaron quinientos muertos y se retiraron hacia Acqui.

La conexión entre los dos ejércitos enemigos se rompió.

Bonaparte se volvió hacia los piamonteses. Mondovì, 22 de abril. El camino a Turín estaba abierto. Víctor Amadeo III comprendió que ya no podía resistir.

El armisticio de Cherasco se firmó el 28 de abril de 1796. Dieciocho días después del inicio de la ofensiva. Piamonte cedió Niza y Saboya a Francia, abrió sus fortalezas a las tropas francesas y abandonó la coalición. Un acuerdo puramente militar, sin cláusula cultural. Bonaparte reservaba las exigencias artísticas para más adelante, para los territorios más ricos, cuyas colecciones merecían ser identificadas por nombre en un tratado en lugar de ser requisadas en la confusión de un armisticio de derrota.

En París, el Directorio recibió la noticia con una sorpresa que no fue fingida. Un general desconocido había sido enviado para comandar un ejército de mendigos en montañas imposibles. En

dieciocho días había separado a los dos ejércitos enemigos y sacado a Piamonte de la guerra.

Los austríacos se retiraron hacia Lombardía. Bonaparte los siguió sin darles tiempo para reconstituirse, este era el principio que aplicaba: nunca dar tiempo al adversario para recuperarse entre dos golpes. La velocidad como arma principal, el movimiento como forma de presión que no era menos efectiva que la fuerza bruta.

El 10 de mayo, los austriacos mantuvieron el puente de Lodi sobre el Adda.

Era un puente de piedra, de doscientos treinta metros de largo y diez de ancho. En el otro extremo, catorce mil austriacos con treinta cañones en batería apuntaban hacia el eje del puente. Beaulieu ya no estaba, se había retirado hacia Mantua, pero el general Sebottendorf había puesto en posición todo lo que tenía para cubrir la retirada.

Bonaparte avanzó con su artillería. Veinte cañones en batería en la orilla izquierda, en un duelo con los treinta cañones austríacos en la orilla derecha. El cañoneo duró tres horas. Ninguna de las dos artillerías pudo silenciar a la otra.

Ordenó un asalto al puente.

Fue Massena quien lideró la columna de cabeza, granaderos de élite, seiscientos hombres en columna de cuatro, que corrieron por el puente bajo el fuego de la batería austriaca. Las primeras filas cayeron. La columna se reformó sobre sí misma y continuó. Posteriormente se estimó que el fuego austríaco había matado o herido a doscientos hombres en menos de ocho minutos. Los supervivientes llegaron a la orilla derecha, flanquearon las baterías y abrieron una brecha por la que la caballería se lanzó.

Los austriacos se retiraron.

Bonaparte permaneció en el puente tras la batalla. Los heridos seguían allí, en las posiciones donde habían caído, algunos en los parapetos, otros en los huecos entre las piedras, otros en el río

de abajo. El olor a pólvora aún no se había disipado. Los cañones austriacos abandonados seguían echando humo en el aire de la tarde.

Un viejo pensamiento le volvió, de los primeros días de Auxonne, cuando aún era teniente de artillería y devoraba a César y Alejandro, preguntándose si las grandes batallas realmente se parecían a lo que se había escrito sobre ellas, o si los historiadores organizaban una realidad más confusa y brutal a posteriori.

Ahora pensaba que ambas cosas eran ciertas al mismo tiempo. Que la guerra era confusa y brutal, y que algo más grande que la confusión ocurría allí de todos modos. Algo que no se veía desde dentro, pero que los hombres que lo habían vivido reconocían en lo que leían.

Sus granaderos le llamaban el pequeño cabo desde Lodi, no por burla, sino por afecto, por esa forma que tienen los soldados de reducir lo que los sobrepasa a una dimensión familiar. No era su cabo. Pero entendía lo que significaba el apodo: que había estado en el puente con ellos, no detrás de ellos.

El 15 de mayo de 1796 entró en Milán.

La ciudad se extendía hacia la llanura lombarda como un denso parche de campanarios y tejados de teja, rodeada por sus murallas españolas del siglo XVI que nadie había mantenido en un siglo y que se desmoronaban en algunos lugares bajo su propio peso.

Doscientos mil habitantes, la ciudad más poblada del norte de Italia después de Turín, el centro del comercio lombardo, de la seda, de la manufactura. Dos siglos de dominio austríaco marcados tanto en piedra como en costumbres: los palacios del patio de la Porta Romana construidos según modelos vieneses, el escudo de armas de los Habsburgo en las fachadas de edificios oficiales que nadie había tenido tiempo de desmontar aún. Y los uniformes blancos de los oficiales de guarnición, ahora sustituidos por el azul del ejército francés.

Parte de la población recibió a los franceses con lo que parecía entusiasmo. Los patriotas lombardos que leían las gacetas revolucionarias desde 1789 y veían en la entrada de Bonaparte el inicio de una liberación del yugo austríaco.

Otros observaban desde sus ventanas con la neutralidad cautelosa de quienes han aprendido repetidamente que los liberadores se parecen a los ocupantes una vez instalados. Los más lúcidos de las dos categorías comprenderían rápidamente que la realidad de la ocupación francesa no era muy diferente de la de la ocupación austríaca en cuanto a contribuciones, requisiciones y la administración de decisiones tomadas en otros lugares.

Bonaparte se instaló en el Palacio Serbelloni, en el Corso di Porta Orientale, una residencia patricia del siglo anterior cuyas salas altas y frescas eran adecuadas para un cuartel general. Convocó a Berthier, su jefe de estado mayor, y organizó en dos días lo que Schérer no había logrado organizar en dieciocho meses: una administración militar de la ciudad conquistada que funcionaba, que imponía contribuciones calculadas, que requisaba con un método lo suficientemente visible para intimidar y ordenado para no degenerar en saqueos anárquicos que Bonaparte no deseaba. No por escrúpulos morales, sino porque el saqueo anárquico destruía la disciplina, y la disciplina era lo que diferenciaba a un ejército de una banda.

Quince millones de francos de contribución de guerra, pagaderos en efectivo en quince días. Requisa de provisiones para cien mil hombres durante treinta días. Requisa de caballos y carros para la intendencia. Nombramiento de comisarios franceses para supervisar a las autoridades municipales. Todo esto en cuarenta y ocho horas.

Y obras de arte.

El 17 de mayo, dictó a Berthier una carta para el Directorio. La frase central fue breve y precisa: *Pronto tendremos todo lo bello en Italia, con la excepción de algunos objetos que están en Turín y Nápoles.*

No era una promesa vaga, era un programa. Durante las semanas de la campaña había tenido tiempo para reflexionar sobre lo que la victoria produciría más allá de los armisticios. Las pinturas y esculturas tenían un valor político que el dinero no tenía: eran visibles, se transportaban a París, se exponían en un Museum donde dos mil personas al día las veían y entendían sin que se les expliquara que Francia era desde entonces el centro de una realidad que superaba el poder militar.

Había leído a Lebrun: las listas que el comisario había preparado en París. Conocía los nombres: el *Codex Atlanticus*, los Brueghels de la Ambrosiana, los Correggios de Parma. No en el detalle de un especialista, sino en el detalle de un hombre que había entendido lo que esos nombres representaban política y simbólicamente. Le había pedido a Denon que le escribiera sobre lo que había en Milán. Denon respondió con precisión.

El 19 de mayo, Monge, Berthollet y Thouin llegaron a Milán desde París, con sus archivos, sus instrumentos de medición y las especificaciones de las cajas. Hassenfratz se les había adelantado desde el día anterior, viniendo del norte por la ruta del Simplón. La comisión ya estaba en marcha.

V — Milán: los inventarios

Milán, 19 de mayo de 1796

Bonaparte los recibió en su estudio en el Palazzo Serbelloni — el Castello Sforzesco, más accesible para carros, acomodaría las cajas — situado frente a un mapa de Lombardía en el que se habían anotado las ciudades: Parma, Módena, Bolonia, Ferrara. No distancias. Las colecciones.

Monge, Berthollet y Thouin llegaron juntos a las diez de la mañana. Hassenfratz había llegado el día anterior con tres días de retraso debido a una rotura de eje en Varenna, a orillas del lago de Como. Él también estaba allí, de pie junto a la ventana con su

cuaderno, las notas del viaje aún frescas en las páginas. Denon se unió a ellos cinco minutos después.

Bonaparte no les hizo esperar. Estaba leyendo algo que dejó a un lado cuando entraron.

Los miró sin decir nada.

— Caballeros. Conocen ustedes su misión. Les explicaré mi forma de ver las cosas, y me señalarán cualquier obstáculo que haya descuidado.

Rodeó el escritorio, se acercó al mapa.

— El ejército sale en quince días. Mantua está sitiada. Los austriacos intentarán despejarla. Esta es su única opción estratégica en esta fase. Cuando ataquen, necesitaré todas mis divisiones. No puedo dejar tropas en Milán escoltando convoyes de obras de arte mientras lucho en el Adige. Así que el convoy desde Milán sale en quince días o espera al otoño. Y el otoño es la nieve de los pasos alpinos y los riesgos para las obras que no querrá hacer.

— Quince días para hacer un inventario de Milán, para empacar y cargar —dijo Hassenfratz—. Esto es factible siempre que el embalaje sea sencillo. Si queremos las cajas reforzadas de triple pared que tengo planeadas para los paneles y manuscritos de madera, las cajas principales tardan al menos diez días.

— Luego hacemos primero las cajas principales y las demás en paralelo. ¿Tienen ustedes carpinteros aquí?

— Identifiqué un taller a través de Broletto —dijo Thouin—. Un maestro carpintero que trabaja para las grandes familias milanesas. Lo vi ayer. Entiende lo que le piden y tiene la madera seca necesaria en stock.

— Perfecto. Así que el embalaje no es el problema. El problema es el inventario. ¿Cuánto tiempo?

— Solo para la Ambrosiana, mínimo tres días —dijo Monge—. Hay cientos de piezas. No se pueden identificar las prioridades sin haberlo visto todo al menos una vez.

— Tres días para la Ambrosiana, dos para las iglesias principales y uno para las reservas ducales. Seis días de inventario. Nueve días de empaquetado paralelo desde el segundo día. Esto cabe en quince días.

Hablaba mientras dibujaba líneas en un mapa, calculando plazos, distancias, limitaciones, con la misma manera de reducir problemas complejos a sus variables esenciales y sacar una conclusión que parecía simple después sin haberlo sido antes.

— Lo que quiero de la Ambrosiana: *el Codex Atlanticus* como prioridad absoluta. Doce volúmenes de manuscritos. Denon me escribió sobre ello en enero y leí lo que me envió. Es el premio más importante de Milán, quizás de toda la campaña. Los Brueghels, la serie de Elementos y *la Virgen con la Guirnalda*. Caravaggio si es que realmente es un bodegón de su mano. Para las otras piezas que elija usted, es su dominio, no el mío.

— *El Codex Atlanticus* va a suponer un problema para el conservador —dijo Denon—. He tenido información sobre Argelati. Es un hombre de principios, no de acomodación. Él resistirá.

— Resistirá dentro de los límites que le permita el armisticio. El armisticio estipula la entrega de obras de arte. Si se niega a cooperar, me avisa y le enviaré a Berthier. Eso debería ser suficiente.

— ¿Y los frescos? —preguntó Grégoire—.

Bonaparte se volvió hacia él.

— La Última Cena de Leonardo da Vinci en Santa Maria delle Grazie. Pintura mural. Intransportable. Lo sé. Le pregunté a dos ingenieros militares si podíamos cortar el muro y ambos dijeron que no. El muro portante se derrumbaría, junto con la pintura. Así que no tocamos *la Última Cena*. Se señalará en el informe al

Directorio que esta obra no puede trasladarse. Eso es todo lo que podemos hacer.

— ¿Y si ocurre la misma situación en Roma, en la Sixtina, las Estancias de Rafael?

— Responderemos en Roma cuando estemos en Roma. Por el momento estamos en Milán.

Grégoire señaló que había oído, no para aprobar, sino para indicar que volvería a ello.

Hassenfratz intervino.

— Hay algo que quiero aclarar sobre los plazos. En Flandes, hemos tenido situaciones en las que la presión sobre los plazos ha llevado a decisiones apresuradas de embalaje que estuvieron a punto de costar obras irremplazables. Aquí, si una obra requiere tiempo adicional para ser correctamente empaquetada — consolidación de una capa de pintura levantada, secado de un barniz recién aplicado, elaboración de una caja personalizada que no pueda acortarse — necesito que este tiempo se conceda sin tener que justificarlo ante el estado mayor.

Bonaparte le miró un momento.

— Me dice que necesita autonomía en cuestiones técnicas.

— Le digo que los daños causados a las obras durante el transporte serán motivo de controversia en París y en Europa. Las pinturas que llegan agrietadas o con astillas de la capa pictórica son un arma para quienes quieren demostrar que las incautaciones son vandalismo. No es del interés de nadie.

— Dicho así, es razonable. Así que: si necesita un retraso en una parte concreta, viene usted a mí personalmente y me explica en dos minutos por qué es necesario y cuánto tiempo tarda. Decido yo. ¿Es aceptable?

— Eso es aceptable.

— Bien. ¿Algo más?

El argumento funcionó. El argumento técnico, el que trata sobre los daños a las obras y la controversia parisina. Ese era un buen argumento. También era, en parte, falso. Las obras no corrían más riesgo aquí que en Flandes si se tomaban las precauciones habituales. Lo que había negociado era el tiempo. Tiempo durante el cual los conservadores podían copiar, catalogar y preparar sus protestas formales. Un tiempo que no cambiaría nada en sustancia, pero que quizás cambiaría algo en la forma.

— Una última cosa —dijo Bonaparte—. Estas obras van a París porque París es ahora el centro de la civilización europea. Esto no es una declaración política. Eso es un hecho. Después de Montenotte, después de Lodi, después de Milán, nadie en Europa puede decir lo contrario. Hagan este trabajo siendo conscientes de lo que transportan. No trofeos de guerra. Obras que pertenecerán a todos porque serán visibles para todos. Esta es la diferencia entre lo que hacemos nosotros y lo que hacían los reyes cuando llenaban sus gabinetes de curiosidades.

Al amanecer del 20 de mayo, los comisarios comenzaron sus inventarios.

Primer destino: la Pinacoteca Ambrosiana, una biblioteca y galería de arte fundada en 1609 por el cardenal Federico Borromeo.

El conservador, el Dr. Carlo Argelati, les esperaba en el vestíbulo de entrada. Pelo blanco, cara demacrada. Conocía todas las obras de la colección. Su origen. Su historia. Su significado.

Saludó a los comisarios en silencio. Sin saludos. Sin cortesía. Solo una mirada fría y un gesto hacia las escaleras.

— Síganme.

Subieron al segundo piso. Las salas de la Pinacoteca se abrían en fila. Techos altos. Luz natural que entraba por grandes ventanas. Las pinturas colgaban en dos niveles.

Argelati señaló la primera sala.

— Esto es lo que han venido a robar.

Monge se estremeció al oír la palabra «robar». Pero no protestó.

La colección era extraordinaria. Docenas de pinturas flamencas e italianas. Primitivos. Obras del Renacimiento. Pinturas barrocas.

Thouin sacó su registro. Empezó a notar. Título. Artista. Dimensiones. Estado de conservación.

La primera obra importante: *la Virgen con la Guirnalda* de Brueghel y Rubens, como la había descrito Lebrun en París, pero el original era más impresionante que los grabados.

— Esta obra —murmuró Argelati con voz apagada— fue entregada a la Ambrosiana por el propio cardenal Borromeo en 1621. Era su pintura favorita. Lo contemplaba cada día.

— ¿Dimensiones?

— Ochenta y cuatro centímetros por sesenta y cinco. Óleo sobre lienzo.

Thouin lo anotó. Marcó con una cruz roja en el margen. Pieza para llevar.

Pasaron a la siguiente sala. Estaban los Elementos de Brueghel, las cuatro pinturas sobre cobre de las que Lebrun había hablado en París.

— *La Tierra* y *El Aire* son las más logradas. *El Agua* y *El Fuego* tienen un poco menos de éxito.

Thouin examinó las cuatro pinturas. Anotó los dos mejores. Cruz roja.

— Tomamos *La Tierra* y *El Aire*.

Argelati bajó los párpados un momento. Dos de cuatro. Ya era algo. La serie se rompería, pero al menos dos permanecerían en Milán.

Sala siguiente. Una *Madonna* de Bernardino Luini. Sfumato delicado. Colores suaves. Rostro de la Virgen de infinita gracia.

— Luini pintó este hacia 1520. Es una de sus obras más logradas. Perteneció a la familia Borromeo durante un siglo antes de entrar en la colección Ambrosiana.

Thouin lo anotó. Cruz roja.

Luego una *Sagrada Familia con Santa Ana* de Luini. Un grupo sagrado de dulzura al estilo de Leonardo, donde la Virgen, el Niño, José y Santa Ana forman una pirámide humana bañada en un sutil claroscuro.

Berthollet se acercó y examinó la pintura.

Thouin lo anotó. Cruz roja.

El inventario continuó todo el día. Sala tras sala. Pintura tras pintura. Argelati seguía a los comisarios, con rostro de mármol. A veces, cuando Thouin marcaba una cruz roja, se estremecía. Pero no protestó. ¿Para qué?

A las cinco llegaron a la sala de manuscritos. Allí, en una vitrina, reposaban los doce volúmenes del *Codex Atlanticus*.

Encuadernaciones de cuero marrón. Formato monumental, sesenta y cuatro centímetros por cuarenta y tres. Mil ciento diecinueve hojas que contienen dibujos y notas de Leonardo da Vinci. Máquinas. Estudios anatómicos. Proyectos arquitectónicos. Observaciones científicas. El genio de Leonardo, concentrado en estos volúmenes.

Monge se acercó a la vitrina. Permaneció en silencio durante varios minutos, contemplando esos tesoros.

— Esta es la mayor colección de manuscritos de Leonardo en el mundo. El cardenal Borromeo lo adquirió en 1637. Desde entonces, la Ambrosiana ha sido la guardiana. Académicos de todo el mundo vienen aquí para estudiar estas páginas.

— Nos los llevamos —dijo Monge—.

Argelati se puso muy pálido.

— No puede. Este es el corazón de nuestra colección. Esta es la razón de ser de la Ambrosiana. Sin *el Codex Atlanticus*, ya no somos nada.

— Nos los llevamos —repitió Monge con más firmeza—. Estas son las órdenes del general Bonaparte.

En los días siguientes, mientras los carpinteros comenzaban a fabricar las cajas para las obras seleccionadas, Monge y Berthollet visitaron otras iglesias milanesas para completar sus inventarios.

En San Marco examinaron varios retablos. En Santa Maria delle Grazie — donde pararon el tiempo necesario para ver en persona lo que ya sabían de París — Berthollet alzó la vista hacia la pared del refectorio.

— Es la mayor pérdida. El Museum de París nunca tendrá *La Última Cena*.

— Tendremos el *Codex Atlanticus*—respondió Monge—. Esto ya es considerable.

Desde Santa Maria delle Grazie fueron a Sant'Ambrogio. La basílica paleocristiana del siglo IV se abría a un patio con pórticos románicos, un atrio con una doble galería de columnas achaparradas, capiteles corintios desgastados por quince siglos de clima, pavimentos irregulares que los peregrinos habían pulido desde el propio Ambrosio. El sacerdote que los recibió se llamaba Don Fermo Vassalli, un hombre tranquilo, sin la rigidez hostil de Argelati ni la prudencia calculadora de los notables milaneses a quienes había conocido desde su llegada. Los guió sin decir nada hacia la nave principal, luego bajó una estrecha escalera hasta la cripta.

La cripta de Sant'Ambrogio era baja, abovedada, iluminada por lámparas de aceite humeantes. Don Vassalli se detuvo ante un nicho en el muro norte.

El sarcófago estaba allí.

Mármol Luni, gris-azulado con vetas blancas. Dos metros veinte de largo, sesenta centímetros de alto, sesenta de profundidad.

Estaba incrustado en un nicho de mampostería que la había mantenido en su lugar al menos desde el siglo V, quizás desde la fundación de la cripta en sí, cuya fecha exacta no se conocía. Los relieves esculpidos en los tres lados visibles representaban escenas del Antiguo Testamento: en el panel central, el cruce del Mar Rojo, con Moisés de pie en la orilla derecha con el brazo extendido y los carros del faraón engullidos por olas estilizadas en espiral. En el panel izquierdo, el sacrificio de Isaac, Abraham con las rodillas dobladas, el cuchillo levantado, el ángel descendiendo en diagonal desde la esquina superior derecha con la precisión de un pájaro en picado. En el panel derecho, Daniel en el foso de los leones, de pie entre los animales salvajes que yacen a sus pies, con la placidez iconográfica propia del arte cristiano primitivo que no buscaba el realismo animal, sino la legibilidad simbólica.

La escultura era de calidad excepcional, no de la calidad de los grandes talleres romanos clásicos, sino de algo más tenso, más narrativo, donde las figuras tenían una presencia física que los sarcófagos imperiales no siempre poseían. La transición entre el arte romano tardío y la iconografía cristiana era visible en cada detalle: el drapeado aún clásico, las composiciones ya frontales y hieráticas. Un objeto de transición, que pertenecía a dos mundos simultáneamente y no se parecía exactamente a nada en ninguno de los dos.

— ¿Dimensiones y peso estimados? —preguntó a Don Vassalli—.

— No sé el peso —dijo el sacerdote—. Nadie lo ha movido desde que ejerzo aquí. Para las dimensiones, tiene sus ojos.

Hassenfratz midió con la regla. Dos metros veintidós de largo. Cincuenta y ocho centímetros de alto. Cincuenta y cuatro de profundidad. Espesor de las paredes estimado en seis centímetros. Calculó. Para el mármol Luni, densidad de aproximadamente dos coma siete toneladas por metro cúbico. Volumen aproximado de mármol: alrededor de ciento setenta

litros. Peso: unos cuatrocientos sesenta kilos, quizá quinientos con variaciones en el grosor.

— Para sacarlo, primero hay que despejar el nicho. El mortero de sellado tiene varios siglos de antigüedad. Se ha endurecido más allá de lo que vemos. Si se golpea demasiado fuerte para despejar, se rompe el mármol. Si se es demasiado cuidadoso, no se avanza.

— Hace falta un cantero —dijo Thouin—. No un albañil cualquiera. Alguien que sepa trabajar con mármol antiguo sin romperlo.

Don Vassalli, que había escuchado este intercambio sin decir nada, intervino entonces, con calma, sin alzar la voz, de una manera que no era una protesta, sino una pregunta.

— Este sarcófago contiene, según la tradición de nuestra iglesia, las reliquias de mártires del siglo IV. Gervasio y Protasio. Ya conoce la historia. El propio Ambrosio los descubrió y los depositó aquí. Si coge el sarcófago, las reliquias se van con él. O las deja. Pero entonces abre la tapa, que es una profanación que no puedo autorizar sin el consentimiento del arzobispo.

Hassenfratz miró a Thouin.

— No tocamos las reliquias. Tomamos el sarcófago con su contenido, lo entregamos a París tal cual, y las autoridades eclesiásticas francesas tratan la cuestión de las reliquias con sus homólogos milaneses. No es nuestra decisión.

— El arzobispo Visconti protestará —dijo Don Vassalli—. Oficialmente, por escrito, a Bonaparte y al Directorio.

— Es su derecho —dijo Hassenfratz—. Documentaremos el estado del sarcófago antes de la mudanza. Si las reliquias están presentes e intactas al llegar a París, seguirán siéndolo.

Don Vassalli asintió. No para significar su acuerdo, sino para expresar que lo había entendido y que cumpliría su palabra de tomar nota del intercambio. Tenía la misma forma que Argelati de transformar su resistencia impotente en un acto de testimonio.

Como si lo principal no fuera evitar lo que iba a pasar, sino asegurar que quedara un rastro.

Dos días después, un cantero milanés llamado Giacomo Ferrario pasó seis horas en la cripta excavando el sarcófago de su nicho con cincel y mazo, milímetro a milímetro, golpeando cuñas de madera intercaladas entre mármol y mampostería. La noche del 23 de mayo, el sarcófago descansaba en el suelo de la cripta, libre de su nicho por primera vez en milenios. En la mampostería descubierta estaba la huella exacta de su forma, una ausencia hueca y limpia que permanecería allí.

Hassenfratz envió a buscar a seis soldados y un polipasto. Tardaron cuatro horas en sacar el sarcófago de la cripta por la estrecha escalera, con tres centímetros de margen a cada lado entre el mármol y las paredes de la escalera, una tensión continua durante toda la subida, una parada de veinte minutos cuando uno de los soldados resbaló en un escalón y estuvo a punto de soltarlo. El sacerdote miraba desde abajo de la escalera, sin decir nada.

En la nave, a la luz del día que entraba por las altas ventanas, el sarcófago ya no tenía la misma presencia que en la cripta. El mármol gris-azulado adquiría un ligero tono rosado con la luz de la tarde. Los relieves eran más legibles, la nerviosidad de las líneas, la forma en que el escultor había tratado las olas del Mar Rojo con trazos casi gráficos de cincel, muy diferentes de la suavidad de los talleres clásicos tardíos.

Don Vassalli subió a su vez y permaneció frente al sarcófago sin decir palabra. Entonces dijo:

— Había estado allí desde Ambrosio. Durante mil cuatrocientos años. Ahora se va a París.

Nadie respondió.

El taller de la vía Broletto comenzó a funcionar el 24 de mayo. Bastiani ya tenía su madera seca en stock. Construyó cajas de

triple pared de álamo y roble, cada pared separada por fieltro flamenco y lana cardada. De las sesenta cajas planeadas, Thouin rechazó siete que consideró mal hechas. Bastiani las rehizo sin protestar. El ayuntamiento de Milán envió una delegación a Bonaparte; lo recibió, respondió que se habían respetado los términos del armisticio y despidió a la delegación.

El 28 de mayo, los dos Elementos *La Tierra* y *El Aire* de Brueghel, fueron embalados. Al día siguiente, el *Codex Atlanticus*—doce volúmenes en sus cajas de seda y bolsas de arcilla absorbente—fue sellado en el estuche nº 58, de triple pared, sellado con cera roja. Sello de la República. Inscripción en la plantilla: *Frágil.*

El 30 de mayo, último día de embalaje. Argelati vino a presenciar las operaciones. Estaba en un rincón de la sala, con los brazos a los lados, el rostro de mármol.

El 1 de junio, inspección final. El propio Bonaparte verificó que todo estaba listo. Caminó entre las filas de cajas alineadas en el patio del Castello Sforzesco.

— ¿Cuánto en total? le preguntó a Monge.

— Sesenta cajas.

— ¿*El Codex Atlanticus* ?

— Caja nº 58. Triple pared. Sellada hace tres días.

— ¿La Virgen de Brueghel y Rubens?

— Caja número 1. La misma protección.

Bonaparte sonrió, satisfecho.

— Excelente trabajo. Estas obras serán el orgullo del Museum de París. Italia contribuye así a la gloria de la República Francesa. Esto es justo.

Monge pensaba en Argelati. En Sommariva. En todos esos italianos que veían partir sus tesoros y que no hablaban de justicia, sino de robo.

En la víspera de su partida, tras la inspección de Bonaparte, Moreau se encontró con Thouin en el almacén del Castello Sforzesco donde se alineaban las cajas.

El capitán Julien Moreau había comandado convoyes de suministros durante toda la campaña, municiones, provisiones, pólvora y cañones de reserva. Sabía lo que era mover equipo en carreteras de montaña, lidiar con ejes rotos y caballos exhaustos, mantener un horario cuando todo conspira para descarrilarlo. Pero nunca había llevado algo que no pudiera ser reemplazado.

— Señor Comisario, necesito saber qué llevamos. ¿Qué es más frágil? ¿Cuál es más pesada? ¿Qué requiere más precauciones? ¿Camino previsto?

Thouin respondió a sus preguntas antes de desplegar un gran mapa sobre una caja vacía que yacía plana entre ellos.

— Milán, Como, Chiavenna, paso Splügen — dos mil ciento trece metros sobre el nivel del mar — Chur, luego descenso al Valais, Martigny, Ginebra, Lyon. Distancia total: unos seiscientos kilómetros. Duración estimada: seis semanas si todo va bien.

Moreau estudió el mapa con el ceño fruncido.

— ¿El Splügen en junio? Todavía está nevando a esta altitud. Y las pendientes son empinadas. Doce, quince por ciento en algunos sitios. Con carros de esta carga, será extremadamente difícil.

— No tenemos elección. El Simplón está en manos de los austriacos. El San Gotardo es intransitable con estas cargas, demasiado estrecho, demasiado empinado. Mont-Cenis nos obligaría a descender demasiado al sur. El Splügen es nuestra única opción razonable.

— Entonces iremos muy despacio. Con mucho cuidado.

Al amanecer del 2 de junio, sesenta cajas estaban alineadas en el patio del Castello Sforzesco. Numeradas. Inventariadas. Selladas.

Veinte carros esperaban. Cien soldados de escolta, comandados por el capitán Moreau. Seis caballos de tiro por carro para las cajas más pesadas. Cuatro para los demás.

Cargando. Las cajas más pesadas en el fondo de los carros. Las más ligeras arriba. Atar con cuerdas gruesas. Revisando cada nudo.

A las ocho en punto el convoy estaba listo para partir.

Thouin revisó cada carro. Cada amarre. Cada caja.

— Es perfecto —le dijo a Moreau—. Puede irse.

Moreau dio la orden. El convoy partió. Las ruedas crujían sobre los adoquines. Los caballos tiraban con fuerza.

El convoy salió de Milán por la Porta Comasina. Dirección norte, hacia el lago de Como, luego los Alpes.

Algunos milaneses se habían reunido cerca de la puerta para ver partir el convoy. La mayoría siguió caminando, aparentemente indiferente — la forma en que la gente da a entender su desaprobación sin formularla.

Moreau hizo que los caballos caminaran por las estrechas calles. Las ruedas crujían sobre los adoquines irregulares. Las cajas, aseguradas con cuerdas trenzadas de cáñamo, no se movían.

Thouin caminaba junto al primer carro, el que llevaba la caja número uno y la caja número cincuenta y ocho. Caminaba al ritmo de los caballos, una mano apoyada en el lateral del carro, sin motivo aparente, por una especie de vigilancia física que no podía hacer mucho, pero que le parecía necesaria igualmente.

En la Porta Comasina, el convoy se detuvo mientras la guardia revisaba los salvaconductos. El oficial al mando del puesto era joven—quizá veinte años, no más—y revisó cada documento con una solicitud que revelaba su falta de experiencia más que una desconfianza real. Le devolvió los papeles a Moreau y le hizo una señal para que pasara.

El convoy pasó por la puerta.

VI — El convoy de los Alpes

Bonaparte no asistió a la partida, ya que se había unido al ejército hacia el sur la noche anterior. Berthier había venido a firmar los últimos documentos.

El primer día fue relativamente fácil. Carretera llana a lo largo del Naviglio hasta Monza. Veintidós kilómetros recorridos en siete horas, los caballos avanzando a un ritmo regular, parando cada dos horas para revisar las cargas, tensar las cuerdas y descansar a los animales.

Por la tarde, vivac en Monza. Moreau mandó instalar las cajas más preciadas en el centro del campamento, en un cuadrado defensivo. Cuatro hombres de guardia en todo momento, rotando cada dos horas.

El 3 de junio, el terreno comenzó a elevarse. Se acercaba a las primeras estribaciones alpinas, la carretera junto al lago de Como. La carretera se estrechaba, en algunos tramos de tres metros de ancho, la pared rocosa a la izquierda, el precipicio hacia el lago a la derecha, sin parapeto. Los conductores caminaban al lado de sus caballos, sujetando firmemente las riendas, hablándoles en los pasajes más estrechos.

Al mediodía, incidente. El carro número 7 perdió una rueda en un bache que nadie había visto. La sacudida fue brutal. El carro se hundió. Se oyó un crujido proveniente de la caja que llevaba, luego el sonido de cristales rotos.

Thouin se precipitó hacia delante.

— ¡Paren todo! Nadie se mueva.

El convoy se detuvo. Diez hombres levantaron la caja y la colocaron en el borde cubierto de hierba. Thouin se arrodilló y la examinó desde todos los ángulos. La pared exterior estaba agrietada a lo largo de treinta centímetros. Dentro, un leve tintineo con cada movimiento.

— ¿Qué pasa? —preguntó Moreau—.

Thouin consultó su registro.

— Caja 7: *Sagrada Familia con Santa Ana* de Procaccini. Óleo sobre lienzo, ciento diez centímetros por ochenta y cinco. Una de las piezas lombardas más valiosas del convoy. Hay que abrirla.

Ferrario, el cantero milanés que Thouin había traído al convoy, retiró los clavos uno a uno, quince minutos por diez clavos. Thouin levantó la tapa.

La pintura estaba envuelta en tres capas de tela. Thouin las deshizo una tras otra. El lienzo apareció. Intacto. Sin nuevas grietas, sin levantar la capa pictórica.

Pero el viejo armazón, dorado con hojas, estaba roto en varios pedazos, las esquinas se habían derrumbado. El fino cristal colocado delante del cuadro para protegerlo se había roto. Era el ruido que se oía.

— La imagen en sí no está dañada —dijo Thouin—. Pero el marco se ha perdido. Y ya no tenemos cristales protectores.

— ¿Podemos seguir?

— Sí. Se retiran las piezas del marco y el cristal, el lienzo se embala con mucho cuidado, la caja se cierra con refuerzos adicionales y la paja que la rodea se duplica.

La operación duró dos horas. Mientras tanto, el soldado-carpintero reparó la rueda: desmontó el eje, retiró la rueda rota y fabricó una nueva con madera requisada de una granja cercana. El convoy partió al final de la tarde. Moreau les ordenó reducir la velocidad de nuevo: dos kilómetros por hora como máximo, un hombre explorando delante de cada carro señalando baches y piedras, los demás soldados a las ruedas en las subidas. Ese día, el convoy recorrió solo quince kilómetros.

El 4 de junio, llovió. Una lluvia fina y persistente, que convirtió la carretera en un lodazal. Las ruedas se estaban hundiendo. Fue necesario poner seis caballos en un carro en lugar de cuatro y avanzar metro a metro. Al mediodía, el carro 15 se atascó por completo, con las ruedas atascadas hasta los cubos. Moreau hizo

descargar la caja. Una pintura de tamaño medio, de unos cien kilos, que veinte hombres llevaron cincuenta metros hasta un terreno más seco. Luego regresaron, deslizaron tablas bajo las ruedas, ataron cuerdas extra y doce caballos tiraron mientras cuarenta hombres empujaban. El carro salió del barro, centímetro a centímetro. Recargaron y volvieron a partir. Ese día, el convoy recorrió ocho kilómetros.

El 5 de junio, el convoy llegó a Chiavenna, al pie del paso de Splügen, un pequeño pueblo de tres mil habitantes enclavado en un valle estrecho, a una altitud de trescientos metros. El paso culminaba a dos mil ciento trece metros. Había que escalar mil ochocientos metros de desnivel con carros cargados de varios cientos de kilos cada uno.

Moreau se detuvo durante tres días completos para prepararse para el ascenso. Requisó treinta caballos adicionales a los campesinos locales a cambio de un pago. La República compraba, a un precio que fijaba, pero pagaba. Reclutó a seis guías que conocían el paso por haberlo cruzado decenas de veces y que detallaban los peligros: nieve residual por encima de mil quinientos metros, pendientes del veinte por ciento en ciertos tramos, pasajes demasiado estrechos para dos carros uno al lado, riesgo de deslizamientos en el lado norte. Mandó hacer cadenas para las ruedas. El herrero de Chiavenna trabajó dos noches seguidas, sesenta cadenas en total, una por rueda, indispensables en las laderas nevadas. Revisó cada carro: ejes, ruedas, suspensiones, frenos. Todo tenía que mantenerse. El más mínimo problema mecánico en las altas montañas no tendría una solución fácil.

Mientras tanto, Thouin abrió todas las cajas para comprobar el estado de las obras tras cuatro días de viaje. *La Virgen con la Guirnalda* estaba intacta, al igual que los dos Elementos de Brueghel. *El Codex Atlanticus* —revisó cada uno de los doce volúmenes—yacía en su seda, seco, sin que una sola hoja se hubiera movido.

— Por ahora todo está bien. Pero la verdadera prueba empieza mañana.

Al amanecer del 8 de junio comenzó el ascenso.

La carretera de Splügen había sido recientemente mejorada por los austriacos, ya no era un camino de mulas, sino una verdadera carretera para carruajes, de cuatro metros de ancho en algunos tramos, pavimentada en algunos tramos. Permanecía dura: una pendiente media del diez por ciento, trece en algunos puntos, con la nieve residual por encima de mil quinientos metros.

El primer carro — el de la caja 58, *el Codex Atlanticus* — partió a las seis de la mañana, tirado por seis caballos, dos guías para inspeccionar el camino, Moreau y Thouin a pie detrás, diez soldados a las ruedas. Un kilómetro por hora, a veces menos. En los pasajes más empinados se detenían cada cien metros, caballos y hombres soplando en el aire frío. Al mediodía, cinco kilómetros recorridos desde el inicio, ochocientos metros de altitud, mil trescientos metros aún por escalar. Los otros carros seguían en filas escalonadas, una cada hora, para poder intervenir individualmente en caso de problema.

A las tres de la tarde, el carro número 18 rompió un eje en una curva pronunciada, la madera cedió bajo la tensión y el carro se inclinó peligrosamente hacia la izquierda. Ferrario examinó los daños.

— Reparable. Tres horas, y madera maciza.

Dos hombres fueron enviados a talar un joven roble en el bosque cercano. Se cortó un eje nuevo y se reemplazó el anterior. Cinco horas de trabajo en total, el carro salió a las ocho con antorchas para iluminar la carretera.

El 9 de junio, el carro que transportaba el sarcófago de Sant'Ambrogio — caja 52, novecientos kilos — se negó a subir hasta la mitad de la pendiente. Altitud de mil doscientos metros, pendiente del quince por ciento, nieve preparada en la carretera.

Los seis caballos tiraban con todas sus fuerzas. Las ruedas, a pesar de las cadenas, patinaron. El carro empezó a retroceder.

— Bloquéenlo —dijo Moreau—. Antes de que se precipite.

Los soldados metieron calzos bajo las ruedas traseras. El carro se detuvo. Pero no subió.

— Lo descargamos. El sarcófago se lleva en brazos.

Thouin protestó.

— Pesa novecientos kilos.

— Se usarán sesenta hombres. Si fuerza a los caballos, se desploman. Si se desacoplan para aligerar, el carro cae a toda velocidad a pesar de los calzos. ¿Prefiere perder la obra?

El sarcófago fue descargado. Seis cuerdas se deslizaron bajo el mármol, diez hombres por cuerda. Sesenta hombres cada uno con quince kilos, posible. Avanzaron paso a paso. Los músculos temblaban. El sudor corría a pesar del frío. Un kilómetro así, cien descansos, diez horas de trabajo. A las cinco llegaron a un piso donde el carro vacío había podido trepar solo. Recargaron, apretaron las cadenas y revisaron tres veces. El convoy partió de nuevo.

Tres soldados se desplomaron por agotamiento, nada grave según el cirujano, con agotamiento muscular y manos desolladas por las cuerdas. Uno de ellos, Dupont, tenía las palmas sangrando. El cirujano le vendó las manos.

— Todo esto por un trozo de piedra —murmuró Dupont—.

Thouin le oyó y se acercó.

— Este trozo de piedra tiene mil cuatrocientos años. Fue esculpido en el siglo IV por un artista cuyo nombre ni siquiera se conoce. Ha vivido invasiones, guerras entre ciudades italianas y saqueos. Y hoy también ha cruzado el Splügen.

Dupont no respondió.

El 12 de junio, el convoy alcanzó la cima del paso. Dos mil ciento trece metros. Los soldados se detuvieron. Algunos se

desplomaron sobre la hierba corta, otros miraron las cumbres nevadas hasta donde alcanzaba la vista en el aire quieto. Moreau se detuvo durante seis horas. Se encendían fuegos con leña traída del valle, se distribuía aguardiente y se trataban heridas.

— Hemos conseguido el ascenso. Ahora viene el descenso. Igual de peligroso, pero de forma diferente.

El descenso comenzó en el lado norte, una pendiente idéntica a la del lado sur. El peligro ya no era que los carros se negaran a entrar, sino que cayeran descontroladamente. Moreau hizo atar gruesas cuerdas a la parte trasera de cada carro, con diez hombres sujetando las cuerdas como frenos humanos, regulando la velocidad paso a paso. Solo se bajaba un carro a la vez, los demás esperaban aguas arriba, con calzos bajo las ruedas. Un carro tardaba dos horas en bajar un kilómetro.

El 13 de junio, el carro número 9 ganó demasiada velocidad en una pendiente especialmente pronunciada. Las cuerdas se deslizaron entre las manos de los hombres, quemando las palmas. El carro aceleró, los caballos comenzaron a galopar para no ser aplastados, el conductor tiró de las riendas sin resultado. El carro iba a toda velocidad, a cuarenta kilómetros por hora como mínimo.

Uno de los guías, Giuseppe, se lanzó delante de los caballos, agitando su chaqueta. Las bestias giraron hacia la izquierda. El carro salió del camino, se adentró en un campo de hierba con pendiente suave y se detuvo a cincuenta metros. El conductor había caído, magullado, pero sin fractura. Los caballos temblaban. Thouin abrió la caja, una *Madonna* de Luini. La pintura se había movido en su embalaje, pero el lienzo no había sufrido ningún daño.

Giuseppe rechazó cualquier recompensa. Se encogió de hombros, cogió su chaqueta y se fue sin mirar atrás.

Thouin reabrió cada caja a la luz del día. Buscaba nuevas grietas, elevaciones en la capa pictórica, desgarros en el lienzo, todo lo

que el ojo no habría visto en la penumbra del paso. No encontró nada.

— Lo hemos conseguido.

— No es un milagro —respondió Moreau—. Mis hombres llevaron novecientos kilos de mármol por un kilómetro de pendiente. Contuvieron los carros que descendían a toda velocidad. Cortaron ejes en medio de las montañas. Es el ejército francés el que hace su trabajo.

Desde Chur, la carretera descendía hasta el lago de Constanza y luego giraba hacia el oeste. Carreteras suizas y luego francesas, anchas y bien mantenidas, incomparablemente mejores que los senderos alpinos. Los carros retomaron un ritmo de cuarenta kilómetros diarios. El 18 de junio, travesía del lago de Constanza en tres transbordadores sucesivos, veinte carros cargados sobre el agua, operación de seis horas. El 22 de junio, frontera francesa cruzada cerca de Ginebra. Gritaron los soldados. El 25 de junio, Ginebra, donde los ginebrinos se reunieron para observar el paso del convoy.

— ¿Qué llevan? —preguntó alguien—.

— Italia —respondió un soldado—.

El 30 de junio, el convoy entró en Lyon. Las obras fueron descargadas y almacenadas en los depósitos del Ejército del Rin, en la rue de la République — un edificio seco y bien custodiado — a la espera del transporte final a París.

Esa noche Moreau escribió su informe en una posada. Registró los hechos en orden: sesenta cajas transportadas, el paso de Splügen cruzado, cinco carros dañados y reparados, veintitrés hombres con heridas leves, un conductor magullado, cero pérdida de obra, los incidentes en su cronología, la rueda del carro siete, el eje roto a mitad del paso, el sarcófago transportado a mano sobre un kilómetro de pendiente al quince por ciento, el carro nueve, que casi había caído a toda velocidad, los nombres de quienes se habían distinguido, incluido el guía Giuseppe y el

antiguo carpintero cuyo nombre exacto había olvidado. Releyó, lo juzgó satisfactorio, firmó.

VII — Parma: los Correggio

Bonaparte no se detuvo en Milán. Mientras las primeras cajas viajaban a París, él continuó su deslumbrante campaña por el norte de Italia. Pavia había caído. Luego Plaisance. Luego Parma.

Parma poseía numerosas colecciones, pero especialmente frescos de Correggio de valor incalculable. La catedral albergaba esta *Asunción de la Virgen* pintada entre 1526 y 1530, cuya reputación se extendía por toda Europa, y Monge estaba deseando verla.

El armisticio de Parma se firmó el 9 de mayo de 1796, seis días antes de la entrada de Bonaparte en Milán: Fernando capituló por adelantado, sin esperar el resultado de la campaña lombarda. El duque Fernando de Borbón-Parma intentó inicialmente mantenerse neutral. Como yerno del rey de España, gozaba de poderosas protecciones. Su corte era famosa por su refinamiento: allí se alojaban músicos, pintores y arquitectos. El propio Fernando dibujaba y grababa. Amplió la galería ducal, adquirió pinturas, encargó copias de los grandes maestros para formar el gusto de los artistas locales.

Pero cuando el ejército francés se acercó, entendió que tenía que rendirse. Retirarse era imposible. Los austriacos habían sido derrotados en Montenotte, el camino al norte estaba cortado. Resistir significaba ver a Parma saqueada. Así que negoció, con la esperanza de limitar los daños.

Bonaparte no le dejó margen. El armisticio estipulaba una contribución de dos millones de francos. Una suma enorme para un pequeño ducado. Además, «veinte pinturas a elección de la República Francesa, con mención expresa de las obras maestras de Correggio».

Esta última aclaración fue reveladora. Bonaparte no dejó nada al azar.

Protestó Fernando. Veinte cuadros ya era considerable. Pero exigir «las obras maestras de Correggio» era vaciar la galería de sus obras maestras. Esto era destruir en pocas líneas lo que cuatro generaciones de duques habían constituido pacientemente.

Bonaparte apartó sus objeciones. El tratado se firmó el 9 de mayo. Fernando regresó al palacio ducal, disgustado, consciente de que acababa de renunciar al patrimonio de su dinastía.

Monge llegó a Parma el 16 de junio de 1796, acompañado por un equipo ampliado de restauradores y empaquetadores. La experiencia milanesa había demostrado que se necesitaba personal adicional para manejar grandes formatos y obras frágiles.

El conservador de la galería ducal, el conde Affò, les esperaba. Ireneo Affò era un erudito respetado. Autor de varios volúmenes sobre la historia de Parma y sus artistas, había dedicado su vida al estudio de la herencia ducal. Era un anciano frágil con un aspecto aún vivo, vestido con una levita negra raída en los codos.

Los recibió en la galería, rodeado de sus asistentes. No hubo discurso de bienvenida. No hubo fórmulas cortesas.

— Señor, sé por qué está aquí. Me informaron de las operaciones en Milán. Supongo que aquí procederá del mismo modo.

— Es cierto, conde Affò. Tenemos que seleccionar veinte obras de acuerdo con el armisticio.

— Veinte obras. De más de mil que tiene nuestra galería. Puede que sea usted moderado en sus decisiones.

— Nos llevaremos lo que falta en el Museum de París. Las piezas más bonitas, por supuesto.

Affò no parecía sorprendido.

— Entonces venga. Más vale que lo terminemos rápido.

Los guió por las salas. Era un edificio renacentista con un diseño racional, con grandes ventanales que permitían una iluminación óptima. Las pinturas fueron colgadas por escuelas: primero los

primitivos locales de los siglos XIV y XV, luego los maestros del XVI y finalmente las obras barrocas del XVII.

La sección de Correggio ocupaba dos salas completas. Había retablos monumentales, estudios preparatorios y pinturas devocionales. Monge se detuvo frente a la obra maestra de la galería, un gran lienzo de dos metros treinta y cinco de alto por un metro cuarenta y uno de ancho, que aquí se llamaba *La Madonna de San Jerónimo*, o más coloquialmente *El Día*.

— Es el cuadro que el propio Bonaparte llamó «la obra maestra de Correggio» —dijo Monge—. Ha solicitado expresamente que sea una de las primeras piezas enviadas a París.

El conde Affò realizó un imperceptible movimiento de retirada.

— Esta pintura fue encargada alrededor de 1525 para la Capilla Bergonzi en Parma. Toda la ciudad está interesada en ello. Y usted se lo lleva.

Monge anotó el cuadro en su lista. La suavidad del característico sfumato de Correggio—esas transiciones imperceptibles entre luz y sombra—, la monumentalidad de la composición y la calidad de la luz dorada que impregna toda la escena la convirtieron en una pieza de primera categoría.

— Muéstreme los otros Correggio.

Affò lo arrastró hacia los lienzos adyacentes. Había una *Madonna con un cuenco*, de una gracia familiar e íntima. La Virgen, sentada en un paisaje al aire libre, sostiene una copa de plata, la scodella que da nombre a la pintura. El Niño Jesús, situado entre ella y José, toma la mano de cada uno de ellos. José, dominando la mitad derecha de la composición, recoge dátiles de una palma inclinada. En la cima, un coro de ángeles gira en la luz. La diagonal que conecta a los tres protagonistas da al conjunto una animación elegante.

— Esta también —dijo Monge—.

Luego un *matrimonio místico de Santa Catalina*. La misma dulzura dorada bañaba a la Virgen, al Niño y a la santa arrodillada.

— Esta también.

Affò apretó los puños, pero no dijo nada. Monge continuó el inventario, seleccionando tres Correggio más: una *Madonna con el Niño* en un formato más pequeño, pero de extrema delicadeza, una *Lamentación sobre el Cristo Muerto* de solemne gravedad, y un *Cristo en el Jardín de los Olivos* de intensidad dramática.

En total, seis Correggio. Esto era más de lo que jamás había salido de Parma de una vez.

Pero las pinturas eran solo una parte de la riqueza. También había frescos. Y estos planteaban un gran problema técnico.

Al día siguiente, Monge fue a la catedral para examinar la *Asunción*. Había pasado la noche estudiando grabados y descripciones. Ahora quería ver el original.

La Catedral de Parma era un edificio románico del siglo XII. Enorme. Austero por fuera. Pero el interior había sido transformado en el siglo XVI por los frescos de Correggio.

Monge entró, con la mirada alzada hacia la cúpula.

Y se quedó atónito.

Sesenta metros sobre el suelo, la Virgen se elevaba al cielo en el centro de un torbellino de nubes, ángeles, santos. Todo giraba, todo se elevaba en un vertiginoso movimiento en espiral. Los cuerpos estaban pintados con violentos escorzos —brazos extendidos, piernas dobladas, torsos retorcidos— que no parecían nada vistos de cerca, pero que estaban dispuestos cuando se observaban desde abajo.

Era un prodigio técnico. Correggio había calculado cada figura desde una perspectiva compleja para que pareciera flotar por encima del espectador. Las nubes desbordaban los límites de la cúpula, dando la impresión de que la arquitectura realmente se abría al cielo. La ilusión era perfecta. Era mareante ver este ascenso celestial.

Permaneció mucho tiempo bajo la cúpula, solo. Thouin se unió a él.

Luego, con Thouin, subió al desván hasta la base de la cúpula, para verificar con sus propios ojos lo que Denon había descrito en París. Denon no había mentido.

Thouin examinó la superficie pintada, pasó la mano sobre el yeso y examinó las uniones.

— Es un fresco verdadero. Pintado *a fresco*, sobre yeso fresco. La pintura ha penetrado el yeso a medida que se seca. Es una parte integral del muro. No se puede separarlo sin destruirlo todo.

— ¿Podríamos recortar una sección de la pared?

— Mire la superficie. Al menos doce metros de diámetro. Y es una superficie curva. El peso sería varias toneladas. Haría falta un andamio monumental para cortarla, sostenerla durante el descenso y transportarla. Y aunque tuviéramos éxito, ¿cómo podría reinstalarse? La cúpula está diseñada para verse desde abajo, a sesenta metros de distancia. En un museo, nunca se podría recrear esa distancia. La ilusión se perdería.

Monge tuvo que admitir la derrota. La *Asunción* permanecería en Parma.

También examinó los frescos de la iglesia de San Giovanni Evangelista, otra obra maestra de Correggio. Misma observación. Estas obras monumentales no podían ser trasladadas. Eran uno con la arquitectura. Llevarlos significaba destruirlos.

Bonaparte recibió el informe de Monge sobre los frescos incluso antes de que se finalizara la lista final de pinturas.

Se vieron en Milán, en el palacio Sforza que Bonaparte había transformado en cuartel general. El general estaba sentado tras un escritorio repleto de mapas e informes. Leyó el documento de Monge, frunciendo el ceño.

— ¿Qué quiere decir con imposible? Conquisté Italia en dos meses. Derroté a cuatro ejércitos austriacos. ¿Y me dice que no se puede mover una pintura?

— General —explicó Monge—, no es cuestión de voluntad. Es una cuestión de física. El fresco es uno con la pared. Arrancarlo destruiría la obra. Destruiríamos lo que queremos salvar.

— ¡Entonces busque una solución! ¡Haga copias! ¡Contrate pintores!

— Las copias nunca reemplazarán al original. Y la escala es demasiado grande. Una cúpula de doce metros de diámetro...

Bonaparte le interrumpió con un gesto de la mano.

— No me importan sus problemas técnicos. Si no puede aceptar los murales, compense con los cuadros móviles. Duplique las incautaciones. Triplíquelas. Quiero que Parma entregue lo mejor que tiene. ¿Entendido?

Monge no respondió. Conocía ese registro. Cuando Bonaparte hablaba con ese tono, discutir era inútil.

Monge regresó a Parma tres días después. Esta vez no se limitó a la galería ducal. Visitó iglesias, conventos y colecciones privadas. Si Bonaparte quería más cuadros, los encontraría.

En la iglesia de la Steccata, descubrió un ciclo de frescos de Parmigianino. Los frescos en sí no pudieron ser llevados, pero la iglesia poseía varias pinturas de caballete del mismo artista. Monge seleccionó dos.

En el Palacio de la Pilotta, la segunda residencia de los duques, encontró una colección de pinturas flamencas y holandesas: Rubens, Van Dyck, Rembrandt, adquiridas en el siglo XVII por el duque Ranuccio II. Monge eligió cuatro de ellos.

En la Biblioteca Palatina, requisó cuarenta y cinco manuscritos iluminados. Libros de horas del siglo XV de extraordinaria finura. Las miniaturas representaban escenas bíblicas, calendarios

astronómicos, bestiarios fantásticos. Cada página era una obra de arte en sí misma.

En total, Monge tomó treinta y cuatro obras de Parma y no veinte como estipulaba el armisticio.

Cuando Affò vio la lista final, se puso pálido.

Los embaladores vinieron a recoger *El Día.* Affò se acercó. Puso la mano en el marco. No en el lienzo, sino en la madera. Un momento. Thouin fingió no haberlo visto. Los embaladores también.

El duque Fernando protestó formalmente ante Bonaparte. Recibió una respuesta seca: «Se han respetado los términos del tratado. Si Su Alteza Serenísima disputa nuestra interpretación, podemos renegociar el armisticio en su conjunto. Con condiciones menos favorables.»

Fernando entendió el mensaje. Dejó de protestar.

Las cajas se prepararon durante tres semanas. Thouin se encargó del embalaje de los seis Correggio.

El 20 de julio de 1796, todo estaba listo. Treinta carros esperaban en el patio del palacio ducal. Doscientos soldados escolta, comandados por un capitán que el propio Bonaparte había designado.

Affò vino a presenciar la partida. Estaba de pie a la sombra de una puerta, vestido con su levita negra y el rostro cerrado. Observó cómo se cargaban las cajas una a una. Cada caja llevaba una etiqueta: «Museum central de las Artes, París».

Cuando el convoy partió, Affò permaneció inmóvil hasta que el último carro desapareció al final de la calle.

Monge no esperó a la salida del convoy. Ya había tomado el camino hacia Módena.

VIII — Módena y Bolonia

Módena cayó en mayo de 1796, pocos días después de Parma. El duque Ercole III d'Este se rindió sin luchar. No tenía ningún ejército digno de ese nombre. Sus protectores austriacos acababan de ser derrotados. Resistir significaba ver saqueada la capital. Prefirió negociar.

El armisticio se firmó el 17 de mayo de 1796. Bonaparte dictó sus condiciones: una contribución bélica de siete millones de francos, la entrega de comida y caballos para el ejército francés y —ya un artículo habitual— «la transferencia de veinte pinturas y manuscritos a elección de la República Francesa».

Ercole firmó. Pero al hacerlo, sabía lo que estaba entregando. Cuatro siglos de acumulación. Los tesoros de los Este.

La familia d'Este había gobernado Ferrara y Módena desde el siglo XIII. Generación tras generación, habían reunido una de las galerías más bellas de Europa.

Pero en 1746, Ercole III, presionado por dificultades económicas, había vendido la joya más bella: la *Madonna de San Jorge* de Correggio. El rey Augusto de Sajonia la había comprado por una suma fabulosa. Se había marchado a Dresde.

Ahora, cincuenta años después, los franceses venían a tomar el resto.

Monge y Berthollet llegaron a Módena el 28 de julio de 1796. Iban acompañados por Hassenfratz y un equipo de quince asistentes: restauradores, empaquetadores, dibujantes encargados de documentar cada obra incautada.

El conservador de la galería ducal, Girolamo Tiraboschi, les esperaba.

Recibió a los comisarios franceses en la gran galería del palacio ducal con una cortesía fría.

— Caballeros, estoy a su disposición. Aquí encontrará lo que queda de nuestras colecciones tras la desafortunada venta de 1746.

— Sabemos que ha perdido a Correggio —dijo Monge—. Pero según nuestra información, aún conserva piezas importantes.

— En efecto. Tiziano, Veronese, Tintoretto. La escuela ferraresa también está bien representada: Dosso Dossi, Garofalo, los primitivos. Y nuestra biblioteca posee manuscritos iluminados de gran valor.

— Muéstrenos —dijo Berthollet—.

Se detuvieron primero frente al *Retrato de Alfonso d'Este*. Pintado alrededor de 1523, representaba al duque con armadura, sosteniendo su bastón de mando. Una figura marcial con una mirada intensa, vestida con una armadura oscura realzada con oro.

— ¿Las dimensiones? —preguntó Thouin—.

— Ciento ochenta centímetros por noventa. Óleo sobre lienzo. Excelente estado de conservación.

Lo puso en su lista.

Tiraboschi los llevó a otras salas. Había un segundo Tiziano allí: el *Retrato de un hombre con una mirada melancólica*, una figura misteriosa con una mirada melancólica. Luego un *Retrato de Gian Giorgio Trissino*, humanista y poeta, representado en tres cuartos con un vestido oscuro, con la mano apoyada sobre un libro abierto, un retrato de un erudito de sobriedad veneciana característica de la madurez de Tiziano.

— Dos Tizianos más —dijo Monge—.

— ¿Tres Tizianos, caballeros? —protestó Tiraboschi—. Vacía nuestra colección veneciana.

— Aplicamos el tratado. Veinte obras. Por ahora solo hemos seleccionado tres.

Tiraboschi suspiró y los condujo a la sección dedicada a la escuela de Ferrara. Allí se encontraban las obras más singulares de la colección, pinturas que no se veían en ningún otro lugar.

Dosso Dossi primero. Giovanni di Niccolò de Luteri, conocido como Dosso Dossi, pintor de la corte de los Este en el siglo XVI. Su estilo era único: paisajes oníricos con colores brillantes, figuras mitológicas en escenarios fantásticos, una atmósfera de sueño despierto.

Se detuvo ante un *Júpiter, Mercurio y Virtud*. Júpiter estaba entronizado en las nubes, Mercurio llevaba su caduceo, Virtud se erguía entre ellos en una luz dorada como de hada. El cielo era de un azul irreal.

— Dosso era el pintor favorito de Alfonso I —dijo Tiraboschi—. Le encantaban esas atmósferas legendarias. Estos mundos imaginarios donde la mitología cobraba vida.

— Este —dijo Monge—.

También seleccionó una *Sagrada Familia*, una composición sagrada en un paisaje boscoso en tonos dorados.

Luego llegó Garofalo. Benvenuto Tisi, conocido como el Garofalo, otro maestro de Ferrara. De estilo más clásico que Dosso, pero con una elegancia refinada. Monge eligió una *Virgen con el Niño* y un *Nacimiento*.

Finalmente, los primitivos del siglo XV. Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti. Estos pintores habían desarrollado un estilo extraño, casi alucinatorio, con figuras angulares con cortinas rotas, arquitectura fantástica, una tensión nerviosa en cada composición.

— Razón de más para llevarlas —respondió Berthollet—. El Museum debe ser universal. Debe representar todas las escuelas.

Continuaron con el inventario. Un Veronese monumental: *La Adoración de los Magos*, una gran composición de cuatro metros de ancho que muestra la Adoración de los Magos en un entorno

palaciego con arquitectura veneciana, una multitud de figuras con suntuosos trajes y una luz deslumbrante.

— Esta pintura fue adquirida por el duque Cesare d'Este en 1657 —explicó Tiraboschi—. Procedía de un encargo privado para un palacio en Emilia.

— ¿Dimensiones?

— Cuatrocientos diez centímetros de ancho por doscientos veinte de alto. Es una pieza monumental. El transporte será complicado.

— Hemos transportado aún más grandes. Nos quedamos con este.

Monge añadió a su lista un Tintoretto — *La Presentación de Jesús en el Templo*, un gran lienzo de tres por dos metros pintado para la Scuola Grande di San Marco.

Pero las pinturas no lo eran todo. También estaba la biblioteca.

La Biblioteca Estense, fundada en el siglo XV, contenía miles de manuscritos. Los Este habían sido grandes bibliófilos. Habían recopilado códices medievales, incunables, ediciones raras y manuscritos iluminados.

Berthollet, que también estaba interesado en la ciencia, visitó la biblioteca acompañado por el bibliotecario jefe. Examinaron las colecciones durante dos días.

Berthollet seleccionó cuarenta y cinco manuscritos iluminados. Los Este habían reunido códices de notable diversidad: breviarios en letras doradas sobre fondo azul, tratados astronómicos ilustrados con esferas armilares, colecciones de poesía cortesana decoradas con retratos de trovadores. Cada volumen había sido concebido para una mirada principesca.

También había portolanes, cartas náuticas del siglo XVI decoradas con monstruos marinos y barcos. Herbarios ilustrados que muestran plantas medicinales con sus propiedades. Tratados sobre alquimia adornados con símbolos misteriosos.

Protestó el bibliotecario jefe. Berthollet le escuchó y luego continuó con su inventario.

Tiraboschi mantenía sus propios registros, noche tras noche, anotando la procedencia y las circunstancias de cada incautación. Lo que no podía conservar, al menos quería que lo escribiera.

Las cajas modenesas partieron hacia París el 15 de agosto de 1796. Cuarenta carros cargados, trescientos soldados de escolta. El convoy tardó cuatro semanas en cruzar los Alpes.

El duque Ercole presenció la salida desde una ventana del palacio. Cuatro siglos de colección familiar se dirigían a Francia. Los Tizianos que Alfonso I había encargado. El Dosso Dossi que Ercole II había amado. Los manuscritos que Alfonso II había traído consigo desde Ferrara.

Ercole III murió siete años después, en 1803.

Pero en París, los tesoros modeneses se integraron en la colección del Museum central. Los Tizianos se unieron a los demás saqueados en otros lugares. El Dosso Dossi creó una sección única de Ferrara. Los manuscritos iluminados enriquecieron la Biblioteca Nacional.

Esto es lo que Grégoire, en París, intentó formular sin éxito. Lo que se llamaba conservación del patrimonio de la humanidad se había construido aquí sobre la destrucción de los patrimonios particulares. No había encontrado cómo escribir eso sin que sonara a acusación o a absolución. Así que no lo había escrito.

Bolonia capituló el 19 de junio de 1796. La ciudad fue sede de una famosa universidad, la más antigua de Europa. También fue un importante centro artístico donde la escuela boloñesa floreció en el siglo XVI con los Carracci, Guercino y Guido Reni.

El armisticio se firmó el 23 de junio. Establecía las condiciones habituales: contribuciones económicas, entregas de alimentos y «la transferencia de obras de arte y objetos científicos». Cien piezas en total. Pinturas, manuscritos, instrumentos.

Monge llegó el 25 de junio acompañado por Berthollet y un equipo ampliado, ahora quince asistentes: restauradores, empaquetadores, expertos. El sistema se iba rodando. Todos conocían su papel. La eficiencia aumentaba.

Fueron recibidos por el senador Aldrovandi, representante de las autoridades municipales. Nacido en una gran familia boloñesa, había dedicado su vida al servicio de la ciudad.

— Caballeros, Bolonia se somete. Pagaremos la contribución. Entregaremos las obras solicitadas. Pero lo hacemos bajo presión. Permítanos ser claros. No nos convencen. Nos obligan.

— Tomamos nota de su posición, senador —respondió Monge—. Facilite el acceso a las colecciones ahora.

— Le facilitaré la entrada, sí. Pero no facilitaré el saqueo. Tendrá lo que estipula el tratado. Ni un cuadro más.

Monge sabía que tomaría más. Bonaparte lo dijo sin ambigüedades: «Tome todo lo que es valioso. Los tratados están diseñados para ser interpretados.»

Aldrovandi los llevó a la Pinacoteca Nacional, situada en el Palacio Poggi. El director, Marcello Oretti, les estaba esperando.

Era un entusiasta meticuloso que había catalogado todas las obras de arte de Bolonia durante treinta años. Sus registros eran modelos de precisión.

Toda su vida había servido al arte de su ciudad. No estaba seguro, a diferencia de Aldrovandi, de que servirla hoy consistiera en oponerse a ello.

— Comisarios. Preparé mis catálogos. Aquí encontrarán todo lo necesario para identificar las obras. Supongo que empezarán por los Carracci.

— En efecto —dijo Monge—. Estas son las piezas clave.

— Síganme.

Caminaron en silencio hasta la primera sala. Monge esperaba la frialdad que había encontrado en todas partes desde Milán. No llegó.

--- Le sorprende que colabore con tanta facilidad ---dijo Oretti, sin que nadie se lo preguntara---. El senador Aldrovandi protesta, y tiene sus razones. Yo he pasado treinta años catalogando estos cuadros en una ciudad donde la mitad de las colecciones privadas permanecen cerradas al público, donde un erudito llegado de Nápoles espera tres semanas una autorización para ver un Carracci. Si París los expone a todo el mundo, sin carta de presentación, sin favor que pedir, no estoy seguro de que sea una pérdida pura.

--- ¿De verdad lo piensa? ---preguntó Monge, que no había oído ese argumento en boca de ningún conservador desde su salida de París.

--- La mayor parte del tiempo lo pienso. El resto del tiempo, pienso que me cuento una historia para soportar lo que no puedo impedir. Puede que las dos cosas sean ciertas a la vez.

Oretti les guió por las salas. La galería ocupaba toda una planta del palacio. Las pinturas estaban colgadas por escuelas y periodos: primero los primitivos del siglo XIV, luego los maestros del Quattrocento y finalmente los grandes pintores de los siglos XVI y XVII.

La sección dedicada a los Carracci fue la más importante. Aníbal, Agustín y Ludovico, los tres primos que revolucionaron la pintura italiana a finales del siglo XVI al reaccionar contra el manierismo.

Oretti señaló una pintura monumental.

— *La aparición de la Virgen a San Jacinto* por Ludovico Carracci. Tres metros setenta y cinco por dos metros veintitrés. Pintado en 1594 para la iglesia de San Domenico. Composición sobre fondo de arquitectura romana: la Virgen en gloria, llevada en una nube de ángeles, aparece al santo arrodillado a la sombra del

primer plano. Mire el contraste entre la luz celestial y la oscuridad terrenal. Es toda la espiritualidad de los Carracci concentrada en esta oposición.

Monge examinó el cuadro. La monumentalidad de la composición, el equilibrio perfecto entre realismo e idealización, el dominio del claroscuro, todo confirmó la reputación de los Carracci.

— Este.

Oretti cerró los ojos brevemente.

— Esta es nuestra obra principal de Ludovico.

— Más razón aún.

Pasaron a Aníbal Carracci. La *Asunción*, una imponente máquina barroca. La Virgen ascendiendo al cielo en una espiral de ángeles y nubes, los apóstoles en tierra con los brazos en alto. Luego una *Comunión de San Jerónimo* de Agustín Carracci, más sobria: el anciano moribundo recibiendo la Eucaristía en un silencio de monjes y luz suave.

— Ambos —dijo Monge—.

Se pasaron a Guercino. Oretti los detuvo frente a un *San Sebastián curado por Santa Irene*. Una composición nocturna de una sensualidad perturbadora: la luz no provenía de una fuente identificable, emanaba de los propios cuerpos.

— Trabajo temprano —dijo Oretti—. 1619. Mire la luz.

— Esta también.

— Se lleva todo lo que es valioso.

— Tomamos lo que falta en el Museum de París.

Oretti anotó en su registro, con letra densa y rápida. Cada cuadro que se llevaran sería documentado. Cada pérdida registrada. También anotó que *Santa Petronila* de Guercino —un inmenso retablo de más de siete metros de altura, encargado para San Pedro en Roma y trasladado desde 1730 al Palacio del Quirinal— se encontraba en Roma.

— No podrá llevársela aquí —le dijo a Monge—. Pero supongo que sus colegas se encargarán cuando vayan al Vaticano.

Tomó nota. Roma sería el siguiente paso.

Luego llegó Guido Reni. Oretti se detuvo delante de una *Pietà*. La Virgen sostenía el cuerpo del Cristo muerto en su regazo. Una composición triangular de absoluta sencillez: sin decoración, sin accesorios, solo dos figuras en un espacio vacío, los colores reducidos al blanco de la piel de Cristo, el azul de la túnica de María, el rojo de las cortinas. La emoción nació de este refinamiento.

— Este.

Añadió a su lista un *San Jerónimo en meditación*.

Pero Bolonia también poseía tesoros de otro orden. La universidad albergaba colecciones científicas notables.

El museo de física contaba con instrumentos del siglo XVIII de una precisión y variedad incomparables: telescopios, microscopios, brújulas de reflexión, máquinas electrostáticas, bombas de aire.

Había un herbario que contenía miles de especímenes botánicos catalogados con extremo cuidado. Globos celestes y terrestres de notable artesanía. Colecciones mineralógicas.

Bonaparte había solicitado expresamente que también se tomaran estas colecciones. Italia no solo proporcionaría pinturas. Debía contribuir a todos los campos del saber.

Berthollet asumió esta parte de la misión. Visitó el Museo de Física acompañado por el profesor Luigi Galvani, el mismo que había descubierto la electricidad animal.

Galvani había dedicado su vida a la Universidad de Bolonia. Ahora veía cómo sus instrumentos partían hacia Francia.

— Señor —le dijo a Berthollet—, estas piezas no son obras de arte. Son herramientas educativas. Sin ellas, nuestra enseñanza se ve gravemente comprometida.

— Razón de más para traerlos a París. Se utilizarán para formar ingenieros y físicos franceses. Su universidad podrá pedir nuevos.

— ¿Con qué dinero? Bolonia acaba de pagar quince millones en contribuciones. Nuestras arcas están vacías. Nos llevará años reconstruir estas colecciones.

Berthollet continuó su inventario, anotando las dimensiones, el estado y el valor pedagógico de cada instrumento.

Seleccionó veinte instrumentos en total. Bombas de aire para experimentos de vacío. Juegos de lentes para óptica. Básculas de precisión. Aparatos químicos.

También tomó globos celestiales y terrestres, magníficas esferas de madera pintada montadas sobre marcos de cobre. Y colecciones mineralógicas y botánicas.

Galvani asistió al embalaje de sus instrumentos, mudo. Había pasado su vida mediendo, pesando y verificando. Sabía distinguir entre lo que se puede demostrar y lo que solo puede soportarse.

Berthollet también visitó la sala de anatomía de la universidad. Construida en 1637, era un pequeño anfiteatro de madera tallada donde los profesores diseccionaban cadáveres delante de los estudiantes.

La sala también albergaba las ceras anatómicas de Ercole Lelli — órganos, sistemas nerviosos, fetos — que Berthollet quería para la Escuela de Medicina de París.

Berthollet ya las estaba embalando.

Pero las incautaciones no se detuvieron en las pinturas e instrumentos. También estaba la biblioteca universitaria.

Fundada en el siglo XIII, enriquecida continuamente durante quinientos años, contenía miles de manuscritos medievales y valiosos incunables. Los profesores boloñeses habían depositado allí su trabajo. Los copistas habían transcrito los textos antiguos allí. Los iluminadores habían decorado libros de horas allí.

Berthollet visitó la biblioteca con el padre Anselmo Costadoni, un benedictino que había dedicado su vida a catalogar sus colecciones. Los manuscritos se almacenaban en grandes armarios de roble. El olor a pergamino antiguo flotaba en el aire. Costadoni sacó las piezas más preciadas: un *Codex Iustinianus* del siglo XII con iniciales doradas, un *Canon medicinae* de Avicena en latín del siglo XIII, libros de horas del siglo XV con miniaturas aún vívidas—azul lapislázuli, hojas doradas, rojo bermellón—, un *Almagesto* de Ptolomeo, un herbario ilustrado del siglo XIV, un tratado de geometría de Euclides con diagramas dibujados a tinta roja. Berthollet tomaba unos, dejaba otros a un lado. No hubo discusión.

Se seleccionaron un total de treinta manuscritos.

— Treinta manuscritos —dijo Costadoni, con la voz tensa—. Está arrasando nuestra biblioteca.

— Aún tiene miles. Estos enriquecerán la Biblioteca Nacional de París.

— ¡Donde nadie los consulte! En París, ¿a quién le interesan los manuscritos boloñeses del derecho romano? ¡Aquí están vivos, usados, enseñados!

— En París, serán preservados, catalogados, accesibles a estudiosos de todo el mundo.

— Accesible no significa usado. Estos manuscritos morirán de indiferencia en sus reservas parisinas.

Berthollet sabía que Costadoni tenía parte de razón. Muchos manuscritos tomados de Italia acabarían en las reservas de la Biblioteca Nacional, rara vez consultados y poco a poco olvidados.

Se repitió, como lo había hecho en cada etapa desde Flandes, que no tenía escrúpulos respecto a estas misiones, que era un trabajo como cualquier otro, técnico, sin cuestión moral. Esta vez la frase no cuajó. Permaneció un momento sin anotar nada, la mirada fija en los armarios vacíos, antes de recomponerse. Bonaparte quería

enriquecer París. Estos manuscritos partirían. Había que seguir adelante.

El inventario duró veinte días. Veinte días de recorrer las colecciones, las bibliotecas, las reservas, cotizar, pesar, medir, decidir.

El 15 de julio de 1796, Monge y Berthollet presentaron su lista final a las autoridades boloñesas: ochenta pinturas, veinte instrumentos científicos, una docena de ceras de Lelli, treinta manuscritos, colecciones mineralógicas y diversas esculturas—ciento ochenta y siete piezas en total, para un tratado que estipulaba cien.

El senador Aldrovandi convocó una sesión extraordinaria del Senado de Bolonia. Ante la asamblea reunida, leyó la lista de las incautaciones francesas.

— Protesté —respondió Aldrovandi—. El comisario Monge me dijo que las pinturas eran los «objetos principales». Las otras categorías no contaban para la cuota.

El Senado votó una protesta formal. Se redactó un documento oficial, firmado por todos los senadores, dirigido al general Bonaparte.

La respuesta de Bonaparte llegó una semana después. Una carta de tres líneas:

«El tratado dice cien obras de arte Y objetos científicos. Las pinturas son obras de arte. Los otros son objetos científicos. Si no están contentos, puedo tomar más. La elección es suya.»

Aldrovandi entendió el mensaje.

Mientras preparaban las cajas, Oretti escribía. Abrió su registro en la página del día y anotó: «15 de julio de 1796. La Anunciación de Guercino. Óleo sobre lienzo, 248 × 197 cm. Descolgado a las 14:00 por dos soldados. El marco se quedó.» Esta era su forma de resistir, no la denuncia, sino el testimonio exacto, la fecha, la medida, el hecho crudo.

Las cajas boloñesas partieron hacia París en agosto de 1796. Treinta carros cargados, doscientos soldados de escolta. El camino hacia el norte duraría cuatro semanas.

Oretti y Aldrovandi presenciaron la partida, uno al lado del otro en el patio del palacio, inmóviles, mirando cómo se alejaban los carros.

En cada tapa, la misma inscripción plantillada: «Museum central de las Artes, París».

Cuando el último carro desapareció al final de la calle, Aldrovandi se volvió hacia Oretti.

— Se llevaron todo. Los Carracci. El Guercino. Guido Reni. Los instrumentos de Galvani. Las ceras de Lelli. Todo.

— No todo —respondió Oretti—. He guardado los catálogos. He guardado las descripciones. He guardado la memoria.

Aldrovandi asintió. Luego cada uno se fue a casa.

Pues Bonaparte volvía la mirada hacia Roma.

Mientras las cajas de Parma, Módena y Bolonia viajaban a París, Bonaparte continuó su campaña militar. Los austriacos no se habían rendido. Estaban reconstituyendo sus ejércitos. Estaban preparando una contraofensiva.

El verano y otoño de 1796 estuvieron marcados por una serie de batallas decisivas. Castiglione el 5 de agosto. Victoria francesa contra los austríacos comandados por Wurmser. Bassano el 8 de septiembre. Otra victoria, los austriacos fueron empujados hacia el norte. Arcole en noviembre. Tres días de feroces combates en un puente estrecho, el propio Bonaparte estuvo a punto de morir.

Luego llegó Rivoli, el 14 de enero de 1797. La batalla decisiva. Bonaparte aplastó al ejército austríaco comandado por Alvinczy. Veinte mil prisioneros. Los austriacos perdían definitivamente el norte de Italia.

Diecinueve días después, el 2 de febrero de 1797, Mantua capituló. La ciudad había resistido durante ocho meses. Sitiada, hambrienta, devastada por el tifus, se mantuvo firme. Pero tras Rivoli, la resistencia dejó de tener sentido. El comandante austríaco Wurmser se rindió.

Con la caída de Mantua, todo el norte de Italia pasó a estar bajo control francés. Los ducados fueron sometidos. Los austriacos derrotados. Venecia, neutral pero aterrorizada, no se movió.

Solo quedaba un objetivo. El mayor de todos.

CAPÍTULO III: ROMA Y VENECIA (1797)

I — Entrada a la Ciudad Eterna

Monge y Berthollet llegaron a Roma el 25 de febrero de 1797. La ciudad los impresionó a su pesar. Habían visto Milán, Bolonia, Parma. Pero Roma era diferente. Era la Ciudad Eterna. El *caput mundi*. Lo sabían antes de llegar.

Salieron de la berlina cerca del Capitolio. La colina, corazón político de la antigua Roma, dominaba el foro. Las ruinas se extendían hasta donde alcanzaba la vista: columnas rotas, arcos triunfales, templos derrumbados, basílicas cubiertas de maleza. En medio de estos vestigios de la antigüedad se encontraban iglesias barrocas, palacios renacentistas y fuentes monumentales.

Roma era un palimpsesto. Cada época había dejado su huella: el pasado pagano, la Edad Media cristiana, el Renacimiento humanista, el barroco triunfante, todo coexistía en una mezcla única.

Monge contempló este espectáculo. Todas estas civilizaciones superpuestas, todos estos siglos acumulados en el mismo espacio.

— Impresionante —murmuró Berthollet a su lado—.

— Más que eso. Es abrumador. Se siente el peso de la historia. Todas estas civilizaciones superpuestas. Todos estos siglos acumulados.

— Más razón para tomar lo valioso. Salvaremos estos tesoros. Preservándolos para las futuras generaciones.

Se establecieron en un palacio requisado cerca del Vaticano. Desde allí, podían acceder a las distintas colecciones: el Vaticano con sus museos extraordinarios, pero también la Colina Capitolina y sus colecciones antiguas, los palacios Borghese, Barberini, Farnese y sus galerías de pintura, las innumerables iglesias que albergan frescos, esculturas y retablos.

¿Por dónde empezar? La abundancia de opciones era real. Roma contenía más tesoros artísticos que todas las ciudades visitadas hasta ese momento juntas.

Bonaparte zanjó la cuestión. Le escribió a Monge el 27 de febrero: «Concéntrese primero en el Vaticano. Quiero *el Apolo del Belvedere*. Quiero *el Laocoon*. Quiero a los dos Brutos. Empiece por ahí. Luego verá el resto. »

El 28 de febrero fueron al Vaticano. Fueron recibidos por el cardenal Doria Pamphilj, secretario de Estado de la Santa Sede, y Ennio Quirino Visconti, conservador de los Museos Pontificios.

El cardenal pertenecía a una de las familias romanas más importantes. Los Doria habían servido al papado durante generaciones, proporcionando cardenales, diplomáticos y administradores. El cardenal Doria encarnaba a esta aristocracia romana íntimamente vinculada a la Santa Sede.

Recibió a los franceses en una sala del Palacio Apostólico. Sobria, elegante, decorada con frescos del siglo XVI. Retratos de papas adornaban las paredes. Una atmósfera de poder ancestral, de tradición milenaria, flotaba en el aire.

— Caballeros, su presencia aquí es una ofensa. Una ofensa al cristianismo. Una ofensa a la Iglesia. Una ofensa a Dios mismo.

Respondió Monge con calma.

— Su Eminencia, no venimos a ofender. Hemos venido a ejecutar las cláusulas de un armisticio legalmente firmado. El artículo ocho estipula la transferencia de cien obras de arte. Estamos aquí para identificar estas obras.

— ¡Un armisticio firmado bajo amenaza! ¡Sus ejércitos estaban en las puertas de Roma! ¡Esto no es un acuerdo libre, es extorsión!

— La forma legal sigue siendo válida, Eminencia. Un tratado firmado es un tratado firmado.

El cardenal estaba a punto de responder cuando Visconti le interrumpió con un gesto.

— Su Eminencia, permítame. Creo que estamos perdiendo el tiempo en discusiones estériles. Estos caballeros tienen sus órdenes. Las ejecutarán digamos lo que digamos. Más vale que nos concentremos en los aspectos prácticos.

Visconti era un aristócrata. Su padre, Giovanni Battista Visconti, había sido conservador de los museos papales antes que él. El propio Visconti había publicado varios volúmenes catalogando esculturas antiguas. Conocía cada pieza, cada detalle, cada historia.

También era un hombre pragmático. Entendía que los franceses no podían ser detenidos por protestas. Lo único que podían hacer era asegurarse de que las obras se trataran con cuidado, que no se dañaran durante el transporte.

Se volvió hacia Monge y Berthollet.

— Caballeros, supongo que tienen una lista. Obras que les interesan en particular.

— En efecto —respondió Monge, tendiendo un documento—.

Visconti la recorrió con la vista. Su rostro se oscureció cada vez más.

— *El Apolo del Belvedere*. *El Laocoonte*. *El Torso Belvedere*. Los bustos de Bruto. Quiere llevárselo todo. Quiere vaciar el Vaticano de sus tesoros más preciados.

— Tomamos lo que estipula el armisticio. Cien obras.

— ¡Pero no cualquiera! ¡Las cien más hermosas! ¡Las cien más importantes! Está calculado para humillarnos. Para mostrar a toda la cristiandad que Roma está vencida, saqueada, degradada.

Visconti tenía razón. Monge no podía discutir esto. Ese era el objetivo. Bonaparte quería símbolos. Arrebatar el Apolo al Vaticano era arrebatar a Roma su estatus como capital de las

artes. Instalar el Apolo en el Museum central de las Artes supondría transferir este estatus a París.

— Empecemos por el Museo Pio-Clementino —dijo Berthollet—. Queremos ver las esculturas antiguas.

Visconti se puso rígido en pie.

— Síganme.

Pasaron por una serie de galerías y patios. El Vaticano era un laberinto: pasillos interminables decorados con frescos, escaleras monumentales, salas inmensas. Por todas partes, la acumulación de siglos de riqueza y poder.

El Museo Pio-Clementino ocupaba un ala del palacio. Había sido creado por los papas Clemente XIV y Pío VI para albergar las antiguas esculturas. La colección era extraordinaria; los papas habían acumulado a lo largo de los siglos los mármoles hallados en las excavaciones de Roma: estatuas griegas y romanas, bustos de emperadores, sarcófagos esculpidos, mosaicos. Todo lo que dos mil años de historia habían legado.

Visconti les guió por las salas, explicando el origen de cada pieza. Hablaba con pasión, pero también con creciente tristeza.

Entraron en el Salón de las Musas. Una sala circular cuyas paredes estaban cubiertas con nichos contenía estatuas. En el centro, sobre un pedestal, se alzaba *el Torso del Belvedere*.

Era un fragmento de escultura. Un torso masculino sin cabeza, sin brazos, sin piernas. Solo el tronco y parte de los muslos, el hombre sentado sobre una piel de animal colocada sobre una roca de mármol pentélica. Altura: un metro cincuenta y nueve. Peso estimado: ochocientos kilogramos. Pero qué torso. La musculatura quedaba plasmada con una fuerza extraordinaria. Cada músculo visible, tenso, listo para la acción. Se sentía la fuerza contenida en ese cuerpo fragmentado. La espalda ligeramente curvada sugería un movimiento de torsión. Los abdominales formaban un relieve pronunciado. Los pectorales eran enormes.

— Escultura griega del siglo I a.C. —explicó Visconti con voz sombría—. Firmado Apolonio, hijo de Néstor, de Atenas. La firma está grabada en la roca que sirve de base. Miguel Ángel la estudió durante horas. Se negó a restaurarla, creyendo que añadir miembros sería un sacrilegio.

Acarició el mármol con ternura.

— Esta obra ha influido en toda la escultura occidental desde el Renacimiento. Los ignudi en el techo de la Capilla Sixtina están directamente inspirados en ella. Este torso ha moldeado la concepción miguelangelesca del cuerpo en tensión. *El día* de la tumba de Juliano de Médici en Florencia y la *victoria del Palazzo Vecchio*. Todos los escultores que querían representar el poder y la energía que contenía estudiaron este torso. Se llamaba la escuela de Miguel Ángel.

Thouin examinaba el mármol, evaluaba el peso, pensaba en la logística del transporte.

— Transporte posible, pero delicado. Habrá que construir una caja acolchada. Evitar cualquier golpe. El mármol parece sano, pero nunca se sabe. Una grieta invisible podría aparecer durante el viaje.

— Nos lo llevaremos —decidió Berthollet, anotando en su lista—.

Pasaron a la siguiente sala. El gabinete de Apolo. Y allí, en un nicho especialmente diseñado para resaltarlo, estaba la estatua. *El Apolo del Belvedere*. Monge se detuvo en seco. Había visto reproducciones, grabados, moldes de yeso. El original le dejó atónito.

La estatua se alzaba sobre un pedestal de mármol rojo. Dos metros veinticuatro de altura, sin contar la base. Mármol de Paros de una blancura deslumbrante. El pulido era perfecto. Bajo la luz que caía por las altas ventanas, el mármol parecía casi translúcido.

Apolo estaba representado como un joven, apenas salido de la adolescencia. Desnudo. En una postura relajada y dinámica. El

peso del cuerpo descansaba sobre la pierna derecha. La pierna izquierda estaba ligeramente doblada, el pie descansando hacia atrás. El brazo izquierdo estaba extendido, sosteniendo un arco. El brazo derecho caía, la mano sosteniendo una flecha que ahora había desaparecido.

La cabeza estaba girada hacia la izquierda, como si el dios mirara a lo lejos, quizá un enemigo que acababa de matar, quizá un paisaje que contemplaba. La expresión era serena, casi distante. Sin emociones violentas. Solo una nobleza tranquila.

El cabello estaba recogido en rizos intrincados sujetos por una diadema. Algunos mechones caían sobre los hombros.

El cuerpo era de absoluta perfección anatómica. Las proporciones ideales. Cada músculo tenía su lugar, ni demasiado desarrollado ni demasiado débil. Las transiciones entre las distintas partes del cuerpo eran fluidas, naturales. Era el equilibrio perfecto entre fuerza y gracia, poder y elegancia.

— Copia romana de un original griego perdido —dijo Visconti—. Probablemente hecha en el siglo II d.C. El original era una escultura de bronce del siglo IV, probablemente anterior a Cristo, atribuida a Leocares, escultor de la corte de Alejandro Magno. Pero todo esto es hipotético. El original ha desaparecido. Solo queda esta copia.

Se acercó a la estatua.

— Fue descubierta en 1489 en las tierras del cardenal Giuliano della Rovere, probablemente en Anzio. El cardenal Giuliano della Rovere la compró en el acto. Fue él quien, al convertirse en el papa Julio II, la instaló en el patio del Belvedere, donde había permanecido desde entonces.

Visconti se volvió hacia Monge y Berthollet.

— Winckelmann escribió que representaba «el ideal más elevado del arte entre todas las obras de la antigüedad que han escapado a la destrucción». Mengs pasó meses dibujándolo. Canova viene

a contemplarlo. No era solo una escultura. Era el canon. El modelo absoluto. La referencia definitiva.

— Más razón para que ella vaya al Museum central de las Artes —respondió Berthollet—. Una obra de esta importancia no puede quedar encerrada aquí donde solo unos pocos privilegiados pueden verla.

— ¿Unos pocos privilegiados? —dijo Visconti indignado—. ¡El Vaticano está abierto! ¡Cualquier artista con una recomendación puede venir a estudiar nuestras colecciones! ¡Tenemos una tradición de hospitalidad que se remonta al Renacimiento!

— Una recomendación, precisamente. Hay que conocer a alguien. Tener relaciones. No está abierto al pueblo. En el Museum central de las Artes, cualquiera podrá entrar. Sin recomendación. Sin privilegios. Esta es la diferencia entre el Antiguo Régimen y la República.

Visconti estaba a punto de responder, pero se contuvo. ¿Cuál es el sentido de discutir? Los franceses habían decidido. El Apolo se iría.

Thouin examinó la estatua desde todos los ángulos. Evaluó el peso, revisó los puntos de anclaje a la base, buscó alguna debilidad.

— Unos novecientos kilos —calculó—. Mármol muy denso. No hay grietas visibles. Los brazos son restauraciones renacentistas. Se pueden ver las juntas. La pierna derecha también, en parte. Pero el tronco y la cabeza son antiguos.

— ¿Suponen estas restauraciones un problema para el transporte?

— Están bien hechas. Fijadas con espigas de bronce. Deberían aguantar. Pero habrá que manejarlo con cuidado. Si se suelta un brazo durante el viaje, será catastrófico.

— Entonces asegúrate de que no se suelte nada.

Visconti escuchó este intercambio con disgusto. Estos hombres hablaban de Apolo como de cualquier objeto. Calculaban su peso. Evaluaban los riesgos del transporte. No veían la obra de arte. Solo podían ver un bloque de mármol que había que trasladar del punto A al punto B.

— No lo entiende. No puede entenderlo. Esta estatua no es un simple objeto que se pueda mover cuando uno quiera. Tiene un contexto. Un vínculo con el lugar que lo alberga. Arrancarla de aquí es matarla espiritualmente.

Respondió Monge con suavidad.

— Señor Visconti, los romanos sí tomaron las estatuas griegas y las llevaron a Roma. Hoy nadie les reprocha por ello. Al contrario, les agradecemos por haber preservado estas obras.

— Los romanos fueron conquistadores brutales que saquearon sin vergüenza. Pretenden ser diferentes. Hablan de civilización, progreso, educación. Pero actúan como ellos. Son unos saqueadores que despejan su conciencia con discursos finos.

— Quizá. Pero el resultado es el mismo. Estas obras estarán en París. Serán vistas. Estudiadas. Admiradas. ¿No es eso lo principal?

— No. Lo principal es el respeto. Respeto por quienes poseen estas obras. Respeto por su vínculo con su lugar de origen. Todo esto lo pisotean.

La discusión daba vueltas en círculos. Finalmente, Monge tomó una decisión.

— Señor Visconti, respetamos sus posiciones. Pero nuestras órdenes son claras. El Apolo del Belvedere partirá hacia París. Así como *El Laocoonte*, *El Torso del Belvedere* y las otras obras de nuestra lista. Nada de lo que diga cambiará eso.

— ¿Entonces por qué discutir? Si todo está decidido, ¿por qué esta mascarada de diálogo?

— Porque necesitamos su experiencia. Para envolver las esculturas. Para asegurarse de que no se dañen durante el transporte. Puede negarse a cooperar. Pero en este caso, haremos el trabajo nosotros mismos. Con todos los riesgos que esto conlleva.

Visconti entendió el chantaje. O bien estaba ayudando a los franceses y las esculturas tenían posibilidades de llegar intactas a París. O bien se negaba y corrían el riesgo de ser dañadas por la incompetencia.

— Muy bien. Cooperaré. No para ayudarle, sino para proteger las obras. Es mi deber como conservador. Incluso en estas circunstancias.

— Agradecemos su dedicación.

— Hago esto bajo presión.

— Haga lo que quiera.

Pasaron a la siguiente sala. El gabinete de *Laocoonte*. En el centro se encontraba el grupo esculpido.

El Laocoonte representaba al sacerdote troyano y a sus dos hijos siendo atacados por serpientes enviadas por los dioses. Tres figuras entrelazadas en una lucha desesperada. El padre en el centro, cuerpo musculoso tenso por el esfuerzo, cabeza echada hacia atrás, boca abierta en un grito de dolor. Los hijos de cada lado, más jóvenes, también quedaban atrapados en los anillos de las serpientes. La escultura medía dos metros cuarenta y dos de altura. Mármol pariano. Fue descubierta en 1506 en los antiguos aposentos imperiales al pie de la colina Esquilina, cerca del Coliseo. El papa Julio II la compró inmediatamente y la depositó en el Vaticano.

— Una obra maestra del arte helenístico —explicó Visconti—. Probablemente esculpido en el siglo I a.C. por Agesandros, Polidoro y Atenodoro de Rodas. Tres escultores trabajando juntos. Vemos su colaboración en la composición: cada figura es tratada de forma diferente, pero el conjunto forma una unidad.

Señaló los detalles.

— El padre ocupa el centro. Este es el punto central. Su cuerpo es el más desarrollado, el más musculoso. Está luchando activamente, intentando arrancar a la serpiente que le rodea. Sus músculos están extremadamente tensos. Vemos las venas sobresaliendo. La piel se arruga en las articulaciones.

Señaló la cabeza.

— La expresión es notable. Con la boca abierta. Frunciendo el ceño. Con los ojos alzados al cielo como preguntando por qué los dioses le castigaban. Este es el trágico patetismo. El sufrimiento humano ante el destino inevitable.

Luego señaló a los hijos.

— Los dos hijos son tratados de forma diferente. El de la izquierda, el hijo mayor, sigue luchando: su cuerpo resiste, sus músculos se contraen. El de la derecha, el más joven, ya parece derrotado. Su cuerpo se desploma. Las fuerzas le abandonan. Sentimos la gradación: el padre heroico, el hijo mayor aún resistente, el menor ya sucumbiendo.

Visconti se acercó a la escultura.

— Esta obra influyó en todo el Renacimiento. Miguel Ángel lo vio el mismo día de su descubrimiento. Corrió por Roma para admirarlo. Cambió su concepción de la escultura. Moisés, los esclavos, todo fluye de él.

Tocó el mármol con delicadeza.

— Pero más allá de la influencia artística, hay una intención más profunda. Esta escultura trata sobre la condición humana. Del sufrimiento innecesario. Del silencio de los dioses ante la agonía de los inocentes.

Monge escuchaba, fascinado a pesar de sí mismo. Visconti transformaba la escultura en filosofía. No solo describía la técnica. Revelaba el significado, el alcance humano de la obra.

Berthollet, más pragmático, interrumpió.

— Señor Visconti, estas consideraciones son interesantes. Pero tenemos que seguir adelante. Esta escultura también se va a París. ¿Cómo está sujeta a la base?

Visconti suspiró.

— El grupo está compuesto por varios bloques ensamblados. El cuerpo del padre es monolítico. Pero los brazos, las piernas, los hijos son bloques separados. Están unidos por pernos de bronce y cemento. Todo puede desmontarse para facilitar el transporte.

— Excelente. Lo desmantelaremos. Será más seguro.

— Desmontar *el Laocoonte*—murmuró Visconti—. Separar las figuras. Romper la unidad de la composición. Es... Es un sacrilegio.

— Un sacrilegio necesario. Es mejor desmontarlo limpiamente que arriesgarse a romperlo todo durante el transporte.

Visconti no tuvo respuesta. Se quedó allí frente al *Laocoonte*, como si lo viera por última vez. Monge despidió a Visconti. Los trabajadores comenzaron.

II — El inventario y el saqueo del Vaticano

Los días siguientes se dedicaron al inventario sistemático de las colecciones vaticanas. Monge, Berthollet y su equipo trabajaron del amanecer al crepúsculo, visitando sala tras sala, examinando escultura tras escultura.

Visconti les acompañaba a todas partes. Había aceptado cooperar, pero esa cooperación era dolorosa. Cada obra seleccionada le provocaba un comentario melancólico. Contaba la historia de cada obra como se cuenta la historia de un amigo al que se está a punto de perder.

En la Galería del Candelabro, examinaron enormes candelabros de mármol encontrados en las ruinas de la villa de Adriano en Tivoli. Dos metros y medio de altura. Delicadamente esculpidos:

guirnaldas de plantas envueltas alrededor de los fustes, figuras mitológicas bailaban en las bases, grifos custodiaban las cimas.

— Estos candelabros datan del siglo II d.C. —explicó Visconti—. Adornaban la villa de Adriano. El emperador los mandó tallar en mármol pentélico importado de Grecia. Son testigos del refinamiento del arte romano en su apogeo.

Berthollet anotó: «Dos candelabros antiguos. Prioridad media.»

En la Galería de Estatuas, inventariaron decenas de esculturas. Emperadores romanos: Augusto joven, con un rostro sereno e idealizado. Marco Aurelio, un filósofo, barbudo y pensativo. Caracalla brutal, con una mirada dura. Cada retrato revelaba la personalidad del soberano, los escultores romanos destacaban en este realismo psicológico.

Dioses también. Júpiter tonante, levantando el brazo para lanzar relámpagos. Juno majestuosa, envuelta en su peplos. Minerva con el casco puesto, sosteniendo lanza y escudo. Baco de adolescente, coronado de enredaderas. Cada deidad representada según los cánones iconográficos establecidos por la tradición.

— ¿Cuántas esculturas hay en esta sala? —preguntó Monge—.

— Cincuenta y tres —respondió Visconti—. Todo catalogado. Todo documentado. He publicado siete volúmenes describiendo estas colecciones. Ahora va a dispersarlos.

— No nos dispersamos. Nos concentramos. En París, todas estas esculturas se reunirán. Formarán una colección más coherente que aquí, donde están dispersos en diferentes salas.

— ¿Una colección coherente? ¿Llama coherencia el hecho de arrancar obras de su contexto milenario para apilarlas en un museo moderno? Pervierte el significado de las palabras.

Intervino Berthollet con sequedad.

— Señor Visconti, apreciamos su erudición. Pero sus comentarios ralentizan nuestro trabajo. Límitese a darnos la

información técnica que necesitamos. Dimensiones. Peso. Estado de conservación. El resto no nos interesa.

Visconti se tensó.

— Ya veo. Quiere que me convierta en una simple máquina. Que olvide que estas obras tienen una historia. Un significado. Un alma.

— Las obras no tienen alma. Son objetos materiales. Muy hermosos. Muy valiosos. Pero objetos, al fin y al cabo. Proyecta sus propias emociones sobre ellos.

— Y las reduce a su mera materialidad. ¿Quién tiene razón? ¿El conservador que ama las obras, o el saqueador que las ve como botín?

— No soy un saqueador. Soy comisario de la República Francesa con una misión legítima.

— ¡Legítimo! ¿Se vuelve legítimo el robo cuando se comete en nombre de la República?

Monge intervino para calmar las tensiones.

— Caballeros, no avanzaremos si discutimos. Señor Visconti, entendemos su postura. Pero tenemos un trabajo que hacer. Ayúdenos a hacerlo bien. Eso es todo lo que pedimos.

Visconti respiró hondo.

— Muy bien. Sigamos. Pero que mi silencio no se interprete como consentimiento. Colaboro bajo presión. Nada más.

Pasaron al Salón de los Bustos. Visconti los guió a través de la colección. Monge le interrumpió.

— Los bustos de Bruto. El armisticio de Bolonia los menciona específicamente. Están en el Capitolio, si he entendido bien.

— En efecto —respondió Visconti, con una nueva sequedad—. Estas son piezas de los museos del Capitolio, no nuestras. Tendrán que ir por separado.

— Iremos. Pero primero muéstrenos qué tiene aquí que sea comparable.

Visconti los dirigió ante varios bustos de la colección vaticana. Fue a los Museos Capitolinos, dos días después, donde Monge y Berthollet fueron a llevar las dos piezas nombradas en el armisticio de Bolonia.

El busto de Junio Bruto era de bronce. Cuarenta centímetros de alto. Una representación austera de un hombre de mediana edad con rostro severo. Pelo corto. Barba incipiente. Una mirada recta e inflexible. Era la imagen del republicano intransigente, el fundador que había expulsado a los reyes y establecido la República.

— Este busto data aproximadamente del siglo III antes de Cristo —explicó el conservador del Capitolio—. Pero la identificación con Junio Bruto es hipotética. No tenemos ninguna certeza. Podría ser cualquier romano notable de la época republicana.

— No importa —respondió Berthollet—. El armisticio menciona esto por su nombre. Así que ese es el que vamos a llevar.

El busto de Marco Bruto era de mármol. Más alto: sesenta y cinco centímetros. Representación de un joven con un rostro noble pero atormentado. Cejas ligeramente fruncidas. Labios apretados. Una expresión de determinación mezclada con duda.

— Marco Bruto, el asesino de César —comentó Monge en voz baja—. Símbolo de la resistencia republicana contra la tiranía. Pero también un símbolo de ambigüedad moral. Bruto mató a su protector. ¿Su acto fue heroico o criminal? ¿Tiranicidio o asesinato simple? Los propios romanos estaban divididos en este asunto.

Bonaparte quería estos dos bustos por razones simbólicas evidentes. Junio Bruto, quien había fundado la República. Marco Bruto, quien la defendió contra César. Dos figuras que legitimaron la República Francesa y, por extensión, el asesinato de tiranos.

Monge contempló los dos bustos durante mucho tiempo.

— Estos bustos partirán entonces hacia París. Para celebrar la República Francesa.

Lo dijo con voz firme, pero algo en él tropezó con la frase. Junio Bruto había expulsado a un rey. Marco Bruto había matado a un hombre que se creía un rey. Y ahora se llevaban sus rostros, a la fuerza, en las cajas de un ejército que imponía sus condiciones a un viejo Estado sin pedirle su opinión --- para celebrar, precisamente, el derecho a resistir a los poderosos. Monge no escribió nada de esto en su lista. Cerró su cuaderno y reanudó la marcha.

El inventario continuó durante dos semanas. Además de las esculturas, Monge y Berthollet visitaron las galerías de pintura del Vaticano.

La Cámara de la Signatura, decorada por Rafael entre 1508 y 1511, contenía cuatro magistrales frescos que representaban los campos del conocimiento humano: teología (*La disputa del Santísimo Sacramento*), filosofía (*La Escuela de Atenas*), poesía (*Parnaso*) y derecho (*Las virtudes cardinales y la ley*).

Estos frescos eran imposibles de mover. Eran uno con los muros. Cualquier intento de separación los destruiría. Monge y Berthollet tuvieron que resignarse a dejarlos.

Pero el Vaticano también tenía pinturas móviles de Rafael.

Su lista comenzó con una obra maestra absoluta: *La Transfiguración*, que los comisarios franceses acababan de mandar retirar de su altar en la iglesia de San Pietro in Montorio, en el Janículo, donde se encontraba desde 1523. Obra monumental. Cuatro metros diez por dos metros setenta y nueve. Era la última de Rafael. Pintada al óleo sobre un panel de madera, había sido comenzada en 1518 para el cardenal Giulio de' Medici, el futuro papa Clemente VII. Rafael había muerto en 1520 antes de completarlo. Su alumno Giulio Romano había completado las partes bajas.

La composición era atrevida. Yuxtaponía dos escenas bíblicas: arriba, la transfiguración de Cristo en el monte Tabor, rodeado por Moisés y Elías; abajo, los apóstoles indefensos intentando sanar a un niño epiléptico.

El contraste era llamativo. En la cima, serenidad divina, luz, trascendencia, Cristo flotando en un aura dorada. Abajo, la agitación terrenal, la sombra, la angustia, los apóstoles gesticulando, la multitud murmurando, el niño convulsionando.

Esta dualidad creaba una tensión dramática. Planteaba la cuestión teológica fundamental: ¿cómo interviene lo divino en el mundo material? La respuesta de Rafael fue clara: solo por la presencia directa de Cristo. Sin él, incluso los apóstoles son impotentes.

Técnicamente, la obra era extraordinaria. La parte superior, completada por Rafael, mostraba su absoluto dominio. Las figuras de Cristo, Moisés y Elías eran de gracia inefable. Los colores eran luminosos: blancos brillantes, dorados brillantes, azules celestiales. La composición estaba equilibrada a pesar del movimiento ascendente.

La parte inferior, completada por Giulio Romano, era más oscura. Colores terrosos. Marrones, grises, verdes oscuros. Y figuras más pesadas y menos idealizadas. Romano había respetado el estilo de su maestro sin alcanzar su ligereza trascendente.

— Esta pintura no debe transportarse —dijo Visconti—. Es demasiado frágil. El panel de madera es antiguo. Se ha alabeado, quizás agrietado bajo la superficie. El transporte puede causar daños irreparables.

Berthollet examinó la pintura con atención. Vio las grietas en la capa de pintura. Las deformaciones del panel. Las restauraciones antiguas que se estaban despegando.

— Se examinará y consolidará antes del transporte. Nuestros restauradores son excelentes. Estabilizarán el panel. Se

reforzarán las uniones de la madera. Luego lo transportaremos en tiempo seco, evitando golpes.

— No lo entiende. Este panel no puede consolidarse en unas semanas. Llevaría meses. Y aun con el mejor tratamiento, el viaje sigue siendo peligroso. Espere al menos un año. Denos tiempo para prepararlo bien.

— No tenemos un año. El general Bonaparte quiere que las obras romanas lleguen a París antes del verano. Nos vamos en seis semanas. Con o sin consolidación previa.

Visconti entendió que todas las objeciones eran en vano. *La Transfiguración* se iría. Sean cuales sean los riesgos.

— No será destruida. Será salvada. Preservada.

Además *de La Transfiguración*, seleccionaron otras pinturas.

Un *Entierro* de Caravaggio desde Santa María in Vallicella. Composición dramática que muestra seis figuras reunidas alrededor del cuerpo de Cristo siendo bajado a la tumba. Nicodemo y Juan llevan el cuerpo, la Virgen y otras dos mujeres llorando detrás de ellos, María de Cleofás levantando los brazos al cielo. El brutal realismo de Caravaggio transformaba la escena religiosa en un drama humano universal. Los cuerpos eran pesados, macizos. La losa de la tumba ocupaba el primer plano, enfatizando la materialidad de la muerte.

Visconti se detuvo durante un largo rato ante esta obra.

Un Cristo con una columna de mármol de expresividad ardiente, tomado de las reservas del Vaticano. Luego una serie de bronces antiguos: bustos imperiales, estatuillas votivas cuya procedencia exacta se había perdido a lo largo de los siglos. Piezas sin nombre, casi sin historia, pero de una calidad de ejecución que no engañaba.

Varios Perugino, maestro de Rafael, ilustrando la pintura umbra del siglo XV. Pinturicchios de colores delicados. Fra Angelico de piedad luminosa.

En total, se seleccionaron veintitrés pinturas. Además de las ciento siete esculturas ya elegidas. Además, los manuscritos de la Biblioteca Vaticana que Berthollet estaba inventariando.

La Biblioteca Vaticana era una de las más ricas de Europa. Fundada oficialmente en 1475 por el papa Sixto IV, había acumulado a lo largo de los siglos manuscritos de todo el mundo: códices griegos y latinos, evangelios iluminados, tratados científicos árabes, antiguos palimpsestos.

El tratado de Tolentino requería quinientos manuscritos. Berthollet pasó toda una semana seleccionándolos, asistido por el prefecto de los archivos papales, monseñor Borgia.

Borgia había dedicado su vida a la biblioteca. Conocía cada manuscrito, cada incunable, cada rareza. Ahora, al final de su vida, veía cómo el edificio que había construido pacientemente se desmoronaba.

— Aquí está el *Codex Vaticanus*—dijo, señalando un manuscrito griego—. Siglo IV d.C. Uno de los testigos más antiguos del texto bíblico. Contiene casi toda la Biblia en griego. Es una fuente textual crucial para el establecimiento del texto original.

Berthollet examinó el manuscrito. Pergamino amarillento. Escritura uncial griega. Setecientas cincuenta y nueve hojas. Encuadernación del siglo XV.

— Este, lo estamos registrando para un convoy posterior.

— ¡No! —protestó Borgia—. ¡Es nuestro mayor tesoro! ¡Sin él, nuestros estudios bíblicos se ven comprometidos!

— Existen copias. Podrá trabajar en copias.

— ¡Las copias no sustituyen al original! ¡Cada detalle cuenta! ¡Cada corrección marginal! ¡Cada borrado! ¡Un texto crítico solo puede establecerse examinando los manuscritos originales!

— En París, los estudiosos bíblicos franceses podrán examinarlo. Su pérdida será la ganancia de ellos.

Borgia bajó la cabeza, derrotado.

Berthollet continuó con su selección. Un Virgilio del siglo V, uno de los manuscritos más antiguos de la Eneida, contiene miniaturas excepcionales. Un Terencio del siglo IX con dibujos marginales que ilustran comedias. Un Ptolomeo del siglo XIII con mapas iluminados.

También manuscritos científicos. Un Dioscórides del siglo VI que describe plantas medicinales con ilustraciones botánicas. Un palimpsesto de Arquímedes en el que el texto griego había sido tachado y cubierto con oraciones bizantinas, pero donde los tratados matemáticos originales seguían siendo distinguibles. Traducciones latinas de Aristóteles hechas en el siglo XII.

Libros de los Evangelios carolingios con espléndidas iluminaciones. Cada página era una obra maestra en sí misma: iniciales doradas, viñetas narrativas, bordes de plantas. Los miniaturistas del siglo IX habían alcanzado una perfección rara vez igualada.

Quinientos manuscritos. Quinientos testigos de dos mil años de cultura escrita. Quinientas piezas irremplazables que iban a salir de Roma rumbo a París.

Borgia observó todo esto en silencio. Registraba cada manuscrito tomado en un registro que llevaba solo para sí mismo.

El 15 de marzo de 1797 se completó el inventario. Monge y Berthollet presentaron su lista final al cardenal Doria: ciento siete esculturas, veintitrés pinturas, quinientos manuscritos. Además de unos cincuenta objetos distintos: medallas, camafeos, jarrones antiguos, bronces.

El total superó con creces las cien obras estipuladas en el tratado. Pero Bonaparte había desarrollado su justificación habitual. Las cien obras «principales» eran las esculturas mayores: el Apolo, el Laocoonte, el Torso, los Bruto. Las otras esculturas eran «secundarias». Las pinturas eran una categoría aparte. Los

manuscritos, otro más. No se incluyeron elementos diversos en el recuento.

Era una falacia legal obvia. ¿Pero quién iba a impugnarlo? El papa acababa de ser humillado militarmente y obligado a firmar un tratado desastroso. Solo podía aceptar la interpretación francesa.

El cardenal Doria protestó formalmente. Envió una nota diplomática. Solicitó que se redujera el número de obras conforme al tratado. Recibió una respuesta mordaz de Bonaparte: «Si Su Santidad no está satisfecho con los términos que aplicamos, podemos renegociar todo el tratado. Con condiciones aún más desfavorables para la Santa Sede.»

El papa tuvo que inclinarse.

El embalaje comenzó el 18 de marzo. Visconti supervisaba cada operación. Había movilizado a todos los restauradores y artesanos del Vaticano. Los carpinteros construían cajas hechas a medida. Los herreros fabricaban estructuras de refuerzo metálico. Los tejedores preparaban telas protectoras.

Las esculturas fueron tratadas primero. Eran las más delicadas. Un golpe, una caída y siglos de arte podrían ser borrados.

El Apolo fue retirado de su pedestal el 20 de marzo. Fue necesario construir un sistema de polipastos y poleas para levantarlo sin riesgo. Diez hombres maniobraban, guiados por Visconti, que gritaba instrucciones.

Poco a poco, milímetro a milímetro, la estatua se elevó. Las cuerdas se tensaron. El mármol dejó su base. Durante unos segundos aterradores, el Apolo flotó en el aire, colgando de las cuerdas.

Luego fue bajado suavemente sobre un carrito acolchado, tumbado horizontalmente, inmovilizado por correas.

Visconti examinó la estatua minuciosamente. Buscó la más mínima grieta. El más mínimo destello. Nada. La operación había sido un éxito.

El carro llevó al Apolo hasta el taller de embalaje instalado en un patio del Vaticano. Allí, una caja especial esperaba. Pared doble de madera de roble. Paja y tela acolchada de quince centímetros de grosor. Correas de cuero para inmovilizar la estatua. Tapa atornillada con tornillos de bronce que permitía una apertura fácil para la inspección.

La estatua fue delicadamente colocada en la caja. Visconti comprobó que el acolchado fuera uniforme, que no existieran puntos de presión, que la estatua no pudiera moverse ni un milímetro.

Satisfecho, autorizó el cierre de la caja. La tapa fue atornillada. La caja estaba lista para el transporte.

Visconti permaneció mucho tiempo frente a la caja cerrada. Dentro dormía el Apolo. Ahora invisible. Reducido a un bloque rectangular de madera. Ya no se podía ver la belleza. Ya no la perfección. Solo una caja entre otras.

A continuación, se trató el Laocoonte. A diferencia del Apolo, que era monolítico, el grupo estaba compuesto por varios bloques. Se decidió desmontarlo para facilitar el transporte.

La operación duró dos días. Fue necesario retirar los pernos de bronce que ensamblaban las diferentes piezas. Separar el torso del padre de sus brazos. Desconectar los dos hijos. Aislar las serpientes.

Cada pieza fue embalada en su propia caja. En total, siete cajas para *El Laocoonte*. Serían reunidas de nuevo en París.

Visconti observó este desmembramiento con horror. Ver al grupo esculpido separado en pedazos era como ver un cuerpo destrozado. La unidad artística se rompió. *El Laocoonte* ya no existía. Solo había fragmentos de mármol en cajas.

— Está destruyendo la obra —le dijo a Thouin, que supervisaba la operación—. Este grupo fue concebido como un todo. Separarle es matarlo.

— Lo volveremos a montar tal y como estaba. Con los mismos pernos. En el mismo lugar. Nadie verá la diferencia.

— No lo entiende. No es cuestión de ver. Es cuestión de ser. *El Laocoonte* nunca volverá a ser lo que era.

Thouin se encogió de hombros.

— Me encargo de la logística. Mi trabajo es transportar estos mármoles a París sin romperlos. Si tengo que desmontarlos para eso, los desmonto.

Las otras esculturas siguieron. *El Torso Belvedere* en su estuche acolchado. Los bustos de Bruto envueltos en tela. Los emperadores romanos, los dioses griegos.

Las pinturas planteaban otros problemas. Algunas estaban pintadas sobre paneles de madera, como *La Transfiguración*. Otros en lienzo. Cada medio requería un tratamiento específico. *La Transfiguración* fue desmontada de su estructura. El panel de madera se consolidó con barras transversales de refuerzo y luego se envolvió en tela encerada.

Los manuscritos eran más fáciles de empaquetar. Cada uno se envolvía en papel de seda, luego en tela y finalmente se colocaba en una caja individual. Los quinientos manuscritos ocupaban veinte grandes cajas.

El 2 de abril de 1797, todo estaba listo. Ciento treinta y siete cajas alineadas en el patio del Vaticano. Contenían el corazón artístico de Roma. Dos mil años de acumulación. Los tesoros de emperadores, papas, cardenales coleccionistas.

Y todo esto iba a ir a París.

El convoy se formó por la mañana. Veintitrés carros para las primeras cajas, las más pesadas, las esculturas. Una escolta de trescientos soldados comandada por el general Miollis. Trabajadores para ayudar con la carga y descarga. Restauradores para revisar el estado de las obras durante el proceso.

Visconti fue testigo de la partida. Estaba de pie en los escalones de San Pedro, observando cómo los carros se cargaban uno a uno.

Monge se le acercó.

— Señor Visconti, quería agradecerle su colaboración. Sin su experiencia, nunca habríamos podido empaquetar estas obras con tanto cuidado.

Visconti le miró fríamente.

— No me dé las gracias. No lo hice por usted. Lo hice por las obras. Para que sobrevivan a su pillaje.

— Lo entiendo. Pero aun así, su actitud impone respeto.

— Mantenga su respeto. Guarde nuestras obras con cuidado. Restáurelas. Presérvelas. Porque algún día, volveremos a por ellas. Cuando Francia sea derrotada. Cuando Europa se rebele contra su arrogancia. Ese día, recuperaremos lo que nos pertenece.

— Quizá. El futuro lo dirá.

— No es quizá. Es cierto. La historia tiene sus ciclos. Caen imperios. El equilibrio de poder está cambiando. Hoy son ustedes victoriosos. Mañana serán derrotados.

Le tendió la mano a Monge. No por amistad. Pero por cortesía formal.

Monge estrechó la mano que le tendía.

El convoy partió alrededor del mediodía. Los carros pasaron por Roma. El sonido de las ruedas sobre los adoquines resonaba por las estrechas calles. Los romanos salieron a sus puertas para ver pasar la procesión.

Algunos lloraban. Otros lanzaban maldiciones. Algunos escupían en el suelo cuando pasaban los soldados franceses. La atmósfera era pesada, amenazante. La escolta militar permaneció vigilante. Podría estallar un motín en cualquier momento.

Pero no pasó nada. Los romanos vieron cómo sus tesoros se alejaban en silencio.

El convoy salió de Roma por la Puerta del Pueblo. Tomó la Vía Flaminia hacia el norte. Destino: París. Mil doscientos kilómetros.

Visconti permaneció en las escaleras de San Pedro hasta que desapareció el último carro. Después regresó al Vaticano. En su despacho. Se sentó en su mesa. Abrió su registro.

Y empezó a escribir. Anotó cada obra que había desaparecido. Su procedencia exacta. Su historia. Las circunstancias de su retirada. Escribía con cuidado, formando cada letra de forma distinta. La precisión del gesto no compensaba nada, pero continuaba.

Mientras tanto, Roma estaba mutilada. El Vaticano, despojado. La Ciudad Eterna, disminuida.

A quinientas leguas de Roma, en las lagunas del norte, otra capital esperaba su turno.

III — La caída de Venecia y *los caballos de San Marcos*

Bonaparte continuó su campaña. Austria fue derrotada, pero aún no sometida de forma definitiva. Las negociaciones de paz se prolongaron. Viena buscaba limitar las pérdidas territoriales. Bonaparte exigió una compensación masiva.

Mientras tanto, estaba ocupado con Venecia. La República de la Serenísima, un estado independiente durante mil años, había intentado mantenerse neutral durante la guerra. Pero su neutralidad se inclinaba hacia Austria. Bonaparte buscaba un pretexto para intervenir.

El pretexto se presentó en abril de 1797. Estallaron disturbios antifranceses en Verona. Soldados franceses murieron. Bonaparte denunció la complicidad del gobierno veneciano. Exigió una disculpa. Reparaciones. Cabezas.

El Senado veneciano, un gobierno oligárquico compuesto por nobles, no supo cómo reaccionar. Algunos querían resistirse. Otros querían someterse. La indecisión paralizó la institución.

Bonaparte no esperó. El 1 de mayo de 1797 declaró la guerra a Venecia. Sus tropas ocuparon el continente, los territorios continentales de la República. El 12 de mayo llegaron a las orillas de la laguna, frente a la propia Venecia.

La ciudad era inexpugnable por tierra. Construida sobre islotes, solo podía ser conquistada por la flota. Pero Bonaparte no tenía flota. La marina francesa fue bloqueada por los ingleses.

Pero no necesitaba conquistar Venecia militarmente. La mera amenaza bastó. El 12 de mayo de 1797, bajo presión francesa, el Senado veneciano votó a favor de su propia disolución. Mil años de la República colapsaron en un solo día.

El último doge, Lodovico Manin, abdicó. Se quitó el gorro ducal, se lo entregó a su mayordomo diciendo: «No lo necesitaré más.» Luego regresó a casa, roto por la vergüenza de haber presidido el final de la Serenissima.

Bonaparte instauró un gobierno provisional. La República de Venecia fue reemplazada por un municipio democrático controlado por los franceses. Los símbolos del antiguo régimen fueron destruidos sistemáticamente.

Los leones de San Marcos — el emblema de Venecia — fueron arrancados de las fachadas públicas. Uno de ellos, el león bronce alado, fue derribado de su columna. Una operación espectacular que requirió andamios y poleas. El león, símbolo milenario del poder veneciano, yacía ahora sobre los adoquines de la plaza.

El escudo veneciano se martillaba dondequiera que aparecía. Las inscripciones que glorificaban a la Serenísima eran raspadas. El águila imperial de los Habsburgo a veces sustituía al león, ya que Bonaparte ya había decidido entregar Venecia a Austria como parte de las negociaciones de paz.

Fue una traición cínica. Bonaparte fingió defender la libertad para derrocar al gobierno veneciano. Ahora vendía Venecia a la Austria monárquica. La libertad era solo un pretexto. La verdadera razón era estratégica: obtener concesiones en Alemania de Viena a cambio de Venecia.

Pero antes de ceder la ciudad a los austríacos, Bonaparte iba a saquearla.

Las órdenes llegaron a París a principios de junio. Una nueva comisión artística iba a partir hacia Venecia. Misión: obtener las obras maestras venecianas antes de que la ciudad pasara a control austríaco.

El Directorio buscó voluntarios. Monge se negó categóricamente. Había participado en las misiones milanesas y romanas. Eso era suficiente. Nunca quiso volver a involucrarse en estas operaciones. Que se encuentre a otro.

Berthollet aceptó sin dudarlo. Al menos eso creía. No tenía reparos sobre estas misiones. Para él, era un trabajo como cualquier otro. Organizar. Inventariar. Embalar. Expedir. Tareas técnicas que, pensó, no planteaban ninguna cuestión moral.

Se marchó a principios de julio con un pequeño equipo: Thouin para logística, Wicar y Gauffier como expertos, seis empaquetadores especializados. Bonaparte les había dado un mes. Quería que las obras venecianas hubieran partido antes de la cesión oficial de la ciudad a Austria.

Berthollet llegó a Venecia el 15 de julio de 1797. La ciudad le dejó atónito. Había visto Milán, Roma, Bolonia. Pero Venecia era única. Construida sobre el agua. Ninguna calle. Solo canales y puentes. Palacios que se elevan directamente desde la laguna. Una arquitectura imposible que desafiaba las leyes de la física.

La ciudad estaba de luto. La ocupación francesa puso fin a mil años de independencia. El último dogo había abdicado dos meses antes. El Gran Consejo se había disuelto. Los símbolos de la Serenísima fueron destruidos sistemáticamente.

Los venecianos vagaban por sus canales como fantasmas. Su orgullo estaba roto. Su historia borrada. Su futuro era incierto. Algunos colaboraban con el ocupante. Otros resistían pasivamente. La mayoría sufría, resignada.

Berthollet se trasladó a un palacio requisado en el Gran Canal. Desde allí, podía acceder fácilmente a las colecciones principales. El Palacio Ducal con sus tesoros acumulados a lo largo de los siglos. La Academia de Bellas Artes y su colección de primitivos venecianos. Los Scuole — hermandades religiosas — albergaban ciclos de pinturas narrativas. Las incontables iglesias decoradas con retablos, esculturas, trabajos de orfebres.

Pero sobre todo, estaba la Basílica de San Marcos. Y en su fachada, con vistas a la plaza principal, los cuatro caballos de bronce.

Los caballos de San Marcos eran legendarios. En el siglo XVIII, se creía que eran de origen griego, obras del siglo IV o III a.C. Pero los estudiosos modernos ahora se inclinaban hacia una época romana. Siglo II o III d.C. Tenían una historia tumultuosa. Probablemente adornaban el hipódromo de Constantinopla. En 1204, durante la Cuarta Cruzada, los venecianos saquearon la capital bizantina, trayendo de vuelta un enorme botín. Los cuatro caballos formaban parte de este botín. Desde 1204, dominaban la fachada de San Marcos. Instalados en la terraza sobre el portal principal, eran el símbolo mismo de Venecia. De su poder marítimo. De su riqueza. De su gloria.

Ahora Bonaparte los quería. Quería estos caballos para París. Para instalarlos en el arco triunfal que planeaba construir. O quizás en la fachada del Museum central de las Artes. No importaba la ubicación exacta. Lo principal era separarlos de Venecia. Para trasladar este símbolo de poder de la laguna al Sena.

Berthollet se dirigió a Saint-Marc el 16 de julio. Fue recibido por el conservador, Filippo Farsetti. Los Farsetti habían servido a la República durante generaciones. Ahora, esta República ya no

existía. Y Filippo fue testigo del saqueo de la basílica a la que había servido durante treinta años.

— Señor Berthollet, sé por qué está aquí. Viene por los caballos.

— En efecto. El general Bonaparte ordenó su traslado a París.

— Estos caballos son Venecia. Llevan aquí quinientos noventa y tres años. Arrebatarlos es arrancar el corazón de la ciudad.

— Señor Farsetti, permítame recordarle algo. Estos caballos no son nativos de Venecia. Sus antepasados los tomaron de Constantinopla. Ya estaba saqueando. Ahora estamos haciendo lo que hizo Venecia hace seis siglos.

Farsetti palideció.

— ¿Cómo se atreve? ¿Comparar la gloriosa conquista de Constantinopla por nuestros cruzados con vuestro sórdido botín? Los venecianos liberaron estos caballos de los decadentes bizantinos. Los honraron. Los preservaron. Los roba por su gloria personal.

— La diferencia de perspectiva es interesante. Cuando Venecia saquea, es gloria. Cuando Francia toma, es robo. Pero el resultado es el mismo: los caballos cambian de dueño.

— Hay una diferencia fundamental. Venecia conquistó Constantinopla tras un asedio heroico. Usted ha conseguido Venecia por traición. Ha aprovechado nuestras divisiones. Ha manipulado nuestras facciones. Ha forzado a disolver a nuestro Senado.

— No me interesan los detalles políticos. Tengo órdenes. Los ejecuto. Los caballos se irán a París. Ahora, facilíteme el acceso a la terraza. Tengo que mirarlos.

Farsetti tuvo que rendirse. Condujo a Berthollet y Thouin a la terraza por una estrecha escalera dentro de la basílica. Emergieron bajo el sol pleno en el andén con vistas a la Plaza de San Marcos.

Y allí estaban los cuatro caballos.

Cada uno medía dos metros treinta y tres de altura. Bronce dorado de calidad extraordinaria. La anatomía de los animales se plasmó con gran meticulosidad: músculos tensos, venas salientes, melenas rizadas. Las miradas se giraban en direcciones diferentes, creando un movimiento dinámico.

Originalmente, estos caballos probablemente habían tirado de una cuadriga de la que el resto había desaparecido. Estaban diseñados para verse de frente, en movimiento, encarnando potencia y velocidad.

El estado de conservación era notable. Cinco siglos y medio de exposición al clima veneciano solo habían causado daños menores. La pátina verde del bronce protegía el metal. Se veían algunas grietas, pero nada estructural.

Thouin examinó los caballos desde todos los ángulos. Tomó medidas precisas. Calculó el peso. Estudió los sistemas de sujeción.

— Unos novecientos kilos por caballo —calculó—. Total: más de tres toneladas y media. Están fijados a la terraza mediante placas de bronce atornilladas. Se pueden desprender con relativa facilidad. El problema será el descenso.

— ¿Qué altura? —preguntó Berthollet—.

— A veinte metros del suelo de la plaza. Habrá que construir un sistema de polipastos y andamios. Es factible, pero complicado. Si un caballo resbala, se estrella abajo, y nosotros con él.

— ¿Cuánto tiempo necesitas?

— Una semana para fabricar el equipo. Luego tres días para el descenso propiamente dicho, avanzando caballo a caballo. Si todo va bien.

— ¿Y si sale mal?

— Los caballos se estrellan contra la plaza y se convierten en montones de bronce informe.

— Entonces asegúrate de que todo salga bien. A Bonaparte le importan mucho estas esculturas. Si los perdemos, nos hará responsables.

Farsetti, que había escuchado este intercambio, intervino.

— Si un caballo se rompe, Venecia no tendrá más que tres. Y ustedes no tendrán más que fragmentos de bronce. Piénsenlo antes de precipitar las cosas.

Berthollet se encogió de hombros.

— Los caballos irán. Eso es lo único que importa.

Requirió meses de preparación. Negociaciones con el Gobierno Provisional. La espera de la autorización final de París, vinculada a las conversaciones franco-austriacas sobre la cesión de Venecia. La fabricación de equipos especiales de elevación que los herreros del Arsenal tuvieron que estudiar durante varias semanas. La operación comenzó el 29 de noviembre. Los carpinteros construyeron un enorme andamiaje contra la fachada de San Marcos. Los herreros fabricaron cadenas y ganchos que podían soportar el peso de las esculturas. Los fabricantes de cuerdas trenzaron cables reforzados especiales.

La noticia se difundió por Venecia. Multitudes acudieron a observar los preparativos. Algunos lloraban. Otros lanzaban maldiciones. Algunos incondicionales pedían resistencia armada. La guarnición francesa tuvo que reforzar la seguridad. Los soldados hacían guardia día y noche para evitar cualquier sabotaje.

El 3 de diciembre, todo estaba listo. Comenzaron con el primer caballo, el de la extrema izquierda. Primero fue necesario separarlo de su base. Los pernos de bronce que lo habían fijado desde 1204 estaban corroídos. Varios se rompieron cuando intentaron desenroscarlos. Tuvieron que ser serruchados, una operación delicada que duró horas.

Finalmente, alrededor del mediodía, el caballo fue liberado. Se pasaron cadenas alrededor de su cuerpo, unidas al sistema de poleas. Entonces comenzó el descenso.

Veinte hombres tiraban de las cuerdas para controlar la velocidad. Thouin supervisaba, gritando órdenes, ajustando la tensión. El caballo descendía lentamente. Sus cascos rozaban la fachada. En varias ocasiones, se tambaleó peligrosamente. Se oían ruidos inquietantes de crujidos en el andamio.

Finalmente, alrededor de las cuatro, el caballo tocó el suelo. Intacto. La operación había sido un éxito.

Pero este éxito técnico no disminuyó la sensación de violación. Los venecianos habían visto arrancado su símbolo más sagrado de su ubicación milenaria. Descendido como un objeto vulgar. Tumbado sobre los adoquines de la plaza.

Las lágrimas brotaron. Primero una mujer, luego varias, y después toda la multitud. Nadie gritaba. Nadie habló. Solo esos sollozos que surgían de todas partes a la vez, mezclados con el crujido de las cuerdas.

Los otros tres caballos fueron bajados en los días siguientes.

El 11 de diciembre, los cuatro caballos se alinearon en la Plaza de San Marcos. Berthollet los examinó con restauradores. Las esculturas estaban en buen estado a pesar del peligroso descenso. Algunos arañazos superficiales.

— No toque nada —ordenó—. No limpiar. Los enviaremos tal cual. En París, los especialistas decidirán el tratamiento adecuado.

Los caballos fueron empaquetados individualmente en enormes cajas acolchadas. Cada caja pesaba más de una tonelada.

El 13 de diciembre, el convoy partió de Venecia. Cuatro carros transportando a los caballos. Doscientos soldados de escolta. Trabajadores para ayudar en los pasos difíciles. Sería un largo viaje — varios meses pasando por Ancona, Tolón y el Ródano — antes de que los caballos finalmente llegaran a París.

En la fachada de San Marcos, quedaban cuatro pedestales vacíos. Boquete abierto sobre el vacío. Mutilación visible de la ciudad.

Venecia había perdido su independencia. Había perdido su gobierno milenario. Había perdido su lugar en el concierto de las naciones. Y ahora estaba perdiendo sus caballos. Su símbolo.

El Gran Consejo se había disuelto el 12 de mayo. Desde ese día, Venecia ya no existía como República. Seguía existiendo como ciudad—los palacios, los canales, los campanarios, los mercados del Rialto, las multitudes en la Riva degli Schiavoni—pero lo que hacía de una ciudad una entidad política había desaparecido con el voto de 512 votos a favor de la abdicación y 20 en contra. La República más larga de la historia occidental se había acabado en media hora de sesión, bajo la amenaza de cañones franceses situados en la entrada de la laguna.

Berthollet había asumido su puesto en Venecia en julio. Llevaba tres semanas trabajando cuando conoció a Morosini por primera vez.

La reunión había sido convocada por el Municipio Provisional, el órgano de gobierno jacobino y patricio que los franceses habían instalado tras la disolución del Gran Consejo. Se celebró en una sala que el Dogo Manin había abandonado dos meses antes cuando dejó el *corno ducale*, el tocado que simbolizaba su cargo, sin decir palabra a la multitud reunida en la Piazzetta. La sala seguía amueblada como en la época de la República: mesas de trabajo, un candelabro de plata, un retrato de un dogo del siglo anterior en la pared. Nadie había decidido aún qué hacer con él.

Morosini representaba al municipio. Otros dos hombres le acompañaban: un jurista llamado Querini y un funcionario de los archivos cuyo nombre Berthollet no recordaba. Thouin estaba sentado junto a Berthollet.

— El Tratado de Campo-Formio —declaró Berthollet— otorga a Francia las obras de arte designadas por la comisión. Estamos

aquí para elaborar la lista y organizar las incautaciones según las normas.

— Según las normas —repitió Morosini—. Sí.

No había ironía en su voz. Solo neutralidad perfecta, el tono de un hombre que ha decidido no tener ya opinión sobre nada.

— Comenzaremos con San Giorgio Maggiore —continuó—. La *Boda en Caná* de Veronese.

— La *Boda en Caná* pertenece a la comunidad benedictina —dijo Querini—. No a la República. La disolución del Gran Consejo no afecta los derechos de propiedad de las instituciones religiosas.

— El tratado se aplica a todo el territorio veneciano y a sus instituciones —respondió Berthollet—. La comisión tiene autoridad sobre todas las colecciones, públicas y privadas.

— Empezamos mañana por la mañana. San Giorgio Maggiore. Le pediré que esté presente.

— Allí estaré —dijo Morosini—.

IV — San Giorgio Maggiore: La *boda en Caná*

Al día siguiente, Berthollet cruzó la laguna en una góndola. La niebla de la mañana cubría el agua. La isla de San Giorgio Maggiore emergía lentamente, con el campanario de Palladio destacando contra el cielo blanco. Nada se parecía a esto en ninguna de las ciudades que había visitado.

Entró en el convento por la puerta lateral. El prior, el hermano Giambattista, lo condujo al refectorio sin decir palabra.

Entró en la sala.

Se detuvo.

El lienzo ocupaba toda la longitud del muro trasero: nueve metros noventa y cuatro de ancho, seis metros setenta y siete de alto. Veronese lo había pintado entre 1562 y 1563 para este refectorio, para esta muralla específica, por orden de los monjes

benedictinos que exigieron que ocupara la muralla en su totalidad. El contrato lo formulaba de forma inequívoca: *el mismo ancho y altura que la pared frontal, ocupándolo por entero*. Veronese había mantenido ese compromiso. El lienzo no era una decoración colocada en una pared. Era el muro.

«La *boda en Caná*»: ciento treinta personas en el banquete, Cristo en el centro, la Virgen a su lado, la novia y el novio relegados al extremo izquierdo como si solo fueran accesorios de su propia fiesta. La vida veneciana del siglo XVI en todo su esplendor a su alrededor. Músicos en una plataforma en primer plano, lacayos con jarras, damas con sedas brillantes, figuras con turbante de Oriente, un loro, perros al pie de la mesa. Arquitecturas palladianas elevándose hacia un cielo azul, sus columnatas prolongando las del refectorio real, creando una continuidad espacial entre el edificio vivido y el banquete representado. Los monjes habían comido en silencio durante dos siglos frente a ese muro, y la comida de Cristo tenía lugar simultáneamente delante de ellos, en un espacio ficticio que era la réplica exacta del suyo.

Berthollet avanzó hasta el centro de la sala y se detuvo. A esa distancia—unos veinte metros, la distancia desde la que Veronese había calculado su perspectiva—la ilusión funcionaba por completo. Las columnatas pintadas en el tercio superior del lienzo parecían elevarse por encima del muro real. El cielo azul parecía abierto. Las ciento treinta figuras parecían estar vivas.

Luego se acercó a menos de dos metros de la superficie.

La técnica de Veronese era visible desde esa distancia. Había trabajado al óleo sobre lienzo, aplicando capas sucesivas de esmaltes translúcidos a una preparación clara. Los blancos de los manteles — blanco de plomo realzado en algunos lugares con amarillo de Nápoles — habían sido modelados por sucesivas manchas para crear pliegues y sombras. Los rojos de los drapeados, obtenidos superponiendo bermellón y laca, irradiaban desde una profundidad que las reproducciones grabadas no plasmaban. Los verdes — característicos de

Veronese, un verde frío ligeramente inclinado hacia el azul — vibraban de forma diferente según el ángulo de visión, cambiando de valor según la luz natural que entraba por las ventanas laterales. Era esta luz natural para la cual Veronese había calculado sus valores. Sacar el lienzo de este espacio era sacar el lienzo de su luz.

Identificó las figuras una por una.

En el centro absoluto de la composición, Cristo, nimbo dorado, túnica blanca, rostro sereno vuelto hacia el espectador. La Virgen a su derecha inmediata, reconocible por el velo oscuro. Un velo de luto, habían dicho algunos, una prefiguración de la Pasión en la alegría de un banquete de boda. La novia y el novio, relegados al extremo izquierdo de la mesa, solo eran testigos en su propia fiesta. A su alrededor, los apóstoles e invitados vestidos con vestimenta veneciana del siglo XVI, mezclando trajes occidentales y orientales como se veía en los puertos de la Serenísima.

En primer plano, una plataforma de músicos ocupaba la posición central bajo Cristo. Según la tradición, los cuatro músicos representarían a los grandes maestros de la escuela veneciana: el propio Veronese vestido de blanco, sosteniendo una viola da braccio; Tiziano de rojo con violón; Tintoretto y Jacopo Bassano completando el cuarteto. El parecido con los autorretratos conocidos de estos pintores era insuficiente para afirmarlo con certeza. Pero la hipótesis tenía lógica: Veronese convocando en su propio lienzo a toda una generación de pintores, toda una escuela representándose a sí misma en la cima de su gloria. En la mesa de los músicos, un reloj de arena. El tiempo de la misión de Cristo acababa de comenzar, pero estaba contado.

Al pie de la mesa, dos galgos atados por la misma correa. Un enano disfrazado de bufón miraba al espectador con una fijidad algo inquietante. Un sirviente cortaba carne en una terraza al fondo. Seis jarras de piedra en primer plano, aquellas que Cristo había pedido que se llenaran de agua. El agua convertida en vino.

El milagro que Veronese había decidido no representar directamente (sin gesto taumatúrgico, sin transformación visible), sino dejarlo implícito en el estupor discreto del mayordomo probando su copa.

Berthollet solo había visto el lienzo en reproducciones. El original lo arrasó.

Thouin tomó nota de las dimensiones. Se acercó y dijo en voz baja:

— Nueve metros setenta. No puede transportarse plano. Demasiado rígido para rodar en un tambor normal. No se puede hacer una caja de este tamaño.

Berthollet no respondió de inmediato. Seguía mirando el lienzo. El hermano Giambattista se había quedado en el umbral, con las manos enterradas en las mangas de su túnica.

— La cortamos —dijo Berthollet—.

Silencio en la sala.

— ¿En cuántas tiras? —preguntó Thouin—.

— Siete. Cada tira puede enrollarse por separado. Se unirán de nuevo en París.

El monje lo había oído. Dio un paso adelante, luego se detuvo. No había nada que decir. Berthollet había pronunciado «la cortamos» con la misma voz que habría usado para «la cargamos».

Tres hombres llegaron con su equipo, cuchillos de hoja fina, reglas de metal, tiza blanca para dibujar las guías. Colocaron sus herramientas en el suelo de piedra del refectorio sin hacer ruido. Ya habían trabajado en Milán, Parma y Bolonia. Sabían cuál era su tarea.

Entretanto, el hermano Giambattista había entrado. Se había colocado contra la pared lateral, con los brazos a los lados. Un hermano más joven estaba detrás de él. Ninguno de los dos habló mientras Thouin terminaba sus cálculos en voz baja.

Thouin se acercó al lienzo con su regla metálica, explicando el corte como si expusiera un problema de ingeniería.

— Siete tiras de ancho aproximadamente igual, de aproximadamente un metro cuarenta cada una. La altura de seis metros setenta y siete permitirá enrollarla sobre el tambor sin una tensión excesiva sobre la capa de pintura, siempre que el diámetro del tambor sea suficiente. Al menos sesenta centímetros. Las costuras originales de Veronese ya existen en el lienzo: pintó sobre varias tiras de lino ensambladas. Se pueden seguir dos o tres sin daño. Para las cuatro incisiones restantes, se elegirán líneas que atraviesan zonas del cielo o la arquitectura, donde la ruptura será menos visible al pegarla.

Señalaba las zonas con la punta del lápiz, sin tocar la superficie pintada.

— La línea central de corte pasa entre el grupo de Cristo y la plataforma de los músicos.

Berthollet miró el lugar indicado. Entre Cristo en el centro y los músicos tocando. Entre lo sagrado y lo profano. El corte cruzaría este límite preciso.

Fue entonces cuando habló el prior.

— Berthollet.

Berthollet se giró. El hermano Giambattista no dijo nada más durante un momento. Miró las líneas imaginarias que Thouin había trazado mentalmente en el lienzo.

— Este lienzo fue pintado para este refectorio. Veronese calculó su perspectiva según la distancia entre esta pared y el otro extremo de la sala. Calculó sus valores basándose en la luz de esas ventanas. Sacado de aquí, cortado en siete piezas y vuelto a pegar en otro lugar, ya no será lo que es.

— Estará en el Museum central de las Artes —respondió Berthollet—. Decenas de miles de personas al año podrán verla.

— Verán un lienzo cortado en siete piezas y pegado de nuevo, arrancado del espacio para el que fue concebido, de la luz para la que fue pintado.

— Verán a Veronese.

El prior bajó los párpados. Ya no tenía un argumento válido. La República ya no existía. Ya no había un gobierno al que quejarse, ni un tribunal al que recurrir. Lo que quedaba ya no estaba protegido más que por la buena voluntad del hombre que tenía delante. Y la buena voluntad aquí tenía sus propias leyes.

— No tenemos objeción alguna que formular. Ya no tenemos derecho a formular objeciones.

Hizo una señal al primer restaurador.

El hombre se arrodilló y trazó una primera línea vertical con tiza a treinta centímetros desde el borde izquierdo del lienzo, pasando por el cielo pintado sobre las columnatas. La línea blanca cruzó el cielo de Veronese, de arriba a abajo, limpia y precisa, indiferente.

El hermano menor, el que estaba detrás del prior, salió. El hermano Giambattista permaneció.

El primer corte de cuchillo en el lienzo produjo un sonido breve, casi delicado. La tela de lino resistía al principio, luego cedía bajo la hoja. Los restauradores trabajaban en cuatro, dos sujetando el lienzo estirado a cada lado de la incisión mientras el quinto guiaba la hoja a lo largo de la línea de tiza. Cada centímetro separaba para siempre lo que Veronese había concebido como una unidad. La incisión progresaba hacia abajo, regular, mecánica.

Thouin anotaba. Dimensiones de la primera tira, estado de la capa pictórica en los bordes del corte, tensión de la tela de lino.

El hermano Giambattista observaba, inmóvil.

Después de desprender la primera tira — Cristo y la Virgen a un lado, músicos al otro, la línea blanca de tiza convirtiéndose en un corte limpio en la carne del lienzo — los restauradores enrollaron

cuidadosamente la sección sobre un tambor de madera. Luego tomaron sus posiciones para el segundo.

Tras la primera tira, Berthollet salió al patio del convento. El aire de la laguna era fresco. Se quedó allí un momento, con los ojos cerrados.

No miró los siguientes.

Al día siguiente, Berthollet cruzó la Piazzetta a primera hora de la mañana. El Palacio Ducal se extendía a lo largo de toda la fachada sur de la Cuenca de San Marcos. Gótico veneciano, dos niveles de arcadas abiertas sosteniendo un piso macizo con diamantes de mármol blanco y rosa, la ligereza de la base sosteniendo la opacidad de la parte superior, una inversión de la lógica ordinaria de construcción que solo pertenecía a Venecia. Morosini le esperaba bajo el arco de la entrada principal.

Ludovico Morosini era el último funcionario que el gobierno provisional había designado para acompañar a la comisión francesa en sus inventarios. Un hombre de buena familia patricia que había servido a la República en varios cargos administrativos y que ahora se encontraba guiando al extranjero por las salas de lo que había sido el centro del poder veneciano. Lo hacía con perfecta corrección y una total ausencia de emoción visible.

Subieron la Escalera de Oro, de estuco blanco y dorados, encargada por Sansovino bajo el dogado de Priuli, y entraron en las salas institucionales de la segunda planta.

La primera sala que Berthollet examinó seriamente fue la sala del Consejo de los Diez. El Consejo era el órgano más temido de la República. Un organismo permanente encargado de la seguridad del Estado, con poderes de investigación y juicio que nada podía limitar, operando por denuncias anónimas, con bocas de león incrustadas en los muros de la ciudad recibiendo denuncias de los ciudadanos. El Estado dentro del Estado. La sala había sido decorada en consecuencia: un techo con nueve compartimentos

destinado a simbolizar el poder del Consejo y la legitimidad de sus sentencias.

El compartimento central era una composición ovalada de Veronese, pintada entre 1553 y 1556: *Júpiter fulminando los Vicios*. Berthollet examinó el techo.

Júpiter ocupaba el centro de la composición, sentado en las nubes, con el rayo elevado. A su alrededor y abajo, figuras en caída — Herejía, Lujuria, Corrupción, Rebelión — precipitadas desde el cielo por la voluntad del dios. La composición era ovalada, pensada para ser vista en contrapicado desde el suelo de la sala. Veronese había calculado sus escorzos en consecuencia: los cuerpos que caían parecían lanzarse hacia el espectador, sus extremidades retorcidas en un movimiento de desarticulación que creaba una impresión de vértigo. Los colores—azul celeste, piel luminosa, tejidos de un rojo cálido—eran los del pleno Veronese, sin ninguna de la pesadez del manierismo romano.

El mensaje era inequívocamente claro: los vicios que castigaba el Consejo de los Diez eran los vicios que el propio Júpiter fulminaba. La justicia veneciana y la justicia divina eran una sola.

— ¿Dimensiones? —preguntó Berthollet a Thouin—.

Thouin midió. La composición ovalada medía unos dos metros cuarenta de largo. Portátil. El marco era de madera dorada, fijado al techo artesonado mediante sistemas de suspensión. Recuperable con cuidado.

— Nos lo llevamos.

Morosini miró la composición ovalada un momento, luego apartó la vista hacia los compartimentos laterales que permanecerían. Dos Veronese permanecerían en su lugar: *Juno derramando sus dones sobre Venecia* y una alegoría sobre la juventud y la vejez. Lo que partiría era el centro, el foco, la figura que daba sentido al todo. Lo que quedaría serían los márgenes de una composición cuyo corazón habría sido arrebatado.

— Quedará una copia.

— Sí —dijo Morosini—. Quedará una copia.

El Anticollegio era la antesala donde esperaban ser recibidos embajadores y delegaciones extranjeras por el Colegio, el órgano ejecutivo de la República, compuesto por el dogo, el Savi y la Signoria. La sala era modesta en tamaño, lo que la hacía aún más intensa: las obras se veían de cerca, en un espacio reducido que amplificaba su presencia.

En las cuatro paredes, Tintoretto había pintado cuatro composiciones mitológicas, cada una de unos dos metros de altura. Berthollet las examinó una por una.

Mercurio y las tres Gracias : Mercurio descendía hacia las tres diosas, cuyos cuerpos desnudos se enredaban unos alrededor de otros en un movimiento de notable fluidez. Tintoretto había tratado la carne con su característica luminosidad, blancos perlados emergiendo de sombras profundas, casi aterciopeladas. La alegoría era política: Mercurio, dios del comercio, viniendo a bendecir las tres Gracias que representaban las virtudes que fundaban la prosperidad veneciana.

La Forja de Vulcano : el dios cojo trabajando en su fragua, rodeado de cíclopes, con los músculos tensos por el esfuerzo. Una composición oscura, con rojos brasa y negros humo, muy diferente de la ligereza aérea de las Gracias.

Minerva alejando a Marte de Paz y Abundancia : la diosa de la Sabiduría rechazando al dios de la Guerra, mientras que de fondo Paz y Abundancia, figuras femeninas serenamente sentadas, representaban el ideal de la República. El programa iconográfico era transparente: Venecia prefería la diplomacia a la guerra, el comercio a la conquista.

Ariadna, Venus y Baco : la más aérea de las cuatro. Baco descendía de las nubes hacia la abandonada Ariadna, con Venus flotando sobre ellos en un cielo luminoso. Los cuerpos suspendidos en el

espacio, los drapeados flotando sin gravedad. Tintoretto desplegaba esa capacidad, propia de él, para abolir la gravedad.

— ¿Esos cuatro? —preguntó Thouin—.

Reflexionó Berthollet. Cuatro Tintoretto principales, transportables, en excelente estado. Cada uno de unos dos metros de alto por dos metros de ancho. Enrollables sin necesidad de corte.

— Estas permanecen.

Morosini cerró los ojos un segundo. Luego los abrió de nuevo. No había oído mal.

— Estos cuatro lienzos forman un ciclo —dijo tras una pausa—. Fueron pintados juntos, para esta sala, para este dispositivo preciso. Separados de su contexto, pierden su coherencia iconográfica. Son las mismas paredes del Anticollegio las que les dan su significado: sin los embajadores esperando, sin el protocolo del público, sin la progresión de una sala a otra, no son más que cuatro escenas mitológicas.

Thouin lo anotó. Había Tintoretto en otros lados. La scuola di San Rocco, San Giorgio Maggiore. Salas aisladas, sin la carga de la representación diplomática que las hacía inseparables de su lugar.

Morosini no dijo nada. Era la primera vez, desde el inicio del inventario, que una sala se salvaba por un argumento distinto a la imposibilidad material.

La sala del Colegio era la más representativa de las ambiciones decorativas de la República. Era allí donde el dogo recibía oficialmente a los embajadores, donde el Colegio celebraba sus sesiones plenarias y donde se pronunciaban formalmente las decisiones del Estado. Como resultado, la decoración había sido confiada únicamente a Veronese, quien la realizó entre 1575 y 1582.

El techo estaba dividido en once compartimentos de formatos variados—rectangulares y romboidales alternados—cada uno con una alegoría. Veronese había pintado las virtudes que fundaban el ideal veneciano de gobierno: la fe sosteniendo el cáliz y la cruz, la justicia con la espada y la balanza, la templanza vertiendo agua en el vino, la paz coronada con olivos, la moderación, la vigilancia, esta última reconocible por la grulla que sostiene una piedra en su pie elevado, según la iconografía tradicional. Las figuras femeninas flotaban en cielos luminosos, sus cortinas brillando en los verdes y plateados característicos de la última manera de Veronese.

Thouin midió los compartimentos del techo.

— Los paneles del techo están incrustados en una estructura de madera trabajada, molduras, cornisas y marcos integrados en el armazón. Para desmontarlos sin dañarlos, tendría que construir un andamio, desatornillar los herrajes uno a uno y bajar cada panel plano. La madera de los marcos es antigua. El riesgo es real en cada etapa.

— ¿Tiempo estimado?

— Para los once compartimentos: mínimo tres semanas. Con el riesgo de perder paneles si la madera cede.

Calculó Berthollet. Tres semanas era un tercio del tiempo que le quedaba antes de los plazos fijados por Bonaparte. Y los once compartimentos representaban a Veronese, pero a un Veronese alegórico, virtudes sin rostro identificable, sin el esplendor narrativo de grandes composiciones. En San Sebastiano, había Veronese más accesibles, más representativos.

— Dejamos el techo.

Morosini, esta vez, no cerró los ojos. Miró al techo en silencio durante un largo momento, las virtudes de la República flotando en sus cielos brillantes, inmutables e indiferentes.

— Esa es nuestra historia. No es una alegoría. Nuestra historia.

— Cada colección está compuesta por la historia de otros — respondió Berthollet—. Este es el principio de un museo universal.

Thouin lo anotó. Se llamó a los restauradores.

V — Las iglesias robadas

En los días siguientes, Berthollet visitó las iglesias venecianas. Estaban llenas de obras maestras. Venecia contaba con más de doscientas iglesias, muchas de las cuales tenían retablos y pinturas de maestros.

Tan pronto como llegó en julio, Berthollet había comenzado el inventario de las colecciones venecianas. Bonaparte quería mucho más que caballos. Quería las pinturas más bellas de la escuela veneciana. Los Tiziano, los Veronese, los Tintoretto, que eran la gloria de la Serenísima.

Venecia tenía una tradición pictórica única en Italia. Mientras Florencia favorecía el dibujo, el disegno, y Roma la composición monumental, Venecia había desarrollado un arte del color, el colore. Esta especificidad no era casualidad. Se explicaba por la historia y geografía de la ciudad.

La iglesia de Santa Maria della Salute, una basílica barroca situada en la entrada del Gran Canal, había sido construida como ex-voto tras la gran peste de 1630. Su arquitectura circular había dominado la laguna durante ciento diez años. Berthollet llegó allí en góndola, ascendiendo por el Gran Canal al anochecer.

Entró en la sacristía. Tres grandes lienzos de Tiziano adornaban el techo: *El sacrificio de Abraham*, *Caín y Abel*, *David y Goliat*, obras de su plena madurez, pintadas en la década de 1540 para la iglesia de San Spirito en Isola, y luego trasladadas aquí en 1656. Composiciones en colores oscuros y profundos, de una fuerza dramática impactante, la violencia del Antiguo Testamento representada con una severidad que no tenía nada que ver con la gracia luminosa de la Asunción de los Frari.

— Estos Tiziano son intransportables —explicó el sacerdote guardián—. Están fijados al techo, diseñados para verse desde abajo. Desprenderlos llevaría semanas y arriesgaría destruirlos.

Berthollet miró hacia arriba. De hecho, las tres pinturas estaban empotradas en el techo artesonado, calculadas para una vista en contrapicado.

— Estos permanecen —decidió—.

Un alivio imperceptible cruzó el rostro del sacerdote. Al menos los Tiziano en la sacristía se salvarían. Al menos algo quedaría.

Berthollet casi sintió irritación por esto. En Milán y Roma, los conservadores habían luchado. Habían argumentado. Protestado. Dado testimonio. Aquí, en Venecia, era resignación. Aceptación pasiva.

Pero quizá esta diferencia podría explicarse. Milán, Roma, Bolonia seguían existiendo. Estaban ocupadas, humilladas, pero sobrevivían como entidades políticas. Venecia, en cambio, había desaparecido. La República ya no existía. El gobierno se había disuelto. La ciudad esperaba ser cedida a Austria. Era un cadáver político. ¿Por qué un cadáver se defendería solo?

En San Giovanni e Paolo, una inmensa iglesia gótica donde estaban enterrados veinticinco dogos, Berthollet examinó el políptico de Giovanni Bellini. Nueve paneles representando santos y mártires, enmarcando a una Virgen en majestad. Pintura antigua, de la primera generación veneciana, aún marcada por el gótico tardío.

Bellini era el fundador. Aquel sin el cual nada de lo que había seguido, Giorgione, Tiziano, Tintoretto, habría sido posible.

Thouin midió. Calculó. Examinó los herrajes.

— El marco está atornillado en la mampostería del ábside desde el siglo XV. Los tornillos se han oxidado en la piedra. Para desanclar todo, habría que demoler parte del muro. Y los paneles de madera son demasiado rígidos para separarlos sin riesgo de agrietarse.

Berthollet miró el políptico durante unos momentos. La obra tenía una cualidad innegable. Pero otras piezas estaban esperando, y el tiempo se agotaba.

— Pasamos. Hay Bellini más accesibles en la Academia.

El prior de San Giovanni e Paolo, que había observado la escena sin atreverse a interferir, cerró los párpados. La fuerza tenía prioridad sobre el derecho.

En San Sebastiano, una iglesia completamente decorada por Veronese entre 1555 y 1565, Berthollet tomó cuatro pinturas. No los frescos del techo —intransportables—, sino lienzos móviles representando escenas del Antiguo Testamento. La Ester coronada por Asuero mostraba el esplendor veneciano: arquitectura monumental, trajes suntuosos, colores brillantes.

Berthollet comenzó con el Palacio Ducal. Contenía ciclos de pinturas históricas que celebraban la grandeza de la Serenísima. Las inmensas salas — la Sala del Gran Consejo, la Sala del Colegio, la Sala del Senado — estaban completamente decoradas con frescos y pinturas monumentales.

El conservador del palacio, Alvise Morosini, provenía de una de las familias más antiguas de la nobleza veneciana. Había dedicado su vida a la Serenísima. La caída de la República en mayo le había roto. Desde entonces, cada día traía una nueva humillación. Él había aceptado a regañadientes supervisar las colecciones en un intento de preservar lo que aún podía conservarse.

— Monsieur Berthollet, sé por qué está aquí. Viene por los cuadros, como vino por los caballos.

— En efecto. El general Bonaparte ordenó un inventario completo de las colecciones venecianas. Las obras más importantes serán trasladadas a París.

— ¡Humanidad! Supongo que me va a explicar que actúa en nombre de la humanidad. Que las obras serán mejores en París. Que el acceso será universal. Que deberíamos felicitarnos por haber sido saqueados.

Morosini vestía las túnicas negras de su rango con una dignidad que nada parecía poder atenuar. Su mirada expresaba una tristeza fría, sin ira, la tristeza de quien ya lo ha perdido todo.

— París es la capital de la primera República Europea — respondió Berthollet—. La ciudad donde se proclamaron los derechos humanos.

— Venecia era una república mucho antes que Francia — respondió Morosini—. Desde el siglo XI. Mil años de tradición republicana. Pero era una república aristocrática, así que no le importa. Solo cuenta su República. La que saquea, oprime, destruye.

— Señor Morosini, muéstreme las colecciones. Tengo una lista de obras que queremos revisar. Cuanto antes empezamos, antes terminamos.

Morosini hizo una reverencia. Ya no tenía fuerzas para discutir.

Estaban de pie en una antesala del Palacio Ducal. A través de la ventana, se podía ver la laguna brillando bajo el sol de julio. Las góndolas se deslizaban silenciosamente sobre el agua. Venecia vivía en cámara lenta, como dormida en su tristeza. La ocupación francesa había agotado la ciudad de su energía. Los venecianos seguían con sus asuntos diarios, pero sin alegría, sin orgullo. Como autómatas realizando gestos sin sentido.

Berthollet no se dejaba conmover por estas consideraciones. Había escuchado los mismos argumentos en Milán, Bolonia, Roma. Siempre las mismas objeciones. Siempre la misma incomprensión. Estos italianos no veían el progreso que representaba la concentración de obras. Permanecían apegados a sus particularidades locales, incapaces de concebir el interés general de la humanidad.

Morosini le guió por las salas. Primero la sala del Gran Consejo. Un espacio inmenso de cincuenta y cuatro metros de largo y veinticinco metros de ancho donde se sentaba el Maggior Consiglio, una asamblea de la nobleza veneciana con hasta dos

mil miembros. Era una de las salas más grandes de Europa, quizás la sala más grande del mundo sin columnas.

Las paredes estaban completamente cubiertas con pinturas que celebraban la historia de Venecia. Batallas navales. Recepciones de embajadores. Ceremonias de Estado. Cada pintura relataba un episodio glorioso de la Serenísima. El conjunto formaba una enorme narrativa visual de mil años de historia veneciana.

El Paraíso de Tintoretto ocupaba toda la pared trasera. Casi siete metros y medio de alto y veinticuatro metros y medio de ancho. La pintura sobre lienzo más grande jamás realizada.

Espléndida composición mostrando a Cristo y la Virgen en el centro, rodeados por quinientas figuras: santos, ángeles, beatos, profetas, patriarcas. Todas dispuestas en círculos concéntricos creando un movimiento giratorio, un vórtice místico aspirando la mirada hacia el centro divino.

— Tintoretto trabajó en esta obra desde 1588 hasta 1592 — explicó Morosini—. Tenía setenta años cuando empezó. Setenta y tres o setenta y cuatro cuando la terminó. Es su testamento artístico. La síntesis de toda su carrera. Mire la composición: gira en espirales. Cada figura está vinculada a las demás por gestos, miradas, drapeados. El conjunto crea un movimiento cósmico. Un baile celestial.

Berthollet examinaba atentamente. El lienzo era gigantesco. Imposible de mover. El marco en sí era uno con la pared. Estaba integrado en la arquitectura del salón. Cualquier intento de desmantelarlo llevaría meses y probablemente destruiría la obra.

— Esta permanece —decidió tras examinarlo—. Es intransportable. Llevaremos a otros Tintoretto a otro sitio.

Pero otras obras en la sala eran móviles. En las paredes laterales, pinturas de Veronese y Palma el Joven representaban batallas navales, alegorías de la República y escenas históricas. Cada uno medía unos tres por dos metros. Dimensiones imponentes, pero transportables con los medios adecuados.

Berthollet se detuvo frente a una *Batalla de Lepanto* de Andrea Vicentino. La obra celebraba la gran victoria naval veneciana de 1571 contra los otomanos. La flota cristiana comandada por Don Juan de Austria había aplastado a la flota turca en el golfo de Corinto. Esta victoria había detenido la expansión otomana en el Mediterráneo.

Vicentino había retratado la batalla con precisión documental. Las galeras venecianas, con sus velas infladas, ocupaban el primer plano. Soldados con brillantes armaduras luchaban en las cubiertas. Los cañones escupían fuego. En el cielo, las alegorías de la Victoria y la Fe apoyaban a los cristianos. Los colores eran suntuosos: los verdes profundos del mar, los rojos brillantes de las banderas, los dorados brillantes de las armaduras.

— Esta —dijo Berthollet, anotándolo en su lista—. La tomamos.

— No —protestó Morosini—. Esta batalla es nuestro orgullo. Nuestra última gran victoria. Tras Lepanto, Venecia comenzó su declive. Pero durante dos siglos, hemos celebrado este día. Esta pintura forma parte de nuestra memoria colectiva.

— Entonces debería ir a París. Ilustra perfectamente la pintura histórica veneciana. Composición, color, movimiento. Todo está ahí.

— Su historia sobrevivirá en los libros, en las crónicas, en la memoria. La pintura se conservará mejor en París. Nuestros restauradores son excelentes. Nuestras condiciones óptimas de conservación. Esta obra vivirá más tiempo en el Museum central de las Artes que aquí, en esta sala húmeda.

Morosini no respondió. No era que estuviera equivocado en su propio terreno. Era porque estaba agotado de defender un terreno donde nadie en esa sala había venido a escuchar.

Continuaron con el inventario. Berthollet seleccionó ocho pinturas de la sala del Gran Consejo. Veronese, Palma el Joven, Bassano.

Luego visitaron el Salón de las Cuatro Puertas. Esta antesala servía como pasadizo entre diferentes Salas de Estado. A pesar de su función secundaria, estaba ricamente decorada. En una pared, un Tiziano representaba al dogo Antonio Grimani arrodillado ante la Fe. Pintura alegórica encargada en 1555 para celebrar la elección del dogo.

Grimani estaba representado de perfil, con atuendo ceremonial, arrodillado ante una figura femenina monumental que encarnaba la fe cristiana. La santa sostenía una cruz y un cáliz. Detrás de ella, la personificación de Venecia, reconocible por su león, observaba la escena. En el cielo, los ángeles ostentaban los atributos del poder ducal.

La obra tenía tres metros sesenta de altura. Dimensiones imponentes, pero transportables. El marco estaba fijado a la pared, pero podía desmontarse. El estado de conservación parecía bueno a pesar de los dos siglos y medio transcurridos desde su creación.

Berthollet estudió esta pintura. Composición magnífica. Pero era un retrato del dogo Grimani, un símbolo político importante. La familia Grimani seguía siendo influyente. Llevarse esta pintura crearía tensiones innecesarias.

— Este permanece —declaró Berthollet—. Las complicaciones políticas no merecen la pena.

— Un símbolo de nuestra historia que permanece en Venecia —murmuró Morosini con alivio—. El dogo Grimani era uno de nuestros mayores líderes. Restauró el poder veneciano tras años difíciles.

— Ya tenemos suficiente de Tiziano —añadió, anotando en su lista—.

Un total de doce pinturas fueron seleccionadas del Palacio Ducal. No una incautación masiva, comparada con los cientos de obras que contenía el palacio. Pero las doce estaban entre las más

importantes. Las más simbólicas. Aquellas que mejor encarnaban la grandeza veneciana.

VI — Frari y San Sebastiano

Berthollet pasó los días siguientes cruzando la ciudad.

A diferencia de Roma, donde las obras se concentraban en el Vaticano y en algunos grandes palacios, en Venecia estaban dispersas por toda la ciudad. Cada iglesia de barrio, cada hermandad religiosa, cada convento tenía sus tesoros.

Esta dispersión reflejaba la historia veneciana. La República nunca había tenido una corte centralizada como en Florencia o Roma. El poder se distribuía entre las grandes familias nobles. Cada familia tenía su propia capilla, su iglesia de referencia, sus encargos artísticos. Esta descentralización había creado una riqueza artística difusa pero inmensa.

La iglesia de Santa Maria Gloriosa dei Frari, comúnmente conocida como la Frari, era una de las más importantes de Venecia. Una gran basílica gótica construida por los franciscanos en el siglo XIV, servía como panteón para varios dogos y grandes familias. Sus dimensiones eran gigantescas: ciento dos metros de largo, treinta y dos metros de ancho bajo la nave, veintiocho metros de altura bajo las bóvedas.

Los Frari albergaban dos importantes Tiziano. *La Asunción de la Virgen* dominaba el altar mayor. Retablo monumental de seis metros noventa de alto por tres metros sesenta de ancho. Composición piramidal en tres registros: en la parte inferior, los apóstoles levantando los brazos hacia el cielo; en el centro, María ascendiendo, llevada por ángeles músicos; arriba, Dios Padre apareciendo en gloria dorada para dar la bienvenida a su Madre.

Esta obra, realizada entre 1516 y 1518, había revolucionado la pintura veneciana. Antes de Tiziano, los retablos venecianos seguían en gran medida las convenciones bizantinas: figuras hieráticas, composiciones estáticas, fondos dorados. Tiziano

había introducido movimiento, emoción, drama. Su Asunción creaba una dinámica ascendente irresistible. La mirada seguía a María hacia el cielo, llevada por el impulso de los ángeles.

Los colores eran vibrantes. El rojo de la capa de María vibraba con una intensidad extraordinaria. Tiziano usaba cinabrio puro, un pigmento caro, pero incomparable para los rojos. Lo mezclaba con laca de rubia para crear diferentes tonos. Aplicaba todo en esmaltes superpuestos sobre una capa base rojo-anaranjada que aumentaba la luminosidad. El resultado era un rojo que parecía emitir su propia luz.

Los dorados brillaban como metal auténtico. Tiziano no usaba pan de oro como los primitivos. Pintaba los dorados con pigmentos — oropimente, amarillo de plomo y estaño — a los que a veces añadía polvo de oro real para aumentar el brillo. Estos dorados pintados tenían más profundidad que la hoja de oro plana. Creaban efectos de luz más sutiles.

Los azules del cielo eran profundos y luminosos. Lapislázuli puro para las zonas más intensas. Azurita más barata para las piezas secundarias. Smalt — vidrio color cobalto — para algunos glaseados. Cada azul tenía su función, su tono, su papel en la armonía general.

Berthollet permaneció frente a este retablo. Incluso él, que no era un experto en arte, podía percibir su poder. La obra dominaba toda la iglesia. Atraía la atención desde la entrada, a cien metros de distancia. Las figuras parecían estar vivas. María realmente flotaba en el aire. Ángeles giraban a su alrededor. El conjunto creaba una ilusión de movimiento, de trascendencia.

— Esta pintura es intransportable —explicó el prior de los Frari, Fra Benedetto—. Fue pintada directamente para esta ubicación. Tiziano calculó las dimensiones según la perspectiva desde la nave. Desde aquí, desde la entrada principal, el retablo crea un efecto espacial ilusorio. María parece estar realmente ascendiendo hacia la cúpula. Si mueve la obra, este efecto desaparece. Se convierte en una pintura sencilla. Pierde su magia.

Fra Benedetto, un franciscano de rostro demacrado y barba canosa, tenía manos nudosas acostumbradas al trabajo manual. Llevaba la túnica marrón de su orden, remendada en los codos.

Berthollet examinó el retablo desde todos los ángulos. Era inmenso. El marco estaba integrado en la arquitectura del ábside. Columnas esculpidas lo enmarcaban. Una cornisa monumental lo coronaba. Desmontar todo llevaría semanas. ¿Y cómo transportar un lienzo de siete metros? Se necesitaría un carro especial. Carreteras transitables. Precauciones extraordinarias contra la lluvia, el viento, los choques.

— Esta permanece —decidió tras unos minutos de reflexión—.

Fra Benedetto murmuró una oración de agradecimiento. Al menos *la Asunción de la Virgen* se salvaría. Ya era milagroso. Una pequeña victoria contra el desastre general.

— Ahora muéstreme las otras obras de su iglesia.

Él guió a Berthollet por la iglesia. En la sacristía, un tríptico de Giovanni Bellini representaba a la *Madonna con el Niño* rodeada de santos. Pintura del siglo XV de exquisita delicadeza. Los tres paneles habían sido encargados para este lugar preciso, la sacristía franciscana donde los frailes preparaban las ceremonias litúrgicas.

Bellini representaba la primera generación de la escuela veneciana. Antes que él, en el siglo XIV, Venecia seguía en gran medida el estilo bizantino: mosaicos dorados, figuras hieráticas, composiciones simétricas heredadas de Oriente. Bellini había introducido las innovaciones del Renacimiento. Había estudiado a los florentinos — Masaccio, Donatello, Brunelleschi — que estaban revolucionando el arte a principios del siglo XV. Había aprendido perspectiva, anatomía, naturalismo. Pero los había asimilado a la manera veneciana: suavizándolos, integrándolos con la luz particular de la laguna.

Donde los florentinos preferían el dibujo preciso, Bellini desarrollaba una pintura más atmosférica. Suavizaba los

contornos. Creaba transiciones sutiles entre las figuras y el fondo. Su luz era difusa, envolvente, casi líquida, como si las figuras estuvieran bañadas en la luz dorada de la laguna veneciana.

Este enfoque diferente se explicaba por la geografía. Florencia era una ciudad continental, con un clima seco, luz clara y contrastante. Allí, los objetos destacaban con fuerza. Las sombras eran claras. La realidad era precisa. Venecia estaba construida sobre el agua. Una ligera niebla se elevaba constantemente de la laguna. La luz era difusa, cambiante, reflejada por el agua. Los contornos se difuminaban. Los colores cambiaban según la hora del día y la estación. Las formas se fundían con la atmósfera.

— Este tríptico data de 1488 —explicó Fra Benedetto—. Bellini tenía cincuenta y ocho años. Estaba en la cima de su maestría. Mire a la Virgen: su rostro expresa una serenidad perfecta. Una paz interior que nada parece poder perturbar. Y, sin embargo, sentimos la melancolía. La conciencia del sufrimiento que está por venir. Bellini ha logrado algo inaudito: hacer visible un sentimiento contradictorio. Alegría y tristeza al mismo tiempo.

Berthollet contempló el tríptico durante mucho tiempo. Luego negó con la cabeza.

— ¿Está encastrado en este altar? —preguntó a Thouin—.

— Completamente. Desmontar podría dañar los paneles. La madera es antigua. Las junturas son frágiles.

— Lo dejamos —decidió Berthollet—. Ya tenemos suficientes Bellini en nuestra lista. No tomaremos este.

Fra Benedetto bajó la cabeza. Otro pequeño triunfo. Imperceptible. Pero real.

En el coro de la iglesia, un monumento funerario del dogo Giovanni Pesaro, fallecido en 1659, estaba decorado con esculturas barrocas. Figuras monumentales y alegóricas flanqueaban el sarcófago. Los querubines regordetes llevaban atributos de poder. Cabezas moras —una referencia a las

victorias venecianas contra los otomanos— apoyaban el sarcófago.

Estas esculturas eran menos artísticamente notables que las pinturas. El barroco veneciano del siglo XVII era menos inventivo que el romano. Pero representaban una época, un estilo, una tradición. Berthollet las anotó igualmente. El museo tenía que estar completo. Representar todos los periodos. Todos los estilos.

Ya había estado en San Giovanni e Paolo, la iglesia rival de los Frari, construida por los dominicos. El Bellini lo había retenido allí, luego lo había apartado: los tornillos del marco, oxidados en la mampostería desde el siglo XV, habían frustrado sus intenciones. Hoy volvía para completar el inventario de las otras salas.

El prior Fra Paolo le esperaba en el umbral de la nave central. Su tono era más resignado que en la primera visita, menos combativo.

Fra Paolo tampoco protestó. Había entendido, incluso antes de que Berthollet abriera la boca, que nada cambiaría. Realizó el inventario en silencio, indicando dimensiones y fijaciones con voz neutral, como si dictara un informe. Los Tintoretto de la Capilla del Rosario fueron anotados, medidos y condenados.

En San Sebastiano, Berthollet descubrió un conjunto único. Veronese había pasado diez años decorando esta iglesia en su parroquia. Había pintado los techos, las paredes, el órgano, la sacristía. En todas partes, su estilo luminoso transformaba el espacio eclesiástico en un palacio celestial.

El techo de la nave representaba escenas del Antiguo Testamento: la historia de Ester en tres grandes paneles. Ester coronada por Asuero. El triunfo de Mardoqueo. Ester acusando a Hamán. Composiciones suntuosas mostrando el esplendor de una corte oriental imaginaria. Pero en realidad, Veronese estaba

pintando su propia ciudad. Las arquitecturas eran las de la laguna. Los trajes, los de los patricios de Rialto. Los rostros, los de sus contemporáneos. Transponía las historias bíblicas a su mundo inmediato.

Esta transposición era característica de la escuela del norte. A diferencia de los florentinos, que buscaban la precisión arqueológica, o los romanos, que favorecían la idealización clásica, los pintores de la Serenísima representaban su propio mundo. No intentaban reconstruir la antigua Judea ni la Roma imperial. Colocaban las historias sagradas en escenarios familiares porque, para ellos, su ciudad encarnaba la civilización misma.

Esa actitud reflejaba un orgullo muy particular. La República se consideraba igual a los grandes imperios del pasado. La heredera de Roma. Una nueva Jerusalén cristiana. Situar escenas bíblicas en escenarios del Gran Canal no era un anacronismo. Era una declaración: su ciudad era tan grande como Jerusalén. Tan poderosa como la Persia de Asuero.

— Estos techos son intransportables —explicó el párroco de San Sebastiano, Don Marco—. Están pintados directamente sobre la bóveda. No sobre lienzo como algunos techos. Veronese trabajaba en fresco, o más bien en temple sobre yeso. Imposible separarlos sin destruirlos.

Don Marco era más joven que cualquier guardián que hubiera conocido hasta ese momento. Aún no tenía la resignación de los viejos. Seguía enfadado. Pero la ira era inútil. Berthollet le escuchó hasta el final, le miró y anotó a los cuatro Veronese en su lista.

En la sacristía de San Sebastiano, otros Veronese decoraban las paredes y el techo. Escenas más pequeñas e íntimas. Una *Madonna con el Niño*. Un *Cristo en el Jardín de los Olivos*. Una *Resurrección*. Veronese había tratado la sacristía como un lugar privado, menos espectacular que la nave, pero más recogido.

Berthollet los anotó en su lista. Ocho Veronese en total de San Sebastiano. Era la mayor incautación en una sola iglesia hasta la fecha. San Sebastiano sería despojada de casi todas sus pinturas móviles. Lo único que quedaría serían los techos intransportables.

— Mutilará esta iglesia —dijo Don Marco—. Veronese está enterrado allí. Su tumba está aquí, frente al altar mayor. Quería descansar rodeado de sus obras. Ahora las arranca. Está profanando su memoria.

— Honramos su memoria preservando sus obras. En París, serán restauradas si es necesario. El propio Veronese estaría contento de saber que su arte sirve a la humanidad.

Don Marco condujo a Berthollet hacia la salida. En la nave, algunos feligreses rezaban. Mujeres mayores recitando su rosario.

Sus miradas expresaban una hostilidad muda. Pero nadie dijo nada. Nadie se atrevió a protestar abiertamente. El miedo era demasiado fuerte. Soldados franceses patrullaban las calles. Cualquier resistencia sería reprimida.

VII — La Scuola Grande di San Marco y la Academia

La Scuola Grande di San Marco se encontraba en el lado norte del Campo dei Santi Giovanni e Paolo, frente a la Basílica Dominicana, a cuya majestad parecía querer disputarle solo con la magnificencia de su fachada.

Esta fachada — de mármol blanco y pórfido verde, diseñada por Pietro Lombardo y completada por Mauro Coducci a principios del siglo XVI — era una de las más bellas de Venecia, quizás la más hermosa después de la propia Basílica de San Marcos. Los bajorrelieves trampantojo representaban leones reclinados que parecían emerger de una profundidad ilusoria. Columnas corintias enmarcaban nichos. La luneta del portal central mostraba a San Marcos en gloria rodeado de miembros arrodillados de la cofradía. Las inscripciones en latín recordaban

los beneficios de la Scuola para los pobres de Venecia. Todo el edificio expresaba ese peculiar orgullo veneciano, a la vez piadoso y mundano, que durante cinco siglos había sido capaz de reconciliar la caridad cristiana con la ostentación aristocrática.

Berthollet se detuvo un momento frente a la fachada antes de entrar. Llevaba dieciocho días en Venecia. Había visitado palacios, iglesias, conventos. Había visto obras maestras en cada rincón de la ciudad. Había tomado cientos de decisiones, seleccionado, descartado, pesado, calculado. A lo largo de estos días agotadores, había desarrollado una especie de carcasa que le permitía contemplar las obras sin dejarse llevar por ellas. Para evaluarlas. Para clasificarlas. Para decidir su destino con el desapego necesario.

Pero frente a la Scuola Grande di San Marco, algo resistía ese entumecimiento voluntario. Notó el efecto sin detenerse en él y entró.

El guardián le esperaba en el atrio.

El rostro de Alvise Zorzi mostraba las marcas de una vida dedicada a registros y archivos más que al aire libre: piel fina, ojos azul muy pálido tras gafas redondas, manos con dedos largos y precisos. Había servido en la Scuola desde los veintisiete años. Conocía cada documento, cada inventario, cada informe de adquisición. Había pasado treinta y cinco años catalogando, conservando y protegiendo. Y ahora estaba presenciando lo que no tenía palabra para describir, ni categoría, ni procedimiento preparado.

— Monsieur Berthollet —dijo en francés, con un marcado acento, pero en un idioma perfectamente dominado—. Le estaba esperando. Estoy listo para mostrarle nuestras colecciones. No pretendo resistirme, protestar ni hacerle perder el tiempo con argumentos inútiles. Le pido una cosa: actúe con el mismo cuidado por nuestras obras que hemos puesto en ellas durante dos siglos y medio.

— Ese también es mi interés —respondió Berthollet—. Las obras dañadas no valen nada para el Museum.

— Bien. Así que nos entendemos.

No había ni calidez ni hostilidad en ese tono. Una precisión fría, casi clínica. Como si Zorzi hubiera decidido, incluso antes de la llegada de los franceses, que la dignidad era la única forma de resistencia aún accesible, y que la mantenía con el mismo rigor que con sus registros.

El atrio de la Scuola estaba salpicado por diez columnas colocadas sobre pedestales excepcionalmente altos, cuya alineación sugería una procesión solemne. Las paredes mostraban relieves de piedra, escenas de la vida de San Marcos, las armas de grandes familias venecianas e inscripciones conmemorativas. La luz entraba por altas ventanas ogivales y golpeaba las losas de mármol en largas diagonales luminosas. Todo creaba una atmósfera a medio camino entre un palacio y un santuario, que era precisamente lo que los constructores habían planeado: una casa de Dios construida con los medios de los comerciantes.

— La Scuola Grande di San Marco es una de las más antiguas de las seis grandes hermandades venecianas —comenzó Zorzi mientras conducía a Berthollet a la escalera principal—. Fundada en 1260. Suprimida por sus autoridades hace unas semanas. Cinco siglos de existencia de la institución. Eso es lo que significa esta visita, para ser exactos.

— Sé lo que significa esta visita —dijo Berthollet—.

— Bien. Así que, mejor no hablemos más de ello.

Subieron las escaleras. El techo de la escalera estaba decorado con estucos y pequeñas pinturas del siglo XVII, escenas alegóricas que representaban las virtudes de la caridad, la prudencia y la justicia. Zorzi ya no le prestaba atención desde hacía años. Era el escenario de su existencia diaria, tan invisible como las paredes de su propia casa. Pero esta mañana, los estaba

mirando. Los miraba como se mira por última vez lo que se sabe que se va a perder.

Entraron en el salón del albergo.

Era la sala más antigua, la primera en decorarse tras la reconstrucción tras el incendio de 1485. Las paredes mostraban pinturas de principios del siglo XVI, obra de diferentes manos. Palma il Vecchio, Paris Bordone, obras anónimas de calidad desigual. En el techo, casetones tallados y dorados, que databan de 1495 y fueron realizados por Pietro y Biagio de Faenza, eran una de las maravillas poco conocidas de Venecia. Entrelazados de hojas de acanto, medallones con retratos de santos, estrellas de ocho puntas recortadas en madera y aplicadas sobre fondo dorado. Una obra de una delicadeza que pocos visitantes observaban, ya que la atención se centraba naturalmente en los murales.

Berthollet examinó el techo. Anotó. Midió. Calculó.

— Los casetones están fijados a la estructura del edificio —dijo Zorzi—. Habría que desmontar todo el techo para poder retirarlos. Y probablemente se romperían en el proceso. La madera es antigua. Frágil.

— Ya veo. Los murales, en cambio.

— Transportables en su mayoría. Las dimensiones son razonables.

Había algo extraño en la voz de Zorzi: una precisión, casi una eficiencia, que parecía complicidad, pero no lo era. Más bien, era la resignación llevada a su grado más elaborado, ese punto en el que uno deja de luchar contra lo inevitable y comienza a acompañarlo para limitar su daño.

Berthollet se detuvo durante un largo rato frente a la obra principal de la sala: *La entrega del anillo* al dogo, de Paris Bordone, pintada entre 1534 y 1535. El lienzo medía tres metros setenta de alto por tres metros de ancho. El tema era una leyenda veneciana: un pescador recibe en un sueño la orden de San Marcos de

entregar al dogo un anillo que simboliza la dominación veneciana sobre el mar.

Bordone había representado esta escena en un entorno de gran riqueza arquitectónica. Columnas monumentales de mármol de colores enmarcaban la composición. Una bóveda artesonada dorada ocupaba toda la parte superior. La multitud de funcionarios y nobles, vestidos con trajes ceremoniales venecianos—las mantas rojas de los senadores, las túnicas de seda de los procuradores, las túnicas doradas del dogo—componía un espectáculo de esplendor equivalente a lo que Veronese haría más tarde. El pescador del centro, una persona humilde con túnica azul, se arrodillaba para entregar el anillo, rodeado de esa magnificencia patricia que no le aplastaba. Y al fondo, detrás de las columnas, se distinguía la laguna, los barcos, el perfil de la ciudad. Venecia entraba en su propio cuadro.

— Paris Bordone —explicó Zorzi, articulando el nombre con deliberada lentitud, como si pronunciarlo con suficiente claridad pudiera anclarlo en la realidad y evitar que fuera borrado—. Nació en Treviso en 1500. Entrenado en el estudio de Tiziano antes de encontrar su propio camino. Las dimensiones corresponden exactamente a la altura disponible entre el suelo y la cornisa. Calculó sus proporciones teniendo en cuenta la perspectiva desde la puerta principal. Desde aquí, desde donde está, la composición se abre perfectamente. Las columnas pintadas coinciden con las columnas reales del atrio. Es una continuidad arquitectónica deliberada. Si traslada este lienzo a otro lugar, rompe este diálogo. La obra sobrevivirá físicamente. Pero perderá la mitad de su significado.

Berthollet no respondió de inmediato. Permanecía frente al lienzo, con los brazos cruzados, la mirada fija en el pescador con la túnica azul que estaba arrodillado en el centro. Lo que Zorzi acababa de decir no estaba mal. Las columnas pintadas extendían las columnas reales del atrio. El espacio arquitectónico y el espacio pintado se comunicaban según una lógica que Bordone

había calculado para este lugar único. Transportar el lienzo era desmontar una ecuación de la cual uno de los términos—la propia sala—no podía viajar.

— Esta permanece.

Zorzi se quedó paralizado. Su expresión no cambió. Pero su mano, que sostenía el registro, se detuvo un segundo y luego anotó.

— Tomo nota de su decisión. El Bordone permanece.

Había una vacilación inusual en ese tono, no alivio, porque Zorzi se había impuesto a sí mismo no sentir más nada, sino un reconocimiento frío: la discusión había sido escuchada. No era un gesto de generosidad. Era un cálculo. Pero el resultado era el mismo.

Berthollet se giró hacia el resto de la sala. Había otras obras que examinar. El Bordone permanecería en Venecia. Sería la única pintura de la Scuola Grande que los franceses no tomarían.

Pasaron a la gran sala capitular.

Berthollet se detuvo en el umbral.

Las paredes de esta sala —de más de siete metros de alto y catorce de ancho— albergaban un ciclo de pinturas dedicadas a los milagros de San Marcos. En la pared sur, que dominaba todo el espacio desde su instalación en 1548, estaba el lienzo que había lanzado la carrera de Jacopo Tintoretto y había cambiado el curso de la pintura veneciana: *El Milagro del Esclavo*.

El lienzo medía cuatro metros quince de alto por cinco metros cuarenta y uno de ancho. Había sido pintado cuando Tintoretto aún no tenía treinta años, por un hombre que quería demostrar algo—demostrar que era igual a Tiziano, igual a Veronese, quizás su superior—y que había tenido un éxito más allá de lo que él mismo podría haber esperado.

La composición era absolutamente audaz. En el centro del lienzo, un esclavo desnudo yacía en el suelo en una posición de

escorzo vertiginoso, su cuerpo ofrecido a los verdugos cuyas herramientas de tortura —martillos, punzones, tenazas— milagrosamente se rompían en sus manos. A su alrededor, una multitud densa de soldados, espectadores, mujeres y niños expresaba diversas emociones: estupor, terror, incredulidad, una fascinación morbosa. A la derecha, el amo del esclavo —un notable oriental de turbante rojo, sentado en un trono elevado— observaba la escena desde su altura con una expresión que mezclaba ira con algo indefinible, una especie de comienzo de duda.

Y en la cima de la composición, emergiendo del cielo en un escorzo absolutamente impactante, con la cabeza hacia abajo y los brazos extendidos, San Marcos se lanzaba como una bomba divina hacia el cuerpo del esclavo. La figura del santo no se representaba con la habitual serenidad de los intercesores celestiales. Tenía una violencia, una urgencia, una energía que contradecían todas las convenciones iconográficas anteriores. Este San Marcos no era un juez impasible que dispensaba la gracia. Era un luchador que se precipitaba en la refriega.

La luz provenía de varias fuentes a la vez. De la izquierda, luz natural. Del halo del santo, una luz sobrenatural dorada. Desde el fondo de la escena, una luz fría acentuaba las sombras. Estas luces contradictorias creaban una atmósfera de inestabilidad, de inminencia, como si el propio mundo físico vacilara en contacto con el milagro.

Berthollet se quedó inmóvil. Muy largo rato. Más de lo habitual.

— ¿Cuántos años tenía Tintoretto cuando pintó eso? —preguntó al fin—.

— Veintinueve o treinta años. El encargo le había sido concedido en 1547. La hermandad había notado su talento. Ya se había hecho un nombre en los círculos venecianos, a pesar de su juventud. Cuando el cuadro estuvo terminado en abril de 1548 e instalado en este muro, fue un triunfo inmediato. El propio Aretino escribió una carta para alabar la obra. Incluso Giorgio

Vasari, que no era muy aficionado a la pintura de Tintoretto, reconoció más tarde el «encanto extraordinario» de El milagro del esclavo y su «magnífico escorzo».

— Este lienzo le ha abierto todas las puertas de Venecia. Fue gracias a él que consiguió el encargo de San Rocco unos años después. Representa el momento exacto en que un joven pintor ambicioso se convirtió en un genio reconocido.

Berthollet se acercó al lienzo hasta quedar a solo unos centímetros. Examinó la pincelada. Pinceladas amplias, aplicadas rápida y con seguridad. Las carnes del esclavo quedaban resueltas en unas pocas pinceladas ligeras que creaban una impresión de volumen casi escultórico. Los ropajes estaban tratados en masas rápidas, sin detalle inútil, pero de una eficacia decorativa notable. Los fondos arquitectónicos — un patio rodeado de columnatas vagamente orientales — estaban esbozados con una economía de medios que dejaba toda su fuerza a las figuras.

Dio un paso atrás. Luego otro. Volvió a la distancia desde la que había mirado al principio y se quedó allí, inmóvil, con los brazos cruzados.

Thouin, que le había estado observando desde la entrada de la sala, se acercó en silencio.

— Cinco metros cuarenta y uno de ancho —murmuró—. Cuatro metros y quince de altura. No tenemos un cilindro de transporte de este tamaño. Y aunque tuviéramos uno construido, el lienzo está demasiado rígido para enrollarlo sin riesgo de reventar. Haría falta una caja plana de más de seis metros. El convoy no está equipado para esto.

— Que construyan la caja.

Thouin se interrumpió.

— ¿Aquí? ¿En Venecia?

— Los carpinteros del arsenal siguen trabajando. Encuentra dos. Dales las dimensiones exactas. Una caja plana y reforzada con soportes internos para evitar cualquier flexión de el lienzo

durante el transporte. Necesitamos diez días. Tenemos doce antes de que el convoy embarque.

Zorzi, desde la entrada de la sala, había oído. Anotó en su registro personal, el suyo propio.

— Los dos grandes lienzos de Domenico Tintoretto seleccionados, el retrato de Rangone —contó Berthollet—. Y el milagro. ¿Cuánto es eso en total?

— Siete —dijo Zorzi—.

Zorzi se detuvo en el umbral justo cuando estaban a punto de irse.

— ¡Monsieur Berthollet!

Berthollet se giró.

— Señor Berthollet, me gustaría preguntarle algo. No quiero cambiar nada, sé que es imposible. Para satisfacer una curiosidad intelectual.

— Le escucho.

— Cuando miró, ¿qué vio? No le estoy pidiendo la justificación oficial. Le pregunto qué sintió usted, Berthollet, frente a este lienzo.

La pregunta pilló a Berthollet desprevenido. Nunca le habían hecho ese tipo de pregunta. Sus interlocutores protestaban, suplicaban, argumentaban, maldecían. Pero al preguntarle cómo se sentía, nadie lo había hecho nunca.

— Veo una composición de audacia excepcional para un hombre de treinta años. Un dominio del escorzo que quizás nunca ha sido igualado en la pintura europea. Y una cualidad más difícil de nombrar. Una energía, una tensión, una forma en la que la luz y el movimiento juntos crean una sensación de inminencia. Como si el momento representado no estuviera congelado, sino a punto de suceder.

— Eso es lo que quería Tintoretto —dijo Zorzi—. Lo llamaba furia. La capacidad de pintar no un momento, sino el momento

que precede al momento. El instante en que todo sigue siendo posible y ya es irreversible.

— Lo entiendo.

— Y sin embargo la toma.

— Sí.

Una palabra. Pero había una franqueza inusual en esta palabra. Sin justificación. Sin retórica sobre la humanidad o el progreso. Solo el reconocimiento desnudo de un acto realizado con plena conciencia de lo que era.

— No le culpo personalmente, señor Berthollet. Quiero que lo sepa. Hace lo que se le ha ordenado, con la competencia que requiere su misión. Pero lo que toma no es solo un lienzo de cuatro por cinco metros. Toma la prueba viviente de que un joven de treinta años, en esta ciudad, en 1548, supo inventar algo que nadie había visto antes que él. Se lleva consigo la cuna de un genio. Y este lugar no viajará con el lienzo. Permanecerá aquí, vacío.

Berthollet no respondió.

Hizo una seña a sus ayudantes, que entraron en la Scuola con sus herramientas y cajas prefabricadas.

Zorzi permaneció en el umbral. Observó cómo los técnicos desaparecían en el atrio. Oyó sus voces, sus pasos, el estrépito de una caja abriéndose. Permaneció allí mucho tiempo, con las manos a la espalda, la mirada fija en la fachada de la Basílica de San Giovanni e Paolo frente a él, sus fachadas góticas, su portal de mármol, sus ventanas lanceoladas. Esta iglesia donde estaban enterrados veinticinco dogos. Este panteón de la Serenísima que había sobrevivido a todo y sobreviviría a esto también, pero de forma diferente.

El campo estaba casi vacío a esa hora de la mañana. Dos niños jugaban cerca del pozo central. Una mujer colgaba la ropa de una

ventana en la segunda planta de una casa enfrente. La vida cotidiana seguía, indiferente a lo que ocurría en la Scuola detrás de él.

Eso era lo más difícil, pensó Zorzi. No la brutalidad de la cosa, había algo esperado, casi lógico, en el hecho de que los vencedores se llevan los tesoros de los vencidos. Las guerras siempre habían funcionado así. No. Lo difícil era la indiferencia del mundo circundante. El campo que continuaba. El cielo que seguía azul. El agua de la laguna que seguía lamiendo los cimientos. Como si no pasara nada. La desaparición de una obra maestra que había tardado doscientos cincuenta años en encontrar su sitio en esta sala no era un acontecimiento, sino un hecho entre otros en el curso ordinario de las cosas.

Regresó a la Scuola. Aún tenía un papel que desempeñar, supervisar el desmantelamiento, asegurarse de que los técnicos franceses actuaran con el cuidado que decían aportar. Era su último trabajo como guardián. Proteger, hasta el final, las obras que había conservado. Incluyendo su partida.

La construcción de la gran caja plana duró nueve días. Los carpinteros venecianos trabajaron sin parar, guiados por las instrucciones de Thouin.

El desmantelamiento de El *Milagro del Esclavo* llevó todo un día. Thouin anotó las dimensiones exactas, el estado de la capa de pintura, las grietas visibles, las zonas que había que repintar. El conjunto se colocó en la gran caja, luego se cerró, clavó y rodeó con metal.

Los dos lienzos de Domenico Tintoretto y el retrato de Rangone habían sido empaquetados en los días anteriores. *El Milagro del Esclavo* fue el último en marcharse.

Zorzi anotó en su registro: «*El milagro del esclavo*, Jacopo Tintoretto, 1548. Tomado el 8 de agosto de 1797 para el Museum de París.»

La gran sala capitular presentaba un espectáculo conmovedor. No había destrucción visible, ni daños aparentes — las paredes estaban intactas, los techos intactos, el suelo intacto. Pero los rectángulos más claros de las paredes —donde los lienzos habían estado durante décadas, protegiendo la superficie detrás de ellos del amarillamiento del aire— contaban una historia propia. Fantasmas de obras. Ausencias con una forma precisa y documentada. Y en la pared sur, el rectángulo más grande de todos: el *del Milagro del Esclavo*, ahora tan pálido como los demás, tan vacío.

Zorzi estaba en la sala. Miró las paredes.

— Es extraño. Estos rectángulos claros. Las paredes tienen ahora la misma memoria. Las paredes lo saben.

Berthollet miró las paredes.

— En unos meses, la luz y el polvo habrán nivelado la superficie. Ya no veremos nada.

— Sí. En unos meses. Pero durante estos meses, todos los que entren aquí sabrán lo que se ha llevado. La precisión de la pérdida será visible. Dimensionada. Localizada. Esta es una pérdida que puede medir con una regla.

Zorzi permaneció unos minutos más en la gran sala capitular vacía. Miró las paredes, las paredes que había conocido durante treinta y cinco años, las paredes que esta noche ya no tenían los mismos ojos que esta mañana. Luego tomó su registro, anotó la hora y la fecha, y escribió al final de la última página rellenada: Inventario de las pérdidas de la Scuola Grande di San Marco, agosto de 1797. Escrito por Alvise Zorzi, guardián. Que este documento sirva de testimonio.

Cerró el registro. Lo puso sobre su escritorio. Y fue a apagar las lámparas.

Al día siguiente, Berthollet fue a la Academia de Bellas Artes.

Contaba con una colección de primitivos venecianos y maestros de la escuela veneciana acumulada desde su fundación en 1750. Obras narrativas de Carpaccio, contando leyendas de santos. Obras de Cima da Conegliano, dando testimonio de la perfección técnica veneciana. Obras de Lotto explorando la interioridad de los retratos.

El director de la Academia, Giovanni Battista Mengardi, pintor y académico, recibió a Berthollet con dignidad.

Ahora, esta Venecia estaba muerta. Mengardi no añadió nada a lo que Berthollet ya había oído en otros lugares; se limitó a guiar.

Mengardi guió a Berthollet por las salas de la Academia. El edificio, un antiguo convento convertido en escuela de arte, contenía obras de todos los periodos venecianos. Desde los primitivos góticos del siglo XIV hasta los barrocos del XVII. Una colección didáctica que muestra la evolución de la escuela veneciana.

En la sala principal, en las cimasas, obras del siglo XV formaban el corazón de las colecciones académicas, aquellos primitivos venecianos que Mengardi había dedicado su vida a recopilar y catalogar, y que ahora representaban, a ojos de Berthollet, tantas piezas por evaluar.

Un Vivarini fue el primero en llamar su atención. Antonio Vivarini, contemporáneo del joven Bellini, había pintado este políptico en la primera mitad del siglo XV: paneles dorados, figuras hieráticas, esa rigidez aún gótica que Bellini disolvería en luz y color. El políptico estaba completo y en excelente estado. Dimensiones razonables para el transporte.

— Vivarini. Fundador junto a su cuñado Giovanni d'Alemagna del taller del mismo nombre. Antes de Bellini, antes de Carpaccio, fue él quien sentó las bases de la pintura veneciana. Estos paneles datan de alrededor de 1440.

Berthollet examinaba las figuras. Rígidas, desde luego. Pero de una ejecución de alta calidad. Dorado de los fondos. La precisión

de los drapeados. Estas obras mostrarían al público parisino los orígenes de una tradición pictórica que solo conocía en su plenitud tardía.

— Este. El políptico completo.

Anotó Mengardi. Su mano no temblaba. Había decidido, desde la primera mañana, que sus manos no temblarían.

Un Cima da Conegliano retuvo entonces la atención de Berthollet. Una *Virgen con Niño* de setenta y un centímetros por cuarenta y ocho, de exquisita dulzura. La Virgen sostenía al Niño Jesús en sus brazos, ambos mirando al espectador con una expresión de serenidad

— Cima da Conegliano. Giovanni Battista Cima nació en Conegliano, en la provincia de Treviso, alrededor de 1459. Uno de los mejores herederos de Bellini. Formato íntimo, pero de calidad superior.

— Esta también —decidió Berthollet—.

Le mostró otras obras a Berthollet. Retratos de Lorenzo Lotto. Este pintor veneciano del siglo XVI se especializó en retratos psicológicos, buscando revelar personalidad, dudas y ambiciones interiores. Un retrato con una carta mostraba a un caballero sosteniendo una misiva, con la mirada perdida en la distancia. ¿Inquietud? ¿Esperanza? ¿Arrepentimiento? Lotto destacó en estas ambigüedades psicológicas. Berthollet seleccionó tres Lotto. Complementarían la colección de retratos del Museum central de las Artes, mostrarían un lado diferente del arte veneciano: la introspección psicológica más que la glorificación decorativa.

En total, cinco obras fueron seleccionadas para la Academia. Un políptico de Vivarini. Un Cima da Conegliano. Tres Lotto. Piezas de primera categoría que enriquecerían considerablemente la representación de la escuela veneciana temprana en el Museum.

Mengardi acompañó a Berthollet hasta la salida.

VIII — Embarque final

El 25 de agosto de 1797 se completó el inventario veneciano. Ochenta y seis obras seleccionadas. Además de los cuatro caballos ya partidos. Total: noventa piezas que iban a unirse al Museum central de las Artes.

No era la mayor incautación de la campaña italiana en números absolutos. Roma había proporcionado ciento siete obras. Bolonia ciento ochenta y siete.

Las cajas venecianas fueron cargadas en botes para cruzar la laguna. Luego en carros para el viaje terrestre a París. Un convoy de veintiséis vehículos escoltado por doscientos soldados. Salida programada para el 1 de septiembre.

Morosini vino a presenciar el embarque final. Estaba de pie en el muelle cerca de la Plaza de San Marcos, observando las cajas amontonadas en los barcos. En estas cajas de madera dormían los Tiziano, los Veronese, los Tintoretto, los Bellini.

El tiempo estaba gris esa mañana. Nubes bajas cubrían la laguna. Una ligera niebla se elevaba del agua. La atmósfera era húmeda y opresiva.

Berthollet se acercó a Morosini para despedirse.

— Señor Morosini, quería agradecerle su colaboración. Sin su ayuda, el inventario habría sido más complicado.

— No cooperé —respondió Morosini en voz baja—. Limité el daño. Un matiz importante que probablemente no comprende.

El primer barco estaba lleno. Se alejó del muelle, deslizándose silenciosamente sobre el agua gris. El góndolero remó con cuidado. Las cajas pesaban. Un movimiento en falso y el barco podría volcarse. Siglos de arte se hundirían en la laguna.

Morosini la siguió con la mirada hasta que desapareció en la niebla.

— He servido a la Serenissima toda mi vida. He visto estas obras de niño, joven, maduro. Eran tan parte de mí como de estos

muros. Pero hoy, en este mismo momento, daría todo—mi reputación, mi fortuna, los años que me quedan—para impedir que este convoy se marchara. Para llevar estas obras de vuelta a sus iglesias. Para devolver a Venecia lo que le arrebata.

— Pero no puede.

— No. No puedo. Nadie puede. Son demasiado fuertes. Somos demasiado débiles. Es la ley de la selva. La ley del más fuerte. Y la aplica sin vergüenza a pesar de todos sus buenos discursos sobre la civilización.

Un segundo barco se estaba llenando. Luego un tercero. El proceso llevaba tiempo. Las cajas debían colocarse con cuidado para equilibrar el peso. Para evitar que el barco se inclinara hacia un lado. Los gondoleros venecianos estaban en acción. Realizaban su tarea de forma mecánica, sin mirar a los soldados franceses que supervisaban la operación.

El último barco se cargó alrededor del mediodía. Veinticinco barcos en total, con las ochenta y seis cajas. Formaron una larga línea deslizándose por la laguna hacia tierra firme.

Desde allí, los carros les esperaban para el viaje terrestre a París.

El 1 de septiembre de 1797, al amanecer, el convoy partió.

Veintiséis carros cubiertos. Doscientos soldados de escolta. Un sargento mayor llamado Dupont, que llevaba dieciocho meses cruzando el norte de Italia y que conocía los caminos, las posadas, las trampas. Y en las cajas de madera con borde de hierro, envueltas en paja y papel aceitoso, aseguradas con cuerdas rayadas, las ochenta y seis obras de Venecia.

El convoy salió de Mestre antes del amanecer. Los caballos avanzaban por el camino empedrado, soplando el aire fresco de la mañana. Las ruedas de los carros hacían un ruido regular, casi musical, sobre las piedras. Los soldados marchaban en columna a ambos lados del convoy, mosquetes al hombro, con la mirada fija al frente.

Berthollet iba en cabeza. No miró a Venecia detrás de él. Había adquirido, con los meses, el hábito de no mirar atrás nunca.

La ruta del Brenner era la única opción para cruzar los Alpes esta temporada. El paso del Mont-Cenis, más al oeste, ya estaba amenazado por la primera nevada de gran altitud. El Brenner, más bajo y transitable, permitiría que los carros pasaran hasta principios de octubre.

Los primeros días transcurrieron sin problemas. El convoy avanzaba, unos veinte kilómetros al día. El tiempo era apacible, un otoño suave, cielos nublados, sin lluvia. La llanura veneciana era llana, los caminos anchos, los carros rodaban suavemente.

Berthollet pasaba las noches releyendo sus inventarios. Quería asegurarse de que todo estuviera en orden antes de cruzar los Alpes. Que cada caja tuviera su número y correspondiera a la lista elaborada en el momento del embalaje. Que las obras eran efectivamente las que habían salido de Venecia.

Comprobó. Recalculó. Volvió a comprobar los números.

Todo estaba en orden.

Pero ese trabajo mecánico no era suficiente para ocupar toda su mente. Las palabras de Mengardi volvieron. Las palabras de Morosini. La frase de Zorzi anotada en su registro como una declaración de hecho: tomada el 8 de agosto de 1797 para el Museum de París. Esta neutralidad de tono era quizás la forma más efectiva de protesta, más efectiva que las lágrimas, más efectiva que las maldiciones. Solo la seca grabación de lo que había ocurrido. Zorzi había querido decir: Noto. Testifico. La historia lo sabrá.

Berthollet cerraba sus cuadernos y apagaba la vela.

IX — El convoy — el camino hacia los Alpes

Berthollet subió a su carruaje sin mirar atrás.

A la mañana siguiente, el convoy reanudó su viaje hacia el norte.

En Trent se detuvieron durante dos días. Los caballos necesitaban descansar antes de cruzar los Alpes. Los herreros revisaban los hierros, los ejes, los tornillos. Los soldados dormían en graneros. Los conductores de los carros reparaban las lonas rasgadas.

Berthollet descendió a las calles de Trent. Una ciudad italiana bajo dominio austriaco, a medio camino entre dos mundos. Se hablaba italiano y alemán, a veces ambos en la misma frase. La catedral era barroca, las casas con frontones pintados y las fuentes decoradas con escudos de armas nobles. Una ciudad que había conocido su hora de gloria dos siglos y medio antes, cuando el Concilio se reunió allí para definir los dogmas de la Contrarreforma, y que desde entonces vivía en la memoria de ese acontecimiento como en una casa demasiado grande.

Entró en la catedral. El interior era fresco, silencioso. Unos cuantos fieles arrodillados. Un sacerdote recitando su breviario en una esquina. Frescos del siglo XVII en las paredes, figuras de santos con gestos amplios, cielos abiertos a glorias de nubes y ángeles. Trabajo de calidad media. No era el tipo de cosas que el Museum de París hubiera podido querer.

Salió con la luz de la tarde.

Un anciano estaba sentado en los escalones, mirando hacia la plaza. Observaba el convoy desde su posición, las lonas de los carros visibles al final de la calle, los soldados entrando y saliendo. Observó a Berthollet salir de la catedral y luego preguntó en italiano, sin preámbulos:

— ¿Son los cuadros de Venecia?

— En parte —respondió Berthollet—. Y de otras partes también.

— He oído que sí. Todo el mundo ha oído hablar de ella.

— ¿Qué se dice?

— Que se lo llevan todo. Las pinturas. Las esculturas. Los libros. Que nada se queda donde estaba.

El anciano continuó, sin hostilidad, con la tranquilidad de quien ha pasado la edad en la que los acontecimientos aún pueden sorprenderle.

— Mi padre me dijo que los venecianos hicieron lo mismo en Bizancio. Hace mucho tiempo. Cogieron los caballos de bronce y los colocaron en su basílica. Ahora usted se lleva los caballos de bronce de Venecia. Así es la historia.

— Así es la historia —repitió Berthollet—.

— Pero eso no significa que sea justo. Significa que se repite.

Berthollet se demoró en los escalones de la catedral. Luego volvió a revisar sus inventarios.

El cruce de los Alpes comenzó el 8 de septiembre.

Esta fue la parte más complicada del viaje. La carretera ascendía gradualmente desde Bolzano, serpenteando entre muros de roca que se estrechaban a medida que se acercaba al paso. Los carros debían ser conducidos con absoluta precisión, un movimiento en falso, una rueda deslizándose sobre el borde de una piedra y una caja podía volcarse al vacío. Los cocheros sujetaban a sus caballos con firmeza, hablaban suavemente a los animales y avanzaban con cautela. Los soldados caminaban junto a las ruedas, listos para calzar, empujar, sujetar.

La cima del paso se alcanzó el 11 de septiembre, al final de la mañana. La vista desde allí era inmensa, los Alpes en todas direcciones, los picos ya cubiertos de nieve, los valles profundos en las sombras. El aire era frío, seco, brillante.

Dupont reunió al convoy en la cima y hizo el recuento de las cajas.

— Ochenta y seis cajas al salir —le dijo a Berthollet—. Ochenta y seis cajas en la cima. Bajamos.

El descenso al Inntal fue más rápido, pero no menos peligroso. Los carros solían ganar velocidad en las laderas, y era necesario frenar constantemente, con calzos de madera aplicados a las

ruedas por los soldados que caminaban a su lado, con las manos apretadas en el freno, los músculos tensos para soportar la carga. Dos carros tuvieron que ser asegurados con cuerdas atadas a los árboles en los tramos más empinados, los soldados se turnaban para sujetar y soltar poco a poco.

Innsbruck.

La ciudad austríaca seguía marcada por la presencia francesa, y las negociaciones en Campo-Formio estaban llegando a su fin. La paz se firmaría en pocos días, el 17 de octubre, pero las tropas francesas aún no habían evacuado todas sus posiciones. La posada donde el convoy se alojó dos noches estaba atendida por un tirolés de rostro cerrado, que servía la comida en silencio y tomaba el dinero sin decir palabra.

Berthollet cenó solo en la sala común. En la mesa contigua, dos oficiales de caballería franceses hablaban de la paz, el Directorio y Bonaparte. Llegaban noticias de París en orden disperso, cartas, periódicos de hace diez días, rumores transmitidos por los mensajeros. Bonaparte había regresado a Francia. Era festejado como un triunfador. El Directorio le temía tanto como lo necesitaba.

Pidió vino y no durmió bien.

El convoy entró en París el 27 de octubre de 1797.

Eran las siete. Caía la noche. Las calles seguían animadas, los comerciantes cerraban sus tiendas, los coches pasaban unos a otros, grupos de ciudadanos regresando del trabajo. Nadie miraba los carros techados que se dirigían al Museum central de las Artes. Nadie sabía lo que llevaban.

Berthollet había notificado al Museum el día anterior por correo. Los guardias esperaban, con faroles. La puerta cochera del patio del Museum central de las Artes se abrió cuando llegó el convoy, y los carros se apresuraron uno tras otro al patio interior, regresando al silencio y a la relativa oscuridad tras el bullicio de la ciudad.

Dupont hizo el recuento una última vez.

— Ochenta y seis cajas en Venecia. Ochenta y seis cajas en París. El convoy está completo.

— Bien —dijo Berthollet—.

Eso era todo lo que dijo.

Monge estaba allí.

Berthollet no esperaba esto. Vio la silueta del erudito en las sombras, cerca de la fuente central del patio, su capa levantada contra la frescura de octubre. Monge había llegado solo, sin avisar a nadie de su llegada. Había aprendido la hora de llegada por los guardias del Museum y había venido.

— Gaspard.

— Claude.

No se dieron la mano. No estaban acostumbrados. Se colocaban uno al lado del otro y observaban cómo los soldados comenzaban a descargar, las cajas descendían de los carros, llevadas por cuatro hombres cada una, colocadas sobre el suelo pavimentado del patio en un orden que Dupont supervisaba con su habitual precisión.

— ¿Ha pasado todo?

— Todo.

— ¿Dañado?

— No. Aparte de algunos ajustes de embalaje en el camino. Nada grave.

Monge asintió. Observó cómo las cajas se alineaban. Rectángulos de madera oscura a la luz de linternas. Anónimos, cerrados. No había indicios de lo que había dentro.

— Tú sabes lo que hay dentro, tú —murmuró, como para sí mismo—.

— Lo sé.

— Yo también, en parte. He leído tus informes preliminares. Los Tintoretto. Los Veronese. Los Tiziano.

— Y los demás. Los Bellini. Los Lotto. Los primitivos de la Academia.

— Los Bellini —repitió Monge—.

Había algo en esa palabra que no era satisfacción ni del todo melancolía. Algo intermedio que Berthollet no intentó definir.

— Los restauradores empiezan mañana por la mañana. La colgadura en tres semanas si todo va bien.

— ¿Y luego?

— Luego el público. Las salas estarán abiertas en diciembre.

Las últimas cajas bajaban de los últimos carros. Dupont guardaba sus cuadernos en el bolso, liberaba a los soldados que los escoltaban, intercambiaba unas palabras con el jefe de la guardia del Museum central de las Artes.

— He recibido una carta de Visconti —reanudó Monge al fin—.

El conservador del Vaticano que había comentado todo con la precisión de un erudito y el dolor de un hombre que ve su vida despojada.

— ¿Qué dice?

— Pidió venir a París. Para ver las esculturas. Le gustaría asegurarse de que *El Apolo* y *el Laocoonte* estén en buen estado. Y tiene un proyecto. Redactar un catálogo científico de las obras antiguas transferidas al Museum. Cree que este trabajo es necesario, para la ciencia. Para la memoria.

— Por la memoria —repitió Berthollet—. Como Zorzi con su registro. Como Mengardi con sus advertencias.

— Quizá. O quizá realmente por ciencia.

— Las dos no se excluyen.

— No. Las dos no se excluyen.

El patio estaba ahora vacío de carros. Las ochenta y seis cajas estaban dispuestas sobre los adoquines. Entre ellas, los guardias permanecían en guardia. La noche había caído por completo y los faroles proyectaban largas sombras en las paredes del Museum central de las Artes.

— ¿Tienes hambre? —preguntó Monge—.

— No he comido desde esta mañana.

— Hay una mesa en mi casa. Nada extraordinario. Pero algo cálido.

Salieron del patio del Museum junto a la puerta del carruaje. Afuera, París vivía en el ruido de la noche, de las voces, las ruedas, los gritos de los comerciantes atrasados. La ciudad era indiferente. Ignoraba qué contenían las cajas del patio. Ignoraba los nombres de Venecia, Verona ni Bolonia. Ignoraba a Morosini y sus lágrimas, a Zorzi y su registro, a Mengardi y sus sesenta y cinco años.

París vivía. París seguía viva. Quizá eso era lo único seguro en toda esta historia.

Las semanas siguientes fueron de trabajo.

El taller de restauración del Museum central de las Artes recibió las cajas una tras otra. Los restauradores — un equipo de ocho personas, liderado por un flamenco llamado Van der Berg que había trabajado en Bruselas antes de la revolución — abrían cada caja. Primero el embalaje, cortado capa por capa. La paja, retirada a mano, hebra por hebra en las delicadas esquinas. El papel engrasado, desenrollado lentamente. Y la obra, apareciendo por fin a la luz del taller, superficie pintada, esquinas de bastidor, bordes de lienzo.

Van der Berg examinaba cada obra con una lupa. Anotaba el estado, dictaba a su asistente, decidía las intervenciones necesarias: aquí un barnizado consolidante, allí un refuerzo del bastidor, y en otros lugares un ligero retoque en una zona donde la pintura se había agrietado durante el viaje.

Berthollet participaba en todas las aperturas. Quería estar presente cuando cada caja revelara su contenido. Era una especie de inventario final, para comprobar que lo que llegaba al taller correspondía a lo que había salido de Venecia.

Todo coincidía.

El Milagro del Esclavo de Tintoretto fue el primer lienzo grande que se desenrolló. Van der Berg había planificado el tiempo para esta operación, el lienzo tenía más de veinte metros cuadrados, rodado sobre un tambor de madera de cinco metros. Hicieron falta seis hombres para maniobrarla, una hora para desenrollarla gradualmente.

Estaba intacta.

Van der Berg se dirigió a Berthollet.

— Conservación notable. El enrollado funcionó bien. Ni una sola grieta nueva. La tela de refuerzo mantuvo la tensión de forma uniforme. Sus equipos de embalaje han hecho un trabajo ejemplar.

— Dupont ha hecho un trabajo ejemplar —corrigió Berthollet— .

— ¿Qué quiere decir?

— El sargento mayor que comandaba el convoy. Él era quien mantenía las condiciones de transporte. Él y sus soldados.

Van der Berg apartó la objeción con un gesto — no le interesaba ese detalle — y continuó su inspección.

Berthollet miró el Tintoretto extendido sobre la mesa. El esclavo tumbado. Los verdugos con herramientas rotas. La multitud, atónita. Y en la cima, sumergiéndose en la composición desde el cielo como un cometa, San Marcos acudiendo en ayuda de su siervo. La figura divina boca abajo, brazos extendidos, capa ondeando en el movimiento de la caída celestial. Esa audacia que Zorzi había evocado: un escorzo que nadie antes de Tintoretto

había osado, y que nadie desde entonces podía mirar sin sentir algo moviéndose dentro de él.

Zorzi y su registro. Esa letra apretada, la pluma firme mientras las cajas salían una a una.

Lo que Zorzi había dicho en la gran sala capitular vacía le volvió a la mente sin motivo concreto: esos rectángulos claros. Las paredes tienen ahora la misma memoria.

Se arrancó a ese pensamiento y fue a verificar la siguiente caja.

El 15 de noviembre de 1797 comenzaron los trabajos de colgado en las nuevas salas venecianas.

El Museum central de las Artes estaba en expansión. Las salas del palacio real, convertidas hace varios años en salas de exposiciones, ya no eran suficientes para contener las llegadas de sucesivas campañas, las obras flamencas de 1794, las antiguas esculturas de Roma y ahora las pinturas venecianas. Había sido necesario solicitar al Directorio créditos adicionales, obtener permiso para usar dos nuevas salas en el ala norte, instalar nuevas cimasas, reparar los techos e instalar la iluminación.

Colgar era una ciencia. No se clavaban cuadros al azar. Los comisionados del Museum habían elaborado principios: agrupar por escuela, por periodo y por tema; alternar formatos grandes y pequeños para evitar aplastamientos visuales; prever espacios suficientes alrededor de las obras principales para que el ojo pueda detenerse sin distracciones.

Berthollet no era comisionado del Museum. Pero se le pidió que asistiera a las discusiones sobre la disposición de obras venecianas, como responsable de la incautación. Conocía cada cuadro, cada escultura que iba a colgarse. Podía decir qué venía de dónde, en qué contexto, en qué estado.

Él vino. Escuchó. Respondió a preguntas.

Y cuando los primeros lienzos colgaron en las paredes blancas de las nuevas salas, se quedó mirándolos un momento en el

silencio de la tarde, cuando los obreros habían tomado su descanso y los comisionados se habían ido a comer.

Las Bodas de Caná de Veronese ocupaban la pared trasera del gran salón, frente a la puerta. Como en San Giorgio Maggiore, donde habían estado frente a la puerta del refectorio desde 1563. El formato era diferente, pero la idea seguía siendo la misma: lo primero que veía el visitante al entrar. Este lienzo que invadía el campo de visión antes incluso de que se tuviera tiempo de prepararse para recibirlo.

Berthollet se detuvo en el umbral.

No veía las siete tiras pegadas. No veía las juntas. Vio el lienzo como Veronese lo había querido, una masa de vida, de color, de movimiento, doscientos personajes reunidos para un banquete y, sin embargo, cada uno distinto, cada uno llevando en su rostro una historia particular que el ojo del pintor había podido capturar y fijar para siempre.

Permaneció mucho tiempo.

Luego salió de la sala sin mirar atrás.

Las puertas de las salas venecianas se abrieron al público el 1 de diciembre de 1797.

Desde la primera hora, los visitantes acudieron en masa. La apertura había sido anunciada en los periódicos. Durante semanas se rumoreaba que los tesoros de Venecia iban a ser expuestos. Gente curiosa, artistas, estudiantes, profesores, burgueses vestidos de domingo, obreros que habían dedicado una hora de su día, todos acudían a ver.

Berthollet se deslizó entre ellos, de incógnito. Quería ver cómo miraba el público. Cómo reaccionaba.

Miraba.

Un grupo de jóvenes —estudiantes, a juzgar por su ropa— se detuvo ante *el Milagro del Esclavo*. Uno de ellos, un hombre alto y delgado con mejillas hundidas, miraba la figura de San Marcos en

escorzo. Dijo algo en voz baja. Sus compañeros se acercaron. Palabras intercambiadas — composición, perspectiva, escorzo — palabras técnicas, palabras aprendidas en clases de pintura. Pero en los ojos del alto delgado, más allá del vocabulario, había algo más. Una conmoción. Una emoción indescriptible.

Una mujer estaba sola frente a *la Madonna con el Niño* de Bellini. Miraba sin moverse. Durante mucho tiempo. Sus manos estaban cruzadas delante de ella, como en una iglesia. No hablaba, no leía el folleto que se repartía en la entrada. Ella estaba observando. Y en esa mirada Berthollet leyó algo que reconoció sin poder nombrarlo.

Un padre y sus dos hijos —de diez años, quizá doce— se detuvieron frente a *Las Bodas de Caná* de Veronese. El padre leía el libreto, explicaba la escena, mostraba los detalles. Los niños escuchaban a medias, sus ojos atraídos por los colores, por la suntuosa arquitectura del fondo, por ese sirviente apartado cuya túnica sencilla contrastaba con la magnificencia de las ropas de los invitados.

— ¿Por qué va mal vestido? —preguntó el más joven—.

— Porque es sirviente —dijo el padre—. Un hombre del pueblo.

— ¿Y él tiene razón, y ellos están equivocados?

— Mira el cuadro. ¿Qué opinas?

El niño miró. Durante mucho tiempo. Entonces dijo:

— Creo que sí.

Berthollet se fue.

Salió del Museum central de las Artes a la fría luz de diciembre. Los muelles estaban desiertos. El Sena fluía gris entre sus orillas. Las barcas subían por el río, cargadas de madera para el invierno. París era fría, animada, ruidosa, esa energía particular de las ciudades que nunca se detiene.

Pensó en el niño frente al Veronese que había dicho: «Creo que sí.»

Dos verdades imposibles de reconciliar, y sin embargo ambas ciertas.

Volvió a casa.

Al día siguiente las salas reabrirían. Y otras personas vendrían a ver. Y otros niños harían sus preguntas.

Y en Venecia, los muros seguirían marcados por sus pálidos rectángulos.

CAPÍTULO IV: EL PROYECTO EGIPCIO (1797-1798)

El 5 de diciembre de 1797, Bonaparte regresó a París tras su triunfo italiano. La multitud lo aclamó en las calles. Las mujeres lanzaban flores. Los hombres gritaban su nombre. El conquistador estaba de vuelta.

Pero lo que vio en la Rue de la Victoire le repugnó. Josefina había transformado su casa en un salón permanente, docenas de parásitos, cortesanos, aduladores, aprovechadores, todos amontonados en las salas como moscas sobre miel, todos queriendo acercarse al general victorioso, estrecharle la mano, conseguir una palabra, una sonrisa, algo que decir al día siguiente.

Echó a todos.

— ¡Fuera! ¡Todos fuera! ¡Esta casa no es un circo!

Josefina protestó débilmente, le gustaba recibir, brillar, ser admirada. Pero Bonaparte fue inflexible, y ella terminó encogiéndose de hombros con esa gracia despreocupada que tenía para ceder sin parecerlo. Quería calma, silencio, concentración.

Tenía proyectos. Planes. Ambiciones.

I — La obsesión con el movimiento

Bonaparte despertó a las diez. Tarde. Demasiado tarde para un hombre que, en Italia, llevaba sus ejércitos al combate desde el alba. Pero aquí, en París, en esta suntuosa habitación de la rue de la Victoire, ¿qué más podía hacer sino dormir?

Josefina seguía dormida, enterrada bajo tres colchas de plumas. El día anterior, había bailado hasta las cuatro de la mañana en casa de Barras. Bonaparte la había dejado a medianoche, con el pretexto del cansancio. En realidad, ya no soportaba esos salones parisinos, esos cotilleos, esas intrigas, esas mujeres maquilladas y esos hombres que solo hablaban de su propia importancia.

Bajó a su despacho sin despertar a Josefina. La habitación seguía apestando a puros. Había fumado hasta las tres de la madrugada mientras leía informes militares del Ejército del Rin. Malos informes. Generales incompetentes. Soldados mal equipados. Operaciones descuidadas. Nada que ver con su Ejército de Italia.

Su secretario Bourrienne entró a las diez y media, llevando tres montones de correo. Colocó cuidadosamente los bultos sobre el escritorio. Sabía que el más mínimo desorden matutino podía merecer una reprimenda.

— Buenos días, General. El Directorio solicita su presencia esta tarde. Reunión a las tres de la tarde en el Luxemburgo. Asunto: Inglaterra.

Bonaparte refunfuñó sin levantar la vista.

— Inglaterra otra vez. Eso es todo en lo que piensan. Como si se pudiera invadir Inglaterra con tres barcos y soldados que vomitan en cuanto ven el agua.

Cogió el primer montón de correo. Invitaciones. Veintitrés invitaciones a cenas, bailes, recepciones. Todo París quería verle. Exhibirlo. Alardear de haberlo recibido. Los revisó, frunciendo el ceño, antes de tirar el montón, cansado.

— Rechaza todo.

Bourrienne dudó.

— General, algunas invitaciones vienen de personalidades importantes. Madame de Staël insiste mucho. Está organizando una cena donde estarán presentes...

— ¡No me importa Madame de Staël! —interrumpió Bonaparte, golpeando la palma contra el escritorio—. ¡Esta charlatana insoportable que cree que hablar es pensar! Rechaza y no vuelvas a hablar de ello conmigo.

Bourrienne anotó sin pestañear. Conocía a su amo. No hacía falta insistir.

— ¿La segunda pila, General?

— Dime.

— Solicitudes de empleo. Ciento diecisiete cartas de personas que quieren un puesto, un favor, una pensión.

Bonaparte hizo un gesto de impaciencia.

— Clasifícalas. Quédate con las que vienen de mis oficiales de Italia. El resto, a la papelera.

— Bien. ¿Y la tercera pila?

— Dámelas.

— Informes militares. Estado de los ejércitos. Personal. Equipo.

Bonaparte cogió el montón y comenzó a leer. Su rostro se oscurecía con cada página, sus mandíbulas apretadas, sus ojos cada vez más duros.

— El Ejército del Rin perdió cuatro mil hombres en septiembre —dijo al fin, como si apenas pudiera creer lo que leía—. Deserciones. Enfermedades. Combate. ¡Cuatro mil hombres! ¡Con mi Ejército de Italia habría conquistado toda Alemania con cuatro mil hombres adicionales!

Lanzó los informes sobre el escritorio con un chasquido seco.

— Estos generales son incapaces. Jourdan, Moreau. Todos incapaces. No saben cómo maniobrar. Se mueven hacia adelante como bueyes. El enemigo los ve venir a tres días de marcha.

Bourrienne permaneció en silencio. Hablar mal de otros generales delante de testigos era peligroso. El Directorio estaba observando. Los espías estaban por todas partes.

Bonaparte fue a la ventana. La rue de la Victoire se animaba en la gris mañana, los mercaderes gritaban, pasaban carruajes, París vivía. Estaba aburrido.

Permaneció inmóvil durante mucho tiempo, con las manos a la espalda, mirando sin ver.

— Bourrienne, me voy a volver loco.

El secretario pensó que había oído mal.

— ¿General?

— Loco. Me voy a volver loco si me quedo aquí sin hacer nada. Leer informes. Rechazar invitaciones. Escuchar a Barras y sus colegas debatir durante horas sin decidir nada.

Se giró bruscamente y golpeó la pared con el puño, con una violencia que sobresaltó a Bourrienne.

— ¡Tengo veintiocho años! ¡Veintiocho años! ¡He conquistado Italia! ¡Derrotado a cuatro ejércitos austriacos! ¡Impuesto la paz en Viena! ¡Y ahora me piden que me siente en París y haga de político de sillón!

Bourrienne eligió cuidadosamente sus palabras antes de responder.

— El Directorio le teme, General. Prefieren tenerle delante de ellos en lugar de lejos, con un ejército detrás.

— ¡Sé que me temen! ¡Y tienen motivos para temerme! Pero no cambia nada. Me voy a pudrir aquí si no encuentro algo que hacer.

Volvió a su escritorio, cruzó los brazos y miró a su secretario.

— Hay que partir de nuevo. Pronto. En seis meses como máximo. Una nueva campaña. Una nueva conquista.

— ¿A dónde irá? —preguntó Bourrienne con suavidad—.

Bonaparte sonrió, esa sonrisa lenta y misteriosa que reservaba para los momentos en que sus pensamientos ya habían dado un giro que los demás aún no habían comenzado.

— Aún no lo sé. Pero lo averiguaré. Siempre hay un lugar que conquistar para quienes saben cómo mirar.

El Palacio de Luxemburgo albergaba el Directorio, un edificio suntuoso, antiguo palacio de María de Médici, transformado en la sede del poder republicano. Bonaparte llegó allí a las tres en punto, escoltado por dos ayudantes de campo, con uniforme impecable y expresión reservada.

La sala de reuniones ya estaba llena. Los cinco directores y varios ministros — entre ellos Talleyrand para Relaciones Exteriores y Schérer para la Guerra — estaban sentados alrededor de la gran mesa.

Bonaparte saludó con un gesto de cabeza y se sentó sin esperar ser invitado.

Barras habló con la unción de quien cree que está ofreciendo un favor.

— General Bonaparte, gracias por venir. Queríamos hablar con usted sobre la situación con Inglaterra.

— Le estoy escuchando —dijo Bonaparte, con la mirada fija en Barras con una intensidad que hizo que la mirada del Director bajara—.

— La paz continental está asegurada —respondió Barras—. Austria firmó Campo-Formio. España es nuestra aliada. Prusia neutral. Solo Inglaterra continúa la guerra. Sus escuadrones bloquean nuestras costas. Su oro financia todas las coaliciones contra nosotros. Debe ser golpeada.

— Vale. ¿Cómo?

Barras dudó. Reubell tomó la palabra.

— Una invasión directa. Cincuenta mil hombres desembarcados en Inglaterra. Marcha sobre Londres. Se impone la paz al primer ministro Pitt.

Bonaparte los miró uno tras otro con deliberada lentitud, como si intentara asegurarse de que hablaban en serio.

— Una invasión directa de Inglaterra —repitió—. ¿Con qué naves?

— Construiremos botes —dijo Reubell—. Mil botes. Capaces de llevar cincuenta hombres cada uno.

— Mil botes —repitió Bonaparte, deleitándose con la absurdidad de la cifra—. Y mientras se construyen estos mil botes, ¿qué está haciendo la Royal Navy? Cuenta con doscientos navíos de línea,

cincuenta fragatas y cientos de barcos más pequeños. Patrullan el Canal de la Mancha día y noche. Nuestros mil botes nunca cruzarán estos treinta y cinco kilómetros de agua. Tres cuartas partes se hundirán antes de llegar a la costa inglesa.

La Révellière-Lepeaux se inclinó hacia adelante con el aire de quien cree haber encontrado la solución.

— Elegiremos el momento adecuado. Una noche con niebla. Una tormenta. Los ingleses no verán nada.

Esta vez Bonaparte no pudo evitar una sonrisa incrédula.

— ¿Una tormenta? ¿Quiere enviar cincuenta mil hombres en botes durante una tormenta? Todos se ahogarán incluso antes de ver al inglés, Ciudadano Director.

Fue Talleyrand quien intervino desde el extremo de la mesa con su voz suave y casi perezosa.

— El general Bonaparte tiene razón. Una invasión directa es imposible en estas condiciones. Debemos buscar otras formas de golpear a Inglaterra.

Barras se volvió hacia él con una ligera molestia.

— ¿Qué medios, Talleyrand?

El Ministro de Relaciones Exteriores se tomó su tiempo, como siempre, dejando que el silencio trabajara para él antes de responder.

— Sus posesiones lejanas. Sus rutas comerciales. Sus colonias. Inglaterra es rica porque comercia. Cortemos sus rutas, destruyamos su comercio, y la estrangularemos con más seguridad que con todas las batallas navales imaginables.

Bonaparte miró a Talleyrand con un nuevo interés. El hombre era astuto, corrupto, cínico hasta la médula, pero de una inteligencia que era difícil no respetar.

— ¿Está pensando en un lugar concreto? —preguntó—.

— El Oriente —respondió Talleyrand sin dudarlo—. El Mediterráneo oriental. El camino a la India. Aquí es donde reside la verdadera riqueza británica, y aquí es donde debemos atacar.

Reubell alzó la voz inmediatamente.

— ¿El Oriente? ¡Es demasiado lejos! ¡Demasiado arriesgado! ¡Nuestras flotas ni siquiera pueden salir de Tolón sin ser hostigadas por los ingleses!

— Más razón para intentarlo —respondió Talleyrand, imperturbable—. Si tenemos éxito, el impacto será considerable. Si fracasamos, solo habremos perdido un ejército lejano.

Bonaparte apenas le oyó. Acababa de aparecerle una verdad con la claridad de una prueba: el Directorio no quería realmente derrotar a Inglaterra. Quería mantenerle alejado, a él, a Bonaparte. Enviarlo lejos, con un ejército, a una aventura peligrosa de la que podría no regresar.

Pero eso era precisamente lo que quería. Salir. Conquistar. Lejos de París, lejos de esos aburridos salones, lejos de esos políticos mediocres que creían tenerlo.

— Estoy dispuesto a considerar esa opción. Me interesa el Oriente. Desde hace mucho tiempo.

Barras sonrió, una sonrisa satisfecha, la de quien cree haber colocado una pieza donde quería.

— Perfecto. Vamos a nombrarle comandante del Ejército de Inglaterra. Oficialmente, se preparará para la invasión. Extraoficialmente, explorará otras opciones. El Oriente, por ejemplo.

— Bien. En este caso, quiero plenos poderes: elección de oficiales, organización, equipo. Todo, sin excepción.

— Los tendrá.

— Y un presupuesto ilimitado.

Reflexionó Barras, intentando negociar con sus compañeros.

— Ilimitado es mucho...

— Si quiere golpear en serio a Inglaterra, necesita medios serios —dijo con sequedad—. Si no, más le vale quedarse aquí sin hacer nada.

Los directores se consultaron entre sí con la mirada. Fue Barras quien primero asintió con la cabeza.

— De acuerdo. Presupuesto ilimitado. Pero nos mantiene informados regularmente.

— Regularmente —dijo Bonaparte—.

La reunión continuó durante otra hora, detalles administrativos, nombramientos, financiación. Bonaparte escuchaba con el oído distraído, respondiendo en monosílabos, asintiendo con la cabeza en el momento justo. Ya estaba pensando en otra cosa.

El Oriente. El Mediterráneo. Quizá Egipto. O Siria. O incluso más lejos, en India. Seguir los pasos de Alejandro. Absurdo. Sin duda peligroso. Era consciente de ello.

II — El proyecto egipcio

Al día siguiente, llamó a Monge a la Rue de la Victoire. A las nueve de la mañana. El científico llegó puntual, cargando un pesado maletín lleno de documentos que colocó cuidadosamente en la siguiente silla antes de sentarse.

— Buenos días, Gaspard. ¿Café?

— Con gusto.

Un sirviente sirvió dos tazas. Bonaparte esperó hasta que quedaron solos, luego rodeó el escritorio y se apoyó en él, con los brazos cruzados, en esa postura familiar que asumía cuando quería hablar con franqueza.

— Gaspard, te necesito.

Bonaparte tuteaba con facilidad. Era una forma de marcar cierta proximidad. Y también cierta dominación. A cambio, muy pocos se atrevían a corresponder.

— Estoy a su servicio. ¿Cuál es la naturaleza de la misión?

— Esta vez no para las ciencias. Bueno, no directamente. Por política.

Monge alzó una ceja interrogante.

— El Directorio me ha nombrado comandante del Ejército de Inglaterra. El pretexto: preparar la invasión de Inglaterra. El proyecto real: otra cosa.

Monge dudó un momento.

— ¿El Oriente?

Bonaparte sonrió, esa breve sonrisa que significaba a la vez sorpresa y aprobación.

— Adivinas rápido. Sí, Oriente. Pero aún no sé dónde. Tenemos que estudiar las opciones.

Se incorporó y desenrolló sobre su escritorio un enorme mapa que cubría el Mediterráneo oriental hasta las costas de la India. Monge se acercó instintivamente para mirar mejor.

— Mira. Toda esta zona está débilmente controlada. El Imperio Otomano se está desintegrando. Los mamelucos gobiernan en Egipto, pero sin ninguna autoridad real por parte del sultán. Persia está dividida. La India mogol se está desmoronando. Por todas partes, vacío. Por todas partes, oportunidades.

Monge estudió el mapa en silencio, con el ceño ligeramente fruncido.

— ¿Y Inglaterra, en todo esto?

— Inglaterra comercia con India. Millones de libras cada año. Si cortamos esta ruta, si amenazamos sus posesiones indias, les pegamos en la cartera. Más efectivo que todas las batallas navales del mundo.

— Egipto sería la base lógica —dijo Monge, tras un momento de reflexión—. Posición central. Control del canal terrestre entre el Mediterráneo y el mar Rojo. Riqueza agrícola. Gran población.

— Lo que pienso. Pero quiero tu opinión como científico, no solo como estratega. ¿Qué es realmente Egipto?

Monge respiró hondo antes de responder.

— Una de las cunas de la civilización. Tres mil años de historia ininterrumpida. Las pirámides. Los templos. Los jeroglíficos que nadie en Europa sabe leer. Una mina de conocimiento enterrada durante siglos, que nadie había tenido los medios de explorar.

Los ojos de Bonaparte se iluminaron.

— Una mina de conocimiento. Eso es todo. ¿Y si hiciéramos una doble conquista? Una expedición enorme. Militares y eruditos juntos. Conquistamos Egipto con armas y, al mismo tiempo, lo exploramos mediante la ciencia. Medimos todo. Dibujamos todo. Documentamos todo. Creamos una monumental Descripción de Egipto que convertirá a Francia en la principal nación científica del mundo.

Monge le miró. Bonaparte estaba de pie, con los ojos brillando, las manos gesticulando sobre el mapa como si ya viera a los ejércitos en marcha.

— Es ambicioso —dijo el científico, con una contención que no ocultaba su interés—.

— ¡Por supuesto que es ambicioso! ¡Los proyectos pequeños no me interesan! ¡Quiero hacer historia!

Bonaparte volvió a sentarse, y su tono cambió, más sereno, más preciso.

— Y hay algo más, Gaspard. El Museum central de las Artes.

— ¿El Museum central de las Artes?

— El 27 de julio viste el triunfo. París cuenta ahora con las mejores colecciones de arte italiano del mundo. ¿Pero por qué detenerse en Italia? ¿Por qué no tener también las colecciones más bellas de arte egipcio?

Monge lo entendió de repente y sintió que algo se le apretaba en el pecho.

— Quiere llevarse antigüedades de Egipto. Como hizo en Italia.

— Muchísimo. Cualquier cosa que pueda transportarse. Estatuas, estelas, sarcófagos, momias, papiros. El Museum central de las Artes debe convertirse en el primer Museum universal del mundo. El arte de todas las civilizaciones.

— Será aún más difícil que en Italia —objetó Monge—. El transporte, el calor, el peso de los monumentos egipcios. Algunos de estos gigantes pesan decenas de toneladas.

— Lo sé. Por eso te necesito. Tú y Berthollet. Van a organizar la comisión científica. Reclutar a los mejores científicos. Todos voluntarios. Todos capaces de soportar las duras condiciones. Topógrafos, dibujantes, naturalistas, químicos, orientalistas, médicos, ingenieros.

— ¿Cuántos hombres?

— Al menos ciento cincuenta. Quizá doscientos. Quiero una comisión que cause huella, que muestre al mundo que Francia no solo está en guerra.

Monge estaba a la vez entusiasmado y preocupado. Entusiasmado con el alcance científico del proyecto. Preocupado por lo que implicaba moralmente. Más saqueos. Más incautaciones. Italia primero. Egipto ahora. ¿Cuándo pararía?

Bonaparte había decidido. Y cuando Bonaparte decidía, las cosas se hacían.

— Voy a empezar a reclutar.

— Perfecto. Gaspard, una última instrucción...

Monge levantó la cabeza.

— Absoluta discreción. El Directorio no debe saber nada del alcance de mis planes. Todavía no. Recluta a los científicos diciéndoles que es para una expedición científica. No menciones Egipto. No menciones las incautaciones. Solo esto: expedición científica, destino por especificar, salida en seis meses.

— Entendido.

Monge cogió su maletín. En la puerta dudó un instante, como si quisiera añadir algo, pero no lo hizo, y salió en silencio.

Bonaparte volvió a sus mapas. Egipto se extendía ante él: Alejandría, El Cairo, el Nilo, los caminos del desierto. Cogió un lápiz y dibujó una línea desde la costa hasta las pirámides.

Bonaparte fue elegido miembro del Instituto Nacional, sección de mecánica. Lo que importaba era la imagen, general y erudito, conquistador e intelectual, Alejandro y Aristóteles en una sola persona.

La ceremonia de instalación tuvo lugar el 4 de enero de 1798. Sala suntuosa. Estuvieron presentes cien académicos. Laplace, Lagrange, Monge, Berthollet, Fourcroy, Volney, todos allí.

Bonaparte montó en la tribuna con uniforme. No había traje civil. Quería ser recordado: el soldado primero.

Leyó un discurso preparado. Pomposo. Hueco. Pero bien construido, con referencias a la Antigüedad, Alejandro animando a Aristóteles, Augusto protegiendo a Virgilio, César escribiendo sus Comentarios entre dos batallas.

Aplausos educados.

Respondió Laplace. Discurso halagador sobre matemáticas y arte militar, balística, fortificación. Un gran general tenía que ser matemático. Bonaparte lo era.

Más aplausos.

Tras la ceremonia, Monge presentó un trabajo sobre superficies desarrollables. Bonaparte escuchó. Entendía la mitad, no lo suficiente para seguirle el ritmo, lo suficiente para asentir en los momentos adecuados.

Al final de la sesión, varios académicos vinieron a rodearle. Volney, en particular, se acercó con esa discreción calculada de los hombres que desean parecer que no han preparado nada.

— General, he oído que está meditando una expedición al Oriente.

Bonaparte dejó pasar unos segundos antes de responder, con la mirada fija en él sin pestañear.

— ¿Quién se lo ha dicho?

— Rumores, nada preciso. Pero si es cierto, me interesaría mucho participar. He publicado un *Viaje a Egipto y Siria* que quizá siga siendo una obra de referencia. He viajado por estos países. Podría ayudarle.

Bonaparte le evaluó con sus ojos, un hombre pequeño y seco, una mirada viva e inteligente, un orientalista reconocido en toda Europa. Sería útil.

— Si organizara una expedición así, necesitaría orientalistas de primer nivel. Estaría en mi lista, ciudadano Volney.

— Sería un honor, General.

Otros académicos se acercaron en los minutos siguientes. Fourier, Jomard, Conté, todos interesados, todos listos para partir hacia este destino cuyo nombre aún no se pronunciaba en voz alta. Bonaparte tomaba notas mentales. El reclutamiento entre los académicos daba prestigio, mostraba que era una expedición seria y científica, no una simple aventura militar.

Salió del Instituto satisfecho. La elección consolidaba su imagen. Todo iba encajando.

III — Reclutamiento de la comisión

Las semanas siguientes fueron de implementación.

Monge se trasladó a una oficina en la École Polytechnique y comenzó a reclutar. Bonaparte le había dado carta blanca, presupuesto ilimitado, sin restricciones. Había que constituir la comisión. Los mejores científicos.

La tarea era titánica. ¿Dónde encontrar ciento sesenta y siete hombres listos para partir hacia un destino desconocido, en seis meses, por un periodo indefinido y con riesgos considerables?

Se necesitaban matemáticos para cálculos astronómicos y geodésicos; naturalistas para estudiar fauna y flora; químicos para analizar minerales y aguas; ingenieros para construir carreteras, puentes y fortificaciones; dibujantes para documentar todo lo que se descubriría; médicos para tratar a las tropas; orientalistas para entender lenguas y costumbres; arquitectos para medir monumentos; impresores para distribuir proclamas y periódicos.

Monge comenzó con los más fáciles: sus propios colegas de la École Polytechnique. Jóvenes. Entusiastas. Competentes.

Fourier, brillante matemático. Ferviente revolucionario durante el Terror, encarcelado y luego indultado. Profesor en la École Normale desde hacía poco, aún llevaba en sus ojos esa ligera febrilidad de los hombres que han conocido la muerte de cerca y que no han renunciado a vivir rápido. Monge le llamó a su despacho una mañana de enero.

— Joseph, tengo una propuesta que hacerte. Escúchame antes de responder.

Fourier se sentó y cruzó los brazos con aire atento.

— Le escucho.

— Una expedición científica. Lejana. Peligrosa. Fascinante. Destino secreto por ahora. La conocerás en Toulon. Salida en seis meses. Duración indeterminada. Doble sueldo. Y si sobrevives, una gloria que durará más que tú. ¿Interesado?

Fourier no pensó mucho, apenas el tiempo suficiente para que Monge terminara su frase.

— Sí.

Monge sonrió. Había esperado esa respuesta sin estar seguro.

Y hasta la partida, ni una palabra a nadie.

— Entendido —dijo Fourier, tendiéndole la mano—. ¿Cuándo sé a dónde vamos?

— En Toulon. No antes.

Fourier salió.

Y volvió a su aula conteniendo el paso.

Conté era un caso especial. Un ingeniero genio, inventor del lápiz, capaz de repararlo todo, construirlo todo, improvisar todo con tres herramientas y sentido común, esencial para cualquier expedición que pretendiera operar lejos de la civilización.

Conté estaba inclinado sobre un mecanismo que desmontaba con la paciencia de un cirujano. Alzó la vista hacia la entrada de Monge sin interrumpir su gesto.

— Nicolas-Jacques —dijo Monge—, te necesito para una misión extraordinaria.

— ¿En qué sentido, extraordinario? —preguntó Conté, dejando el destornillador—.

— Expedición científica y militar. Clima difícil, escasez de equipo, suministro incierto. Todo tendrá que fabricarse in situ. Instrumentos científicos, herramientas, máquinas, repuestos. Eres el único capaz de hacerlo en estas condiciones.

Conté recorrió su estudio con la mirada como si quisiera llevarlo consigo en su equipaje.

— Voy. Pero traigo mis herramientas.

— Por supuesto.

— Todas mis herramientas —dijo Conté—. Incluida la forja portátil.

— Lo que quieras.

Conté extendió la mano y el trato se cerró en menos de un minuto.

El reclutamiento avanzaba. Pero no todos eran tan fáciles de convencer.

Dolomieu, mineralogista de renombre europeo, especialista en rocas y cristales, caballero de la Orden de Malta. Un hombre de principios, que no hacía nada sin saber por qué. Monge le llamó al salón de su apartamento en la Rue des Fossés-Saint-Germain.

— Deodat, la expedición no puede prescindir de ti. La mineralogía del desierto, las formaciones geológicas que nadie ha estudiado aún.

Dolomieu se tomó su tiempo antes de responder, como siempre.

— ¿A qué destino?

— No puedo decírtelo ahora.

— Entonces me niego —dijo Dolomieu en voz baja—. No me voy hacia un destino desconocido por razones desconocidas en beneficio de intereses que desconozco.

— Es Bonaparte quien comanda esta expedición.

El nombre tuvo su efecto. Dolomieu frunció el ceño. Bonaparte, el conquistador, el ambicioso, el que usaba la ciencia como usaba a sus generales, para su propia gloria. No sentía una estima especial por este hombre.

— Iré. Pero déjame ser claro: no me quedaré indefinidamente.

— Te quedarás todo el tiempo que sea necesario —dijo Monge, con firmeza y dulzura—. Y harás un trabajo que cuenta.

Dolomieu aceptó a regañadientes con un gesto de mano, sin entusiasmo, pero aceptó.

Berthollet era un asunto muy distinto. Era un eminente químico, un hombre prudente y reflexivo, con poca inclinación a la aventura y aún menos a decisiones precipitadas. Monge prefirió que fuera Bonaparte quien se encargara personalmente de convencerle.

Berthollet entró en el despacho de Bonaparte con la dignidad de quien conoce su respetado nombre.

— Claude-Louis, vienes con nosotros al Oriente.

Berthollet se detuvo en seco.

— ¿En el Oriente?

— Probablemente en Egipto.

Hubo un silencio, durante el cual pareció sopesar la propuesta como se sopesa un reactivo peligroso, con cuidado y sin prisa.

— Bueno, tengo cincuenta años. El clima egipcio en estas condiciones...

— Vendrás —dijo Bonaparte—. Te necesito. No solo para la química. Para la organización, para el prestigio, para dar a esta expedición el peso científico que merece. Eres miembro del Instituto. Tu nombre en esta comisión vale diez nombres de jóvenes desconocidos.

Berthollet permaneció en silencio un momento más, con las manos apoyadas en las rodillas.

— ¿Y mi familia?

— Te la llevas contigo si quieres. O se queda en París y le envías dinero. Es tu elección, no la mía.

Pensó de nuevo y luego levantó la vista.

— Acepto. Pero con una condición que planteo claramente.

— ¿Cuál?

— Que esta expedición sirva realmente a la ciencia. No solo las ambiciones políticas de alguien, por brillantes que sean.

Bonaparte le miró un momento con esa expresión que a veces mostraba, entre diversión y respeto.

— Ambos, querido Berthollet. Ciencia y política. Es esta alianza la que hará que esta expedición sea excepcional a ojos del mundo. Ni tú ni yo encontraremos nunca mejor.

Berthollet aceptó el argumento sin parecer hacerlo y se retiró.

El reclutamiento avanzaba, pero se encontraba con una resistencia creciente. Muchos eruditos se negaban, demasiado arriesgados, demasiado distantes, demasiado inciertos para hombres que tenían familias, cátedras e investigaciones en curso.

El 15 de marzo de 1798, Monge se presentó en la Rue de la Victoire con un informe que no tenía prisa por entregar.

— Tenemos ciento doce aceptaciones. Faltan cincuenta y cinco.

Bonaparte frunció el ceño.

— ¿Por qué se niegan?

Monge respiró hondo.

— Por varias razones. Miedo, al principio. Familia. Salud. Algunos no quieren abandonar investigaciones en curso que han llevado años. Otros simplemente temen morir lejos de Francia.

— Ofréceles más dinero.

Monge negó con la cabeza.

— No es cuestión de dinero. Estos hombres no son pobres. Es una cuestión de valor. O, siendo justos, un cálculo razonable entre lo que tienen y lo que pueden perder.

— Entonces busca hombres valientes. Lo necesito en seis semanas. Depende de ti encontrar el argumento adecuado para cada uno.

Monge volvió a reclutar. Amplió el círculo, no solo la Polytechnique y el Instituto, sino también las escuelas provinciales, los talleres y las oficinas de dibujo. Reclutó a Geoffroy Saint-Hilaire, un naturalista especializado en zoología; Savigny, zoólogo apasionado por los insectos; Delile, botánico; Costaz, ingeniero de los Ponts et Chaussées; Chabrol, geógrafo; Villiers du Terrage, ingeniero; Gratien Le Père, ingeniero militar. Todos jóvenes. Todos brillantes. Todos ansiosos por la gloria y el descubrimiento.

Pero también se necesitaban hombres con más experiencia. Científicos reconocidos. Nombres que impresionarían a Europa.

Monge amplió el círculo. Ventura, ingeniero geógrafo, aceptó sin dudarlo. Mapear Egipto era el sueño de su vida. Dutertre, pintor y grabador, aceptó cuando Monge le prometió que sus dibujos aparecerían en la gran publicación que coronaría la expedición.

Para intérpretes, recurrió a De Venture de Paradis, un orientalista que hablaba árabe, turco y persa con fluidez, y que llevaba meses

esperando esta invitación. Él mismo formó un pequeño equipo: Marcel, arabista; Bracevich, un dálmata de habla turca; Ellious, cristiano sirio; Venture Jr., entrenado por su padre.

Para los últimos puestos, Monge se resignó a llevar a hombres muy jóvenes. Jollois, con apenas veinte años, graduado de la Politécnica, aceptó, intentando no saltar de alegría. Villiers du Terrage, de veintitrés años, respondió con una simple:

— Bien. Estaré allí.

Sin exclamaciones, sin preguntas superfluas. Monge lo agradecía.

El 15 de abril, Monge colocó una lista completa en el escritorio de Bonaparte.

— Tenemos ciento sesenta y cuatro científicos confirmados. Faltan tres.

— Encuéntralos —dijo Bonaparte—.

— Estamos buscando activamente. Pero los perfiles que nos faltan son raros. Los mejores ya lo han aceptado o rechazado de forma definitiva.

Bonaparte desestimó el argumento.

— Entonces coge lo que encuentres. No se trata de cubrir puestos prestigiosos. También se necesitan manos para llevar las cajas y ojos para copiar las inscripciones.

Así, Monge reclutó a tres últimos hombres: un naturalista asistente sin mucha notoriedad pero serio, un dibujante de talento medio, pero dispuesto y resistente, un joven químico sin experiencia pero deseoso de adquirirla.

El 20 de abril de 1798, finalmente pudo llamar a la puerta de la oficina de Bonaparte con algo que parecía alivio.

— Tenemos ciento sesenta y siete eruditos. La comisión está completa.

Bonaparte sonrió. Algo sincero, más raro de lo habitual.

— Perfecto. Haz que se reúnan en Toulon antes del 10 de mayo. Que no le cuenten a nadie el destino. Los ingleses tienen espías en todos los puertos y en todos los salones.

— Entendido. ¿Eso es todo?

Bonaparte dudó un momento, luego dijo con una voz ligeramente diferente:

— ¿Monge?

— ¿Sí?

— Gracias. Sin ti, esta expedición no habría podido hacerse. No así.

Monge hizo una reverencia. Se fue con un pensamiento que no expresó en voz alta: esta comisión científica era su obra, su hijo. Y sabía, con una certeza silenciosa y dolorosa, que muchos de estos jóvenes entusiastas nunca regresarían.

IV — Embarque en Tolón

Al mismo tiempo, Bonaparte organizaba el ejército.

Se necesitaban treinta y ocho mil hombres, los mejores, los más experimentados, los más disciplinados, capaces de soportar el calor, la sed y marchas forzadas en un desierto que ninguno de ellos había pisado jamás.

Bonaparte convocó a sus generales uno tras otro. Primero, Berthier, jefe de estado mayor, fiel como una sombra, meticuloso hasta el exceso, indispensable para cualquier operación a gran escala.

— Alejandro —dijo Bonaparte, recibiéndole de pie— vienes conmigo al Oriente. Probablemente a Egipto.

Berthier no dudó ni un segundo, dondequiera que Bonaparte fuera, lo seguía sin preguntar las razones.

— Bien. ¿Cuándo nos vamos?

— A mediados de mayo. Prepara el estado mayor desde ahora. Quiero a los mejores oficiales. Sin vagos, sin incapaces que se han colado por el juego de las relaciones.

— Entendido. Tendrá una lista para su aprobación la semana que viene.

Desaix, entonces. Un general de división, valiente con una regularidad que sus soldados consideraban invulnerable, inteligente y querido por sus hombres con un afecto que los buenos generales saben merecer sin buscarlo.

— Louis —dijo Bonaparte—, me acompañas al Oriente.

Desaix sonrió.

— Con el mayor placer. ¿Cuál es exactamente la misión?

— Conquistar Egipto. Cortar la ruta hacia la India a los ingleses. Y quizás, si las circunstancias lo permiten, marchar a la India después.

Desaix se acomodó en su sillón, visiblemente cómodo con las grandes ideas.

Kléber era de otra naturaleza. Un alsaciano, un gigante de poco menos de dos metros, un general de brillantez innegable, pero de carácter difícil, crítico, gruñón, celoso de su independencia, y que no sentía hacia Bonaparte la ciega deferencia de Berthier ni la cálida amistad de Desaix. Bonaparte lo convocó una mañana sin intentar ganárselo.

— Jean-Baptiste, vienes a Egipto con nosotros.

Kléber alzó una ceja.

— ¿En Egipto? ¿Para qué propósito?

— Conquistar el país. Establecer una colonia francesa permanente. Poner a Inglaterra en una situación delicada en sus rutas comerciales.

Kléber hizo una mueca.

— Está muy lejos. Dicen que hace calor. Y los riesgos son considerables.

— Eso es cierto —dijo Bonaparte, sin intentar contradecirlo—. Pero es glorioso. Y serás general de división, con tu propia división bajo tu mando exclusivo.

Reflexionó Kléber. No le gustaba Bonaparte, le encontraba demasiado ambicioso, demasiado manipulador, demasiado rápido para sacrificar hombres por la imagen. Pero negarse era imposible: Bonaparte nunca perdonaba los rechazos, y Kléber aún tenía años de carrera por delante.

— Acepto.

Lannes, un gascón, impetuoso, valiente hasta la inconsciencia, el amigo al que Bonaparte consultaba menos, pero cuya compañía más apreciaba, aceptó incluso antes de oír el destino ---«Donde quieras, cuando quieras»--- y solo pidió el derecho a llevarse su división, los veteranos de Arcole y Rivoli.

Murat, jinete excepcional, apuesto como una estampa y vanidoso en proporción a su belleza, pero intrépido como un león, lo que lo redimía todo, solo hizo una pregunta --- «¿Con caballos?» --- y se fue a organizar el embarque de toda su caballería, guarniciones y forraje incluidos, con la confianza de quien nunca ha faltado a una cita con la gloria.

Menou, por último, un general mediocre en el plano táctico, pero republicano de un fervor casi místico, extraño, excéntrico, con algo imprevisible que ponía ligeramente nervioso a su entorno. Útil para la administración, sin embargo, y bastante desinteresado como para confiarle responsabilidades sin temer que abusara de ellas con fines personales. Bonaparte lo recibió al final del día.

--- Jacques-François, me acompañas a Egipto.

--- A Egipto ---repitió Menou con una especie de lentitud meditativa, como si sopesara la palabra.

--- Sí. Para conquistar, administrar, civilizar.

--- Acepto. Y quizá me convierta al islam allí mismo.

Hubo un silencio durante el cual Bonaparte trató, visiblemente, de determinar si el otro bromeaba.

--- ¿Perdón?

--- El islam es una religión monoteísta, racional, compatible en sus fundamentos con los principios de la Ilustración. Si me convierto, los egipcios confiarán más en nosotros. Eso facilitará la administración.

Bonaparte miró a Menou un largo momento. El hombre estaba loco. Pero de una locura útil, creía de verdad en ello, y eso lo hacía más eficaz que diez cínicos.

--- Haz lo que quieras con tu conciencia y tu religión. Mientras obedezcas mis órdenes.

--- Por supuesto, mi general ---dijo Menou con la deferencia de quien no tiene intención de desobedecer en nada importante.

Estas convocatorias individuales se escalonaron a lo largo de abril. Luego llegó el momento de reunir a todos. El 25 de abril de 1798, Bonaparte reunió al conjunto de sus generales en una gran sala del Ministerio de la Guerra. Veinte generales de división y de brigada --- Berthier, Desaix, Kléber, Lannes, Murat, Menou, Bon, Rampon, Vial, Verdier, Dugua, Reynier y otros más se sentaron alrededor de las mesas dispuestas en herradura sin decir palabra. Algo importante iba a anunciarse.

Bonaparte subió a la tarima y los miró un momento antes de hablar, lo que en él era señal de que las palabras que seguirían habían sido sopesadas.

--- Caballeros, partimos en menos de un mes. Destino: Oriente. Objetivo: establecer una posición, romper el dominio inglés sobre la ruta de las Indias, y sentar las bases de un imperio mediterráneo.

Un silencio atónito recorrió la sala.

--- Egipto es el país más rico del mundo después de la India. El Nilo riega tierras fértiles desde tiempos inmemoriales. La

población es numerosa. Las ciudades son prósperas. Todo eso será para Francia, para la República. Esta expedición será difícil. Muy difícil. Calor abrumador. Sed permanente. Enfermedades desconocidas para nuestros médicos. Combates contra los mamelucos, quizá contra los turcos, quizá contra los ingleses. Muchos de ustedes morirán. Se lo digo porque son soldados, no niños. Pero quienes sobrevivan habrán conquistado Oriente. Sus nombres perdurarán.

--- Embarcaremos en Tolón el 19 de mayo ---continuó Bonaparte---. Treinta y ocho mil hombres. Trece navíos de línea. Seis fragatas. Trescientos barcos de transporte. Ciento sesenta y siete sabios. Es la mayor flota francesa jamás reunida. Ningún rey de Francia ha hecho algo mejor.

Kléber levantó la mano desde el fondo de la sala.

--- La flota inglesa de Nelson patrulla el Mediterráneo. ¿Cómo piensa evitarla con trescientos cuarenta y siete barcos?

--- Navegaremos de noche tanto como sea posible. Tomaremos rutas imprevistas. Los ingleses nos buscan cerca de las costas italianas; nosotros pasaremos mar adentro. Llegaremos a Egipto antes de que comprendan hacia dónde vamos.

--- ¿Y si nos los cruzamos de todos modos? ---insistió Kléber.

--- Lucharemos ---dijo Bonaparte con absoluta sencillez---. Y ganaremos.

Kléber mostró un acuerdo sin convicción.

--- Caballeros ---concluyó Bonaparte---, preparen sus divisiones. Seleccionen a los mejores. Sin enfermos, sin débiles, sin hombres que sean una carga para sus camaradas. Cita en Tolón el 15 de mayo. Rompan filas.

Los generales se dispersaron en pequeños grupos, intercambiando en voz baja palabras que Bonaparte no intentó oír. Algunos estaban entusiasmados. Otros, inquietos. Todos conscientes de que participaban en algo extraordinario.

O catastrófico.

El 4 de mayo de 1798, Bonaparte partió de París hacia Tolón. Cinco días de camino a galope. Postas cada dos horas, caballos frescos en cada etapa. Y llegó el 9 de mayo al amanecer, los ojos enrojecidos de polvo e insomnio, ya trabajando en el carruaje antes incluso de haber bajado de él.

Tolón. Puerto militar. Arsenal inmenso. Astilleros, almacenes de aprovisionamiento, cuarteles escalonados en las colinas peladas detrás de la ciudad. Todo estaba allí. Todo estaba listo. Casi.

El almirante Brueys lo esperaba en el muelle. François-Paul Brueys d'Aigalliers, marino experimentado, realista convertido a la República por convicción más que por oportunismo. Al mando de la flota del Adriático, había llegado a Tolón el 2 de abril con sus barcos y organizaba los preparativos desde entonces con la minuciosidad tozuda de un viejo lobo de mar.

Bonaparte bajó del carruaje y le estrechó la mano sin ceremonia.

--- Brueys. Me alegra verlo. Quiero inspeccionarlo todo hoy. Barcos, arsenales, efectivos, víveres, agua. Guíeme.

El almirante se inclinó.

--- ¿Por dónde quiere empezar?

--- Por el puerto. Quiero ver la flota con mis propios ojos antes de examinar las cifras.

Caminaron a lo largo de los muelles. El espectáculo era grandioso: decenas de barcos se mecían anclados en la rada bajo el sol de la mañana, majestuosos navíos de línea cuyos flancos perforados de portañolas se reflejaban en el agua oscura, esbeltas fragatas, barcos de transporte rechonchos y bajos sobre el agua bajo el peso de sus cargas. Por todas partes bullía la actividad: marineros corrían por el cordaje, soldados subían a bordo en filas apretadas, estibadores cargaban cajas a pulso, herreros martilleaban anclas entre una lluvia de chispas, veleros remendaban de rodillas las grandes lonas grises.

Bonaparte dejó que su mirada recorriera de un extremo a otro de la rada antes de hablar.

--- ¿Cuántos barcos en total?

--- Trescientos cuarenta y siete ---respondió el almirante, con una sobriedad que no ocultaba del todo su orgullo---. Trece navíos de línea, seis fragatas, una corbeta, veintisiete buques de guerra diversos, y trescientos barcos de transporte.

Bonaparte silbó suavemente entre dientes.

--- Trescientos cuarenta y siete barcos. Un ejército entero sobre el agua.

--- En efecto. Ni siquiera Luis XIV, en sus mejores años, reunió jamás tantos barcos en un solo lugar.

Entraron en las oficinas del arsenal, una vasta sala atestada de mapas desplegados, registros apilados y listas interminables cubiertas de columnas de cifras. Oficiales de marina se afanaban allí, pluma en mano, sin levantar la vista a su entrada.

Brueys desenrolló sobre la gran mesa un mapa del Mediterráneo y posó en él su dedo índice como hombre que conoce de memoria cada milla marina de ese mar.

--- Aquí está nuestra ruta. Primero bordeamos Córcega para mantenernos fuera del alcance de las patrullas inglesas, luego nos reunimos con las escuadras que partieron por separado de Génova, Ajaccio y Civitavecchia. La flota reunida converge hacia Malta. La isla no resistirá mucho tiempo, la Orden está exhausta. Luego ponemos rumbo directo al este, hacia Alejandría.

Bonaparte estudió el mapa, la mirada dura, el dedo siguiendo la ruta trazada.

--- ¿Y Nelson? Anda en algún lugar de estas aguas.

--- Patrulla entre Córcega y Cerdeña, según nuestros últimos informes. Pero ignora nuestro destino. Sus espías le informan que preparamos un ataque a Nápoles, quizá a Sicilia, quizá incluso a Constantinopla. Persigue sombras.

--- Bien. Hay que mantenerlo así el mayor tiempo posible. ¿Cuál es la distancia total hasta Alejandría?

--- Quinientas leguas marinas por la ruta que le propongo. Quizá más según los vientos; el Mediterráneo rara vez se deja atravesar sin caprichos.

--- ¿Y la duración prevista?

--- Cuarenta días si todo va bien. Digamos seis semanas para tener un margen razonable.

Bonaparte pareció satisfecho, y luego preguntó sin rodeos:

--- ¿Y si nos cruzamos con Nelson en el camino?

El almirante dudó, no por cobardía, sino porque era hombre de decir la verdad incluso cuando resultaba incómoda, y buscaba la formulación adecuada.

--- Lucharemos si es necesario. Pero no le ocultaré nada: nuestras posibilidades son malas.

--- En pocas palabras, perderíamos.

--- Probablemente. Al menos en condiciones normales de combate naval.

Bonaparte asintió. Brueys decía la verdad. La Marina francesa ya no era lo que había sido bajo Luis XVI: los mejores oficiales habían emigrado, las tripulaciones carecían de entrenamiento, los barcos estaban mal mantenidos.

--- Entonces hay que evitar a Nelson. A toda costa.

--- Esa es mi intención. La velocidad y la discreción son nuestras mejores armas.

Bonaparte pasó la tarde visitando el arsenal. Complejo inmenso: talleres donde se fabricaban cuerdas trenzando fibras de cáñamo en longitudes interminables, talleres donde se cosían las velas a mano, forjas donde se martilleaban anclas, carpinterías donde se reparaban los cascos, almacenes donde se amontonaban víveres, municiones, pólvora y balas de cañón en un orden meticuloso que olía a resina y a salitre.

Un intendente lo acompañaba con pasitos nerviosos. Hombrecillo flaco, registros apretados bajo el brazo, anunciando las cifras con voz apresurada, como si temiera que lo interrumpieran antes de terminar.

--- Hemos almacenado los siguientes víveres: dos millones de libras de galleta, quinientas mil libras de carne salada, trescientas mil libras de arroz, cien mil libras de judías, cincuenta mil litros de vino, veinte mil litros de aguardiente, diez mil libras de café, cinco mil libras de azúcar.

Bonaparte calculó, la mirada perdida.

--- ¿Para cuánto tiempo es suficiente?

--- Tres meses, mi general.

--- ¿Y el agua?

El intendente tosió.

--- Quince mil toneles. Un mes de consumo.

Bonaparte se detuvo en seco y se volvió hacia él.

--- No es suficiente. En Egipto, sin agua, el ejército muere. Necesito el doble.

El intendente palideció, una palidez que empezaba en la frente y descendía hasta el cuello.

--- ¿El doble? Mi general, es imposible tal como están las cosas. ¡No nos quedan toneles disponibles en todo el puerto!

--- Fabríquenlos. Cómprenlos. Requísenlos en los alrededores. Me da igual el método. Quiero treinta mil toneles de agua embarcados antes del 19 de mayo.

--- Bien, mi general ---dijo el intendente con una voz que delataba más resignación que convicción.

Bonaparte continuó su inspección. Primero el almacén de pólvora. Cien toneladas de pólvora de cañón cuidadosamente almacenadas lejos de cualquier llama, en un fresco de bodega, bajo la guardia permanente de dos soldados. Un incendio aquí destruiría todo el arsenal y medio puerto con él. Luego el almacén

de balas. Miles de esferas de fundición apiladas por calibre, doce libras, veinticuatro libras, treinta y seis libras, en pirámides regulares que subían hasta las bóvedas. Luego el almacén de armas. Cuarenta mil fusiles apilados en haces, diez mil sables, cinco mil pistolas, doscientos cañones desmontados cuyos tubos esperaban sobre caballetes.

Por todas partes, los soldados cargaban, transportaban, apilaban, sudaban bajo el sol de mayo, maldiciendo en voz baja al doblarse bajo el peso.

Bonaparte interpeló a un grupo de soldados que se esforzaban por izar un cañón sobre un carro, los rostros congestionados, los pies resbalando en los adoquines.

--- ¡Tú! ---gritó a uno de ellos---. ¿Cómo te llamas?

El soldado se irguió de golpe, firme pese al sudor que le corría por los ojos.

--- Sargento Dubois.

--- ¿De dónde vienes?

--- Del Ejército de Italia.

--- ¿Dónde has combatido?

--- Arcole, Rivoli, Mantua, mi general.

Bonaparte lo miró un momento, ese rostro curtido, ese cuerpo delgado y fuerte a la vez, esa mirada directa que no buscaba complacer ni evitar.

--- Buen hombre. Pronto volverás a ver combate, pero en Egipto esta vez.

El sargento sonrió, una sonrisa amplia, sin cálculo.

--- Estamos listos, mi general. Los muchachos también.

Bonaparte le dio un toque en el hombro y siguió su camino. La noche del 9 de mayo, embarcó en el Orient.

V — El Oriente y los preparativos de la flota

Buque insignia. Ciento veinte cañones. El mayor buque de guerra francés, buque insignia de la Marina, una fortaleza flotante de ciento ochenta pies de mástil cuya masa dominaba toda la rada.

El capitán Casabianca le recibió en cubierta con la sobria ceremonia de un hombre al que no le gustaban las efusiones, pero que se apegaba al protocolo.

— General, bienvenido a bordo del Orient.

— Capitán —dijo, mirando la inmensa cubierta—, muéstreme mi barco. Todo. En cada detalle.

Casabianca lo guió sin prisa, con el orgullo de un capitán que conocía cada tabla de su barco. La cubierta superior primero, doscientos veinticinco pies de largo, cincuenta y seis pies de ancho, tres gigantescos mástiles, cuyo mástil mayor se elevaba ciento ochenta pies sobre el agua, visible desde leguas mar adentro en un día despejado.

— ¿Cuántos hombres de tripulación?

— Normalmente hacen falta mil doscientos para operar este barco en buenas condiciones. Pero ahora mismo solo tenemos ochocientos, respondió Casabianca, con una franqueza que no dejaba de incomodarle.

— ¿Faltan cuatrocientos? ¿Por qué?

— El reclutamiento es difícil, General. Circulan rumores en los puertos. Muchos marineros temen esta expedición. No está claro hacia dónde va, y la incertidumbre alimenta la desconfianza.

Bonaparte pensó un segundo.

— Duplique los sueldos y prometa primas considerables al regreso. Haga lo que sea necesario para convencer, pero quiero mil doscientos marineros en este barco antes del 19 de mayo. No mil ciento noventa y nueve.

— Haré todo lo que pueda, General —respondió Casabianca, sin prometer lo que no estaba seguro de poder conservar—.

Casabianca entonces le condujo hacia las baterías, en la penumbra del entrepuente que olía a madera mojada y a pólvora. Los cañones se alineaban, bocas abiertas hacia las troneras cerradas, en un silencio que tenía algo solemne.

— Primera batería —dijo, poniendo la mano en la cureña más cercana—. Treinta y dos cañones de treinta y seis libras. La artillería más pesada de la flota.

— ¿Alcance?

— Mil brazas en fuego extendido. Dos mil en fuego curvo si el ángulo está bien ajustado.

— ¿Cadencia de fuego?

— Un disparo cada dos minutos en un ritmo de combate sostenido. Un disparo por minuto si la tripulación está perfectamente entrenada y los sirvientes no están exhaustos.

Bonaparte hizo una señal de que sí. Conocía la artillería, era su profesión original, su lengua materna. Pero la artillería naval era otra historia: un barco se movía, se inclinaba, se balanceaba bajo el oleaje, y apuntar en estas condiciones era menos una cuestión de técnica que una forma de instinto que solo los marineros experimentados poseían realmente.

— Eso no es suficiente.

Casabianca asintió. Él opinaba lo mismo desde el principio.

— Lo sé, General. Pero las bodegas están llenas. Ya no hay ni un centímetro de espacio libre. Mírelo usted mismo.

Bonaparte miró. Casabianca no se equivocaba. Las bodegas estaban tan congestionadas que ya no se podía mover directamente a través de ellas.

— Reorganícelo todo. Optimice los volúmenes. Apriete más. Pero encuentre espacio para cien barriles más.

Casabianca dudó.

— General, con todo respeto…

— Es una orden —dijo Bonaparte, sin alzar la voz—.

— Bien.

Volvieron a la cubierta. La noche había caído en la rada y el puerto se había transformado, cientos de faroles brillaban ahora sobre los barcos, los muelles y los edificios del arsenal, dibujando en la oscuridad una constelación a la orilla del agua.

Bonaparte se apoyó en la barandilla y respiró profundamente el aire marino, yodado y salado, cargado con el alquitrán de los cascos y el cáñamo de las cuerdas. No dijo nada durante un rato.

— Este barco es magnífico.

— Es el mejor de la flota francesa —dijo Casabianca, sin falsa modestia—. Y uno de los más poderosos del mundo.

— Seguirá siéndolo. Y en unas semanas, anclará frente a Alejandría.

El 10 de mayo, las tropas continuaban entrando en Tolón. División tras división, regimiento tras regimiento, los soldados llegaban por los caminos de Provenza en columnas que levantaban nubes de polvo blanco. Acampaban alrededor de la ciudad—en los campos, en los olivares, en las colinas—dondequiera que hubiera espacio y sombra.

Bonaparte los revisó, comenzando al amanecer con la división de Desaix.

Cinco mil hombres. Infantes experimentados, veteranos de Italia. Cuerpos curtidos, delgados, duros, que parecían tallados en madera seca tras años de campaña. Desaix estaba frente a ellos, con la mirada tranquila de quien ya lo ha visto todo.

— Louis —dijo Bonaparte, acercándose—. ¿Tus hombres están listos?

— Listos —dijo Desaix—. Lucharon en Rivoli, en Mantua, en Arcola. Lucharán en Egipto con el mismo ardor, quizá más, porque esta vez marcharán hacia algo que ninguno de ellos ha visto aún.

Bonaparte repasó las filas, inspeccionando, observando y tomando notas. Los uniformes estaban gastados, remendados, desvaídos por el sol italiano. Pero limpios. Las armas estaban bien mantenidas, los fusiles engrasados, las bayonetas afiladas, los sables aguzados. Estos hombres cuidaban de lo que les permitía sobrevivir.

Se giró y se plantó mirando hacia la línea.

— ¡Soldados! —gritó con una voz que se extendió hasta el aire de la mañana. ¡Habéis derrotado a Austria! ¡Habéis conquistado Italia! ¡Ahora vais a conquistar Oriente! ¡Caminaréis sobre las huellas de Alejandro Magno!

La aclamación se alzó de repente, hurras, vítores, shakos lanzados al aire bajo el resplandor del sol.

Bonaparte pasó a la división de Kléber. Seis mil hombres, con el gigante alsaciano a la cabeza, de pie frente a sus filas con esa presencia física que intimidaba incluso a quienes le querían.

— Jean-Baptiste, ¿tus hombres están en buen estado?

— Listos —dijo Kléber con su voz profunda—.

Bonaparte sonrió.

— Lo entenderán cuando estemos allí. Cuando vean las pirámides, el Nilo, los templos. Cosas que ningún soldado europeo ha visto desde las Cruzadas.

Kléber frunció el ceño. Había aprendido a dejar que Bonaparte tuviera la última palabra sobre las grandes preguntas.

Bonaparte continuó su inspección. División Bon, División Menou, División Reynier, División Lannes, División Murat. En todas partes, la misma imagen: soldados cansados, uniformes gastados, pero la moral intacta y total confianza en su general, esa confianza particular que dan las victorias compartidas y que no se parece a nada más.

Al final del día había inspeccionado a veinte mil hombres. Quedaban dieciocho mil más por ver. Pero estaba satisfecho. Este ejército estaba listo. O casi.

El 11 de mayo, Bonaparte convocó a Monge y Berthollet a su improvisada oficina en el arsenal.

Los dos eruditos llegaron juntos. Monge llevaba bajo el brazo el fajo de listas que no le habían abandonado en semanas. Berthollet tenía la calma de los hombres que han aceptado algo difícil y no se echan atrás.

— Caballeros —dijo Bonaparte, haciéndoles señas para que se sentaran—. ¿Café?

Un sirviente sirvió tres tazas. Bonaparte esperó a que cerraran la puerta tras de sí antes de hablar.

— He recibido noticias de París esta mañana. Las obras de arte siguen llegando al Museum central de las Artes.

Monge y Berthollet intercambiaron una breve mirada. Más saqueos.

— ¿Qué obras esta vez? —preguntó Monge—.

— De Bolonia, *El éxtasis de Santa Cecilia* de Rafael. Los comisionados la tomaron de la iglesia de San Giovanni in Monte. Era una de las obras de arte más veneradas de la ciudad desde hacía tres siglos. La gente de Bolonia protestó, incluso lloró, en las calles. Pero los tratados son tratados, y Bolonia ha perdido la guerra.

Hizo una pausa un momento y continuó.

— De Bolonia también, *La Masacre de los Inocentes* de Guido Reni. Incautada en la iglesia de San Domenico. Pintura monumental. Aterradora. Sublime.

Berthollet dejó su taza.

— Estas obras estaban en lugares de culto, General. Espacios sagrados que no tienen nada que ver con tratados militares. ¿No es eso una forma de...

— ¿De robo? —interrumpió Bonaparte con una contundencia que no admitía discusión—. No. Es la guerra. Italia perdió. Francia ganó. El ganador se lleva el botín. Esto ha sido así desde el principio de los tiempos, desde que los romanos vaciaron Grecia para llenar sus templos.

Reanudó su carta.

— De Mantua, *La Virgen de la Victoria* de Mantegna, tomada tras la capitulación de la ciudad en febrero de 1797. De Perugia, varios retablos de Perugino arrancados de sus altares a pesar de las protestas del clero local. Y también tenemos obras de Correggio de Parma, las Natividades, Madonas de gracia inigualable. Pinturas de Annibale Carracci y Ludovico Carracci de Bolonia, maestros del barroco. Obras de Guercino. Más de quinientas pinturas en total desde el inicio de la campaña italiana.

Monge permanecía en silencio, con las manos apoyadas en las rodillas. Estos saqueos le incomodaban profundamente, no porque negara la realidad de los tratados o la lógica de los botines de guerra, sino porque conocía el precio humano de este despojo. Las obras eran conservadas, restauradas y expuestas. Pero el resentimiento italiano era inmenso, y ahora se expresaba en un proverbio que circulaba de ciudad en ciudad: No todos los franceses son ladrones, pero una buena parte sí lo son.

Bonaparte dejó la carta y clavó la mirada en sus dos interlocutores.

— El Museum central de las Artes se convierte en el primer museo del mundo. Roma poseía las obras maestras de la Antigüedad. Ahora, París las tiene. Roma tenía las obras maestras del Renacimiento. Ahora, París también las tiene.

— Y Egipto viene después —dijo Berthollet con suavidad, más como una observación que como una pregunta.

— Egipto será el siguiente paso —confirmó Bonaparte—. Tomaremos estatuas, estelas, sarcófagos. Vaciaremos los

templos. Exploraremos las tumbas. El Museum central de las Artes poseerá obras de todas las civilizaciones y épocas.

Monge suspiró, un largo suspiro controlado, que decía mucho sin formular nada.

— General, entiendo su visión y no la discuto en líneas generales. Pero permítame recordarle que nosotros también somos científicos. No solo recolectores al servicio de un museo. Debemos documentar, estudiar, comprender; no solo arrebatar y llevarnos las cosas. El conocimiento que traigamos valdrá tanto como los objetos, quizá más.

Bonaparte sonrió.

— Gaspard, por eso estáis todos aquí. Documentaréis. Estudiaréis. Comprenderéis. Y luego os lo llevaréis. Los dos enfoques no son incompatibles. Al contrario, se complementan, y cada uno da al otro una legitimidad que no tendría por sí solo.

Se levantó y fue a la ventana. Este movimiento significaba que la discusión estaba cerrada.

— Dentro de ocho días nos vamos. Comprobad que cada miembro de la comisión esté preparado. Instrumentos, cuadernos, todo lo que necesitéis para documentar Egipto.

El 12 de mayo, comenzó el embarque de equipos científicos en los muelles en un desorden organizado que habría desesperado a un observador común, pero que Caffarelli dominaba con la precisión de un director de orquesta.

Caffarelli du Falga, general de ingenieros, había perdido una pierna en Austria durante una campaña anterior y desde entonces marchaba con una pierna de madera que repiqueteaba sobre los adoquines del puerto como un metrónomo. Su movilidad limitada no le impedía supervisar cada detalle. Había hecho listas interminables, contado cada caja, pesado cada instrumento, revisado cada libro, y su registro nunca lo abandonaba.

Bonaparte lo encontró en el muelle principal, de pie a pesar del calor, con el registro abierto en la mano y el ojo en cada movimiento.

— Caffarelli, ¿dónde estamos?

Caffarelli se apoyó en su bastón y hojeó sus páginas.

— General, en este momento embarcamos los instrumentos de precisión: veinte teodolitos para geodesia, treinta anteojos astronómicos, cincuenta barómetros y termómetros, cien brújulas, quince microscopios, diez telescopios, veinte sextantes, diez octantes, quince grafómetros. Para química, veinte balanzas de precisión, cincuenta retortas y alambiques, cien tubos de ensayo, cientos de viales, los reactivos, ácidos y bases que el propio Berthollet seleccionó.

— ¿La biblioteca?

— Quinientas obras. Historia de Egipto, geografía, relatos de viajes antiguos y recientes, ciencias naturales, matemáticas, astronomía. Todo lo que hemos podido recopilar sobre Oriente en cuatro meses.

— ¿La imprenta?

— Completa y operativa. Prensas, caracteres árabes, franceses y griegos, tintas, papel en cantidades suficientes para dos años. Podremos imprimir proclamas, periódicos y carteles en árabe y francés desde los primeros días.

— ¿Y las cajas de antigüedades?

Caffarelli dejó su registro.

— Cien cajas vacías, sólidas y estancas, capaces de contener estatuas de varios cientos de libras. También tenemos todas las herramientas necesarias. Sierras de todos los tamaños, martillos, cinceles, picos, palancas, cuerdas, poleas. Todo lo necesario para desprender monumentos de sus pedestales que milenios han soldado a la piedra.

Bonaparte examinó una caja abierta en el muelle, llena hasta el tope de herramientas que brillaban al sol.

— Con todo esto, podemos desmontar una pirámide.

— Casi, general —dijo Caffarelli, con gravedad divertida—. Casi.

La tarde del 12 de mayo, los científicos comenzaron a llegar en gran número a Tolón, por docenas, en pequeños grupos cansados, algunos de París tras cinco días de diligencia, otros de las provincias, todos con sus baúles, sus cajas de instrumentos, todos emocionados y preocupados a la vez, todos conscientes de participar en algo cuya magnitud aún les superaba.

Fourier llegó entre los primeros, con el sombrero torcido y su chaqueta de viaje polvorienta, con esa energía algo febril que nunca lo abandonaba. Monge le esperaba en el muelle y lo vio desde lejos.

— ¡Joseph! ¡Por aquí!

Fourier se acercó zigzagueando entre las cajas y los soldados.

— ¡Gaspard! ¡Por fin!

Se dieron la mano con calidez.

— ¿Dónde están los demás? —preguntó Fourier—.

— Jomard llegó esta mañana. Conté también. Tomó la diligencia desde Provenza con una caja de herramientas tres veces más grande que él.

Fourier se detuvo y miró a su alrededor. El puerto estaba en un estado de agitación que nunca había visto antes, un hormiguero de miles de hombres, caballos, cañones, cajas y barcos superpuestos unos sobre otros hasta el horizonte.

Pensaba en Egipto. En la tierra de los faraones, las pirámides, los templos enterrados. Había leído a Heródoto, Estrabón, Diodoro Sículo. Historias fascinantes, pero fragmentarias, incompletas, a menudo contradictorias. Hasta ahora.

La noche del 12 de mayo, Bonaparte reunió en una gran sala del arsenal a todos los eruditos presentes, unos ochenta, y los demás

llegarían en los días siguientes. Subió a una plataforma improvisada hecha de cajas cubiertas con una tabla y esperó.

— Caballeros, bienvenidos a Toulon. En siete días embarcaremos. En dieciocho días nos vamos de Francia. En dos meses estaremos en Egipto.

Los eruditos escuchaban, cautivados, algunos de pie, otros sentados en cajas, todas las miradas fijas en este hombre de uniforme que hablaba de Egipto como una cita segura.

— Habéis sido elegidos para participar en la mayor expedición científica en la historia de la humanidad. No solo una conquista militar. Una conquista intelectual. Una conquista cultural. Algo que hará que se siga hablando de Francia dentro de mil años, cuando las batallas de Italia sean olvidadas.

Recorrió la asamblea con la mirada.

— Vais a documentar un país del que Europa sabe poco. Vais a medir lo que nunca se ha medido. Dibujar lo que nunca se ha dibujado. Estudiar lo que nunca se ha estudiado. Crearéis una monumental Descripción de Egipto — veinte volúmenes, quizá treinta — con miles de dibujos, mapas de precisión sin igual, estudios exhaustivos de todo: agricultura, arquitectura, astronomía, botánica, química, geografía, geología, historia, lenguas, matemáticas, medicina, mineralogía, zoología. Absolutamente todo lo que contiene este país, desde la superficie hasta las piedras más enterradas.

Estallaron aplausos, mezclados con algunas risas nerviosas.

Bonaparte levantó la mano para silenciarlos.

— Pero os debo toda la verdad. El calor será abrumador. Muy por encima de todo lo que hayáis conocido. Las enfermedades serán desconocidas para vuestros médicos. Algunos de vosotros moriréis. Pero quienes sobrevivan habrán logrado algo que ningún científico ha logrado antes que ellos.

El silencio que siguió tenía una cualidad peculiar, no ansiedad, ni entusiasmo, sino una gravedad que Bonaparte reconoció por haberla visto antes de las batallas.

— No seréis solo observadores —continuó—. También seréis coleccionistas. Recogeréis las antigüedades más bellas que Egipto atesora — estatuas, estelas, sarcófagos, momias, papiros — todo lo que pueda enriquecer el Museum central de las Artes y convertir París en la capital cultural mundial.

Bonaparte descendió de la plataforma antes de que nadie tuviera tiempo de formular una objeción.

— Preparaos. Revisad vuestros instrumentos. Releed vuestros libros. Descansad todo lo que podáis.

Los eruditos se dispersaron en el bullicio de conversaciones susurradas. Algunos emocionados, otros en silencio, todos conscientes de la magnitud de lo que les esperaba.

El 13 de mayo, Bonaparte pasó la mañana inspeccionando las instalaciones para los caballos. La expedición transportaba mil quinientos de ellos. Para la caballería y para la artillería. Transportar caballos por mar era una empresa compleja, peligrosa y costosa.

Bonaparte examinó las instalaciones, el oficial al mando caminando a su altura.

— ¿Cuántos caballos por barco?

— Cincuenta, General. Más allá de eso, las condiciones serían insostenibles, los animales se harían daño entre ellos.

— ¿Y la comida durante el cruce?

— Heno, avena, agua. Calculamos para un mes.

— ¿Será suficiente si todo va bien?

El oficial tardó un segundo en responder.

— Si no nos encontramos con tormentas. Si los caballos no se ponen enfermos. Si todo sale según lo planeado.

Bonaparte pareció convencido. Demasiadas incertidumbres. Pero no había elección, el ejército necesitaba caballos, y los caballos necesitaban cruzar.

La tarde del 13 de mayo, Bonaparte reunió a sus generales para la última gran reunión de coordinación antes del embarque.

— Caballeros —dijo Bonaparte, tomando su lugar—, recapitulemos. Berthier, las cifras.

El jefe de estado mayor consultó sus notas con la precisión de un contable.

— Treinta y ocho mil soldados divididos en cinco divisiones: la división de Desaix, cinco mil hombres; la división de Kléber, seis mil; la división de Reynier, cinco mil; la división de Bon, cuatro mil; la división de Menou, cuatro mil. Caballería bajo Murat, tres mil. Artillería, dos mil. Ingenieros, mil. Estado mayor y servicios, ocho mil.

— ¿Equipo?

— Cuarenta mil fusiles, cinco mil sables, doscientos cañones, diez millones de cartuchos, cien mil balas de cañón.

— ¿Provisiones?

— Tres meses: galletas, arroz, carne salada, vino, aguardiente.

— ¿Agua?

Berthier mostró una ligera vacilación.

— Un mes por ahora. Pero usted pidió el doble. La intendencia está trabajando activamente en esto.

Bonaparte se volvió hacia Kléber.

— ¿Jean-Baptiste, tus hombres?

— Listos —respondió Kléber, con esa contención que era una forma de franqueza en él—.

— Lo entenderán allí mismo. ¿Desaix?

— Mi división embarcará en Civitavecchia como se acordó. Todo está listo.

— ¿Lannes?

— Listo.

— ¿Murat?

Murat se enderezó.

— Mi caballería está lista. Pero me preocupan los caballos. Las condiciones a bordo los pondrán a prueba severamente, y muchos no sobrevivirán al cruce.

— Lo sé —dijo Bonaparte—. Compraremos más en Egipto. Los mamelucos tienen excelentes caballos árabes. Más ligeros, mejor adaptados al desierto que los nuestros.

Desenrolló un mapa de Egipto sobre la mesa, y los generales se acercaron.

— Caballeros, este es nuestro objetivo tal como lo concibo. Alejandría primero. Desembarcamos, tomamos la ciudad, dos días si todo va bien. Luego marchamos hacia El Cairo. Trescientos kilómetros a través del desierto. Calor, sed, batallas contra los mamelucos a lo largo del camino. Será difícil. Muy difícil. Pero ganaremos.

Kléber se alejó del mapa.

— No subestimemos a los mamelucos. Son excelentes jinetes, entrenados desde la infancia, y sus cargas son aterradoras para una infantería que nunca los ha visto.

— Los derrotaremos con nuestros cuadros de infantería y nuestra artillería. Disciplina frente a valentía. Organización frente al caos. Lo hicimos en Italia contra ejércitos mucho mayores. Lo haremos de nuevo en Egipto.

La reunión continuó, descendiendo a los detalles tácticos, cuestiones logísticas y planes para el embarque por escuadras. Al final, Bonaparte concluyó con un tono sin apelación.

— Caballeros, en seis días embarcaremos. Asegúrense de que todo esté listo. Hombres, armas, equipo, provisiones, agua.

Todo, sin excepción. En esta etapa no se permiten errores. Rompan filas.

Los generales se marcharon sin decir palabra.

VI — Los ajustes finales

El 14 de mayo, Bonaparte recibió un despacho desde París. Carta del Directorio. Tono seco, administrativo, frío.

«Ciudadano General,

El Directorio aprueba sus preparativos. La expedición debe zarpar como muy tarde el 20 de mayo. Toda Francia cuenta con su éxito. No nos decepcione.

Firmado: Barras, Reubell, La Révellière-Lépeaux, Merlin, Treilhard. »

Lo sabía desde el principio.

Dobló el papel en cuatro partes y lo guardó en el bolsillo. Sobre la mesa, los mapas esperaban.

En la mañana del 16 de mayo, Bonaparte convocó a sus generales a una vasta sala del arsenal, cuyos altos ventanales daban a la rada. Era la última gran reunión antes de embarcar, y todos lo sabían.

Todos estaban allí. Berthier, Kléber, Desaix, Lannes, Murat, Menou, Caffarelli.

Bonaparte les esperaba de pie frente a un inmenso mapa del Mediterráneo oriental extendido sobre una mesa de roble. No les dejó asentarse.

— Caballeros, en tres días embarcamos y quiero un informe completo de cada división. Berthier, comience.

El jefe de estado mayor abrió su gran cuaderno encuadernado en cuero y leyó con la nitidez de quien no tolera la aproximación.

— La división de Desaix: cinco mil doscientos hombres, embarque previsto en Civitavecchia, trece barcos asignados, salida simultánea con la flota principal. La división de Kléber: seis mil cuatrocientos hombres, todos presentes en Tolón, setenta

barcos de transporte asignados. La división de Reynier: cinco mil hombres, cincuenta barcos. La división de Bon: cuatro mil trescientos, cuarenta y cinco barcos. La división de Menou: cuatro mil hombres, cuarenta barcos.

Bonaparte se volvió hacia Murat.

— ¿Tu caballería?

Murat enderezó los hombros, un gesto tan común en él que sus hombres ya no lo notaban.

— Tres mil jinetes, mil quinientos caballos a bordo. El resto se comprará en Egipto. Los barcos no pueden transportar más sin el riesgo de comprometer su estabilidad en la primera tormenta. Dicho esto, capturaremos los caballos árabes de los mamelucos tras derrotarlos. Son mejores que los nuestros para la guerra en el desierto.

— Ese es también mi cálculo —dijo Bonaparte—. Caffarelli, la artillería.

El general de ingenieros se levantó, apoyándose en su bastón.

— Doscientos cañones embarcados: ciento setenta cañones de campaña, treinta cañones de asedio. Diez mil balas de cañón. Quinientas toneladas de pólvora. Para los ingenieros: mil zapadores, quinientos mineros, trescientos pontoneros, con todo el equipo necesario para construir puentes, fortificaciones y trincheras.

— Recapitulación, Berthier.

— Cuarenta mil doscientos hombres en trescientos cuarenta y siete barcos.

Bonaparte cruzó los brazos, esa pose que adoptaba cuando quería que sus palabras tuvieran más peso.

— Caballeros, esta flota es la mayor que Francia ha reunido jamás. Más grande que la de Luis XIV, más grande que la Armada Invencible: tanto nuestra fuerza como nuestra debilidad. Nuestra fuerza, porque transportamos a todo un ejército con todo lo que

necesita. Nuestra debilidad, porque somos un objetivo enorme y lento, visible a kilómetros de distancia. Si Nelson nos encuentra antes de que lleguemos a Egipto, estamos perdidos. Nuestras naves están saturadas, nuestras tripulaciones inexpertas. Los ingleses nos hundirán. Pero Nelson no nos encontrará. Zarparemos de noche, con todas las luces apagadas. Evitaremos las rutas habituales. Y seremos rápidos.

Kléber intervino desde el fondo de la sala con esa franqueza directa que aportaba a todas las reuniones.

— ¿Tenemos alguna noticia reciente de la flota inglesa? ¿Noticias precisas, no rumores de puerto?

Bonaparte hizo un gesto. Berthier desplegó un segundo mapa que cubría todo el Mediterráneo occidental, anotado con tinta roja.

— Nelson salió de Gibraltar hace diez días con catorce navíos de línea. Actualmente navega entre Córcega y Cerdeña. Sus espías le han dicho que una gran flota se está preparando en Toulon, pero no sabe a dónde vamos. Sus informes sugieren Nápoles, o Sicilia, quizás incluso Constantinopla.

— ¿Y si por fin entiende nuestro verdadero destino? —insistió Kléber—.

— Si nos encuentra, nos destruirá —dijo Bonaparte, con una franqueza que cortó los comentarios—. Por eso todo depende de la rapidez y la discreción. Debemos llegar a Egipto antes de que entienda a dónde hemos ido.

Se sentó de nuevo.

— Volved a vuestras divisiones. Comprobad todo. No quiero sorpresas una vez en el mar. Dispersaos.

Los generales salieron. Todos excepto Berthier, que se quedó atrás esperando a que se cerrara la puerta.

Se quedaba allí, de pie, sosteniendo su cuaderno en ambas manos, y Bonaparte entendió que tenía algo que decir que no habría dicho delante de los demás.

— Esta expedición es una locura. Enviamos cuarenta mil hombres a través del Mediterráneo, hacia un país del que sabemos poco, contra un enemigo del que apenas disponemos de información táctica precisa, con una flota de menor calidad que la inglesa.

Bonaparte le dejó hablar. Esto no era la objeción de un cobarde. Berthier no era un cobarde. Era la voz de un hombre que había pasado la noche haciendo cálculos y que había mirado de frente lo que decían los números.

— Todas las grandes empresas han parecido locas a quienes las han experimentado desde dentro —continuó—. César cruzando el Rubicón. Alejandro atacando Persia. Aníbal cruzando los Alpes en invierno. Lo lograron porque se atrevieron a hacer lo que nadie más se había atrevido. Nosotros también.

— ¿Y si fracasamos?

— No fracasaremos.

Berthier cerró su cuaderno, saludó y salió.

La tarde del 16 de mayo, Bonaparte acudió a los talleres de impresión instalados en la parte trasera del arsenal, en un viejo cobertizo cuyo olor a resina ahora se mezclaba con el de tinta fresca. Las imprentas funcionaban día y noche, produciendo las proclamas que se distribuirían a las poblaciones egipcias tan pronto como desembarcaran.

Marc Baurel, el impresor jefe, con los dedos perpetuamente manchados de tinta negra hasta los primeros nudillos, supervisaba el trabajo con la vigilancia de un tipógrafo, porque un error de impresión en árabe, en una proclamación destinada a convencer a los musulmanes de buena fe francesa, podría tener consecuencias imprevisibles.

— Ciudadano general, hemos preparado tres proclamas. En francés, en árabe, en turco.

Le entregó la primera hoja a Bonaparte, quien la leyó en voz alta.

«Pueblos de Egipto, se os dirá que vengo a destruir vuestra religión. No lo creáis. Responded que vengo a restaurar vuestros derechos, a castigar a los usurpadores, y que respeto, más que los mamelucos, a Dios, a su Profeta y al Corán. »

Alzó la mirada hacia Baurel.

— Eso está bien. Pero debe añadirse tras este pasaje: *« Somos los verdaderos musulmanes. ¿No hemos destruido al Papa que predicaba la guerra contra los musulmanes? ¿No hemos destruido a los Caballeros de Malta, que afirmaban que Dios quería que combatiesen a los musulmanes? »*

Baurel escribió rápido, la pluma chirriando sobre el papel.

— ¿Cuántos ejemplares quiere, ciudadano general?

— Diez mil en francés, diez mil en árabe, cinco mil en turco. Veinticinco mil ejemplares en total, todos impresos antes de nuestra partida en tres días.

Baurel no mostró la menor preocupación por el retraso, era su trabajo trabajar rápido.

Bonaparte tomó caracteres árabes de una caja colocada sobre un banco de trabajo y los examinó por un momento, esas letras sinuosas y elegantes, cuyas formas cambiaban según su posición en la palabra — inicial, mediana, final — según una lógica que nadie en su séquito había dominado aún.

— ¿Están bien compuestos?

— Han sido verificados tres veces por el propio Venture de Paradis —dijo Baurel—. Cada letra, cada signo diacrítico. Dio su acuerdo por escrito.

— Perfecto. Continúe.

Bonaparte dejó la imprenta y regresó a los muelles. En todas partes la misma escena, en todas partes la misma urgencia silenciosa.

Bonaparte observó un transporte en el que los soldados luchaban por embarcar un cañón en un plano inclinado, con las cuerdas tensas bajo las manos y los pies resbalando sobre la madera mojada.

La noche del 16 de mayo, Bonaparte cenó con Monge, Berthollet y algunos eruditos en una modesta posada del puerto. La mesa era sencilla, la comida mediocre, el vino olía a barricas, pero la conversación era de una calidad diferente a la de todos los salones de París.

Bonaparte escuchaba más de lo que hablaba, lo cual era raro. Estos hombres sabían tanto, y de una manera tan diferente a la de los generales. Una forma de pensar que buscaba entender en lugar de decidir.

Levantó su copa.

— Caballeros, a Egipto. A la inmortalidad que todos vamos a merecer.

— ¡Por la inmortalidad! —repitieron los eruditos, alzando sus copas—.

En la mañana del 17 de mayo comenzó el embarque final.

Era una operación gigantesca, coordinada al minuto, cuya logística había mantenido ocupados a Berthier y Caffarelli durante semanas. La división de Kléber embarcó primero, seis mil cuatrocientos hombres en setenta transportes en ocho horas, un flujo continuo de uniformes azules que subían las escalas de embarque bajo las órdenes del propio Kléber, de pie en el borde del muelle, una voz estentórea, mirando a cada hombre que pasaba delante de él.

— ¡Adelante! ¡Más rápido! ¡No tenemos todo el día y Nelson no va a esperar!

Los soldados trepaban, mochilas a la espalda, rifles al hombro, shakos en la cabeza. Un joven soldado resbaló en una escalera mojada y cayó al agua entre el casco y el muelle. Lo sacaron en treinta segundos, empapado, pero ileso. Un sargento se inclinó sobre él mientras lo subían.

— ¡Idiota! ¿Quieres ahogarte antes de salir del puerto de Francia?

Las risas recorrieron el muelle, nerviosas, rápidas, que se silenciaron de inmediato.

Bonaparte observaba desde lejos, con los brazos cruzados y el rostro cerrado. Berthier estaba a su lado.

— El embarque transcurre sin ningún incidente importante —dijo el jefe de estado mayor—. El ritmo es bueno.

— ¿Cuánto tiempo se tarda en tener todo a bordo?

— Dos días. Quizá tres, si tenemos problemas con material pesado.

Bonaparte negó con la cabeza.

— No tenemos tres días. Nelson puede aparecer en cualquier momento. Tenemos que acelerar el ritmo en todos los muelles a la vez.

A las catorce horas llegó un informe alarmante. Barcos ingleses habían sido avistados frente a Córcega por un aviso de reconocimiento. Bonaparte convocó inmediatamente a Brueys a las oficinas del arsenal.

El almirante llegó en tres minutos, con el rostro preocupado, pero con paso firme.

— Almirante —dijo Bonaparte—, Nelson está demasiado cerca para que podamos seguir a este ritmo.

Brueys desenrolló una carta náutica sobre la mesa y señaló un punto con el dedo.

— Según nuestros exploradores, está patrullando aquí, a unas cincuenta leguas, con doce navíos de línea.

— ¿En qué dirección?

— Noroeste. Puede que se dirija a Toulon.

Bonaparte palideció, esa rara palidez que en él no señalaba miedo, sino la urgente reevaluación de una situación.

— Entonces debemos irnos antes de que lo vea.

— Es imposible esta noche —dijo el almirante, con la franqueza que la situación le exigía—. Aún quedan diez mil hombres por embarcar y varias toneladas de equipo, incluida parte de los ingenieros de Caffarelli. Embarcarlos de noche, con prisas, es arriesgarse a accidentes graves, barcos mal cargados que se vuelcan, cajas de pólvora mal aseguradas.

Bonaparte puso el puño sobre la mesa.

— Entonces duplique los turnos y trabaje toda la noche. Faroles, antorchas, todo lo necesario para iluminar los muelles. Quiero que todo esté embarcado mañana por la tarde antes del atardecer.

— Mañana por la tarde...

— Es una orden, almirante.

Brueys saludó y se marchó sin decir palabra.

Durante la noche del 17 al 18 de mayo, el embarque continuó sin interrupción. Cientos de antorchas y faroles transformaron los muelles en un escenario teatral iluminado contra la noche, una luz naranja y saltante, que hacía bailar las sombras de los mástiles y soldados en las paredes del arsenal. Los soldados subían por cientos. Las cajas eran izadas por miles. Los caballos subían en grupos, nerviosos por el ruido y la luz inusual, sus patas negándose a las tablas, los mozos susurrando para calmarlos.

En todo el puerto, con la misma urgencia silenciosa, los marineros sabían que Nelson se acercaba. Nadie hablaba en voz alta de los ingleses, pero todos los que miraban al mar pensaban lo mismo.

Bonaparte no durmió. Pasó la noche en los muelles, yendo de un punto a otro, animando, presionando, resolviendo atascos,

desbloqueando situaciones con unas pocas palabras o una decisión rápida.

— Más rápido en el Muelle Norte. Estas cajas de la comisión pueden esperar. Primero los cañones.

A las tres de la mañana, la división de Bon estaba completamente embarcada. A las cinco, la división de Reynier. A las siete en punto los últimos cañones se deslizaron hacia las bodegas de los transportes y las cuadrillas de las grúas finalmente se detuvieron.

El sol salió sobre un puerto transformado, casi silencioso, casi vacío, casi listo.

Bonaparte embarcó en el Orient a la luz de la mañana. Casabianca le esperaba en la cubierta, con aspecto de un hombre que también había pasado la noche de pie, pero que no lo habría demostrado.

— La nave está lista. La tripulación está completa. Reclutamos a los últimos marineros esa misma noche en las tabernas del puerto. Las provisiones están embarcadas. Todo está en orden.

— ¿Podemos levantar el ancla?

— En cuanto lo ordene.

Bonaparte se acercó a la barandilla y miró el puerto una última vez, los trescientos cuarenta y siete barcos fondeados en la rada, todos cargados, todos mirando hacia la salida del canal, como si ellos también tuvieran prisa por marcharse.

— Capitán, prepárese. Mañana levantamos el ancla al amanecer.

Bajó a su camarote, se tumbó completamente vestido en su litera, cerró los ojos.

Mañana comenzaría la aventura.

Mañana, esta flota sin precedentes zarparía.

Mañana, Egipto.

Pero primero, dormir unas horas.

Se quedó dormido casi al instante y soñó con pirámides.

VII — La víspera de la salida

Bonaparte se despertó a las cuatro de la mañana del 18 de mayo. Se vistió en la oscuridad de su camarote, a la luz de una pequeña lámpara de aceite, y subió a la cubierta del Orient.

La noche seguía oscura—sin luna—pero el cielo tachonado de estrellas proyectaba esa luz fría y difusa sobre el mar que no se parecía a nada más. El puerto estaba dormido. El frenético embarque de la noche anterior había terminado, y el silencio solo se rompía con el chapoteo del agua contra los cascos, el crujido de las cuerdas, el lejano grito de una gaviota.

Bonaparte se apoyó en la barandilla y respiró. El aire era fresco, yodado, cargado de alquitrán y cáñamo húmedo. En Córcega, había crecido con el mar, pero seguía siendo, paradójicamente, un hombre de tierra. Un general más que un almirante. Alguien que prefería las batallas campales en las llanuras a las incertidumbres de las batallas navales donde tanto se le escapaba al comandante. Esta noche, el mar estaba tan tranquilo como la obsidiana.

En unas horas, ese silencio se rompería con los tambores del despertar, las órdenes gritadas, el golpeteo de las botas sobre los adoquines. Pero por el momento, por esos pocos minutos antes del amanecer, todo estaba en silencio, y Bonaparte saboreaba esa calma como se saborea algo que sabes que no puedes mantener por mucho tiempo.

Pensaba en Egipto. No lo que había leído de ella, el frío conocimiento de los libros, sino lo que realmente sería, visto con sus propios ojos. En unas semanas, lo sabría.

Bonaparte quedó solo. Al este, el cielo empezaba a palidecer imperceptiblemente. Pensaba en Nelson en algún lugar del Mediterráneo—a cincuenta leguas de distancia, quizá cien—buscando la flota francesa sin saber dónde encontrarla. Pensaba en los peligros que les esperaban: tormentas, calmas muertas, enfermedades que se propagarían en las bodegas abarrotadas.

Pero también pensaba en la gloria que les esperaba si lo lograban. La expedición egipcia pasaría a la historia. Estaba seguro de ello.

A las seis en punto el arsenal despertó con una explosión de sonidos. Toques estridentes de corneta, redobles de tambores secos, gritos roncos de oficiales y el golpeteo de miles de botas sobre los adoquines mientras los regimientos se reunían para el pase de lista matutino.

Bonaparte desembarcó en el bote del comandante y se dirigió a las oficinas del arsenal. Encontró a Berthier donde le había dejado el día anterior, sentado en su escritorio, que había desaparecido bajo las pilas de registros, con la diferencia de que la luz de la mañana ahora reemplazaba a la de las velas. Las ojeras bajo sus ojos indicaban que no había dormido más de dos horas.

— Louis-Alexandre —dijo Bonaparte, acercándose—. ¿Nunca duermes? Vas a desplomarte antes incluso de que salgamos del puerto.

Berthier sonrió cansadamente, sin intentar ocultarlo.

— Dormiré cuando estemos en el mar. Por ahora, quedan demasiadas cosas por revisar como para perder tiempo durmiendo.

— Entonces dame el estado exacto. ¿Dónde estamos esta mañana?

Berthier respiró hondo, consultó varios registros y comenzó su informe con la precisión metódica que le convertía en un organizador insustituible.

— Soldados: treinta y siete mil novecientos hombres embarcados, tres regimientos llegarán por la mañana. Sabios: ciento sesenta y cuatro presentes y embarcados. Faltan tres de los ciento sesenta y siete esperados, cuya diligencia tuvo un problema mecánico en la carretera desde París.

— ¿El equipo?

— Cañones embarcados en totalidad, doscientas piezas. Fusiles completos, cuarenta mil. Munición al noventa y cinco por ciento. Pólvora completamente cargada, quinientas toneladas. Provisiones al noventa y cinco por ciento. Quedan unos cuantos barriles de galletas y vino.

— ¿Agua?

— Veintiocho mil toneles a bordo. Casi el doble de lo que se había planeado inicialmente.

— Bien. ¿Caballos?

— Mil cuatrocientos setenta caballos embarcados vivos. Perdimos treinta durante las operaciones. Algunos murieron por fracturas causadas por los arneses, otros se asfixiaron de pánico durante el embarque.

Bonaparte apretó los dientes. Treinta caballos perdidos antes incluso de salir del puerto. Estas pérdidas eran inevitables, y Berthier lo sabía tan bien como él.

— ¿Los barcos?

— Todo listo excepto tres transportes que tuvieron problemas con las velas anoche. Las reparaciones se completarán antes del mediodía.

— Bien. Transmite la orden: todos a bordo esta noche sin excepción. Leva de anclas mañana a las siete en punto.

— Así será.

Bonaparte salió y fue a los almacenes donde las últimas cajas esperaban ser cargadas. Caffarelli supervisaba las operaciones desde el muelle, apoyado en su bastón, gritando sus órdenes por encima del bullicio de las grúas y los estibadores.

— General, ¿qué queda por embarcar?

Caffarelli miró su lista sin levantar la vista.

— Unas cincuenta cajas de equipo científico, unos treinta barriles de vino, unas veinte cajas de medicinas, unas diez cajas de libros, unas cien bolsas de café y unas cincuenta barricas de aguardiente.

— ¿Cuánto tiempo?

— Seis horas como mucho. Todo estará a bordo al mediodía.

— Tiene hasta el mediodía, ni un minuto más.

Bonaparte se apoderó de una caja de libros abierta en el muelle. Su curiosidad le llevó a meter la mano en ella. Sacó de ella un volumen encuadernado en cuero, dorado en el canto, el *Viaje a Egipto y Siria* de Volney. La abrió al azar y leyó unas líneas en silencio.

— *«Egipto fue en su día el país más próspero del universo. Sus monumentos están cayendo en ruinas. Sus canales están cubiertos de arena. Sus ciudades están despobladas. Pero algún día, quizá, una nación ilustrada le devolverá su antiguo esplendor. »*

Cerró el libro y lo volvió a colocar en la caja.

A las nueve en punto, una polvorienta diligencia galopó hacia el puerto, sus caballos cubiertos de espuma tras cinco días de viaje desde París. Los tres últimos científicos bajaron con la rigidez visible de quienes han dormido demasiado tiempo en un carruaje.

Dolomieu salió primero. Déodat de Dolomieu, mineralogista cuyo nombre ya estaba inmortalizado por la dolomita que había descubierto en los Alpes. Su rostro marcado por años de trabajo de campo, las manos callosas de un hombre acostumbrado al martillo del geólogo. Miró hacia los mástiles de la flota que apuntaban sobre los tejados del puerto, y algo en su expresión cambió imperceptiblemente.

Monge, advertido de su llegada, ya cruzaba el muelle en dirección a la diligencia.

— ¡Déodat! ¡Por fin! Empezábamos a plantearnos irnos sin ti.

Dolomieu le estrechó la mano con esa calidez áspera de los viejos amigos.

— El camino era horrible, Gaspard. Dos ejes rotos, una rueda que se soltó a cuarenta leguas de Lyon y un caballo que murió de agotamiento en Aix. Pero estamos aquí.

— Llegas justo a tiempo. Salimos mañana al amanecer. Un día de retraso, y ya habríamos estado en el mar.

— Habría alcanzado por tierra hasta Sicilia si fuera necesario — dijo Dolomieu, con un tono que oscilaba entre la broma y la verdad—.

Los otros dos eruditos descendieron a su vez. Savigny, zoólogo especializado en invertebrados. Bajo, moreno, lleno de vida, con ojos que parecían estar tomando notas todo el tiempo. Delile, veintidós años, botánico apasionado por las plantas exóticas, más reservado, más sereno, mirando a su alrededor con la calma de quienes observan antes de hablar.

Savigny se acercó a Monge con una sonrisa que se le desbordaba por todo el rostro.

— ¡Ciudadano Monge! ¡Estamos listos! ¡Muéstrenos esta flota de la que todo el mundo habla desde Marsella!

— Síganme. Pero les advierto: tiene un efecto especial la primera vez.

Los llevó a una altura con vistas a la rada y, cuando descubrieron el espectáculo, los dos hombres se detuvieron en seco, con la boca entreabierta. Cientos de barcos se extendían hasta donde alcanzaba la vista, un bosque de mástiles apretados por encima del agua oscura, navíos de línea que se alzaban sobre todo como catedrales flotantes, fragatas balanceándose entre ellas con su gracia esbelta, transportes apilados donde quedaba sitio, cada uno portando la bandera tricolor ondeando con el viento matutino.

— Por el amor de Dios —murmuró Delile, que no solía jurar— .

— Trescientos cuarenta y siete barcos —dijo Monge—. Cuarenta mil personas. La mayor expedición marítima que Francia haya lanzado jamás.

Permanecieron allí varios minutos sin hablar, luego Monge los condujo de vuelta a los muelles.

— Vengan. Hay que encontrarles camarotes antes de esta noche. Están los dos en el Franklin, conmigo.

La tarde del 18 de mayo, bajo un sol de mayo que pegaba fuerte, Bonaparte realizó una inspección final de los embarques. Quería ver con sus propios ojos que las cincuenta cajas de equipo científico habían sido montadas a bordo del Franklin sin daños.

Las observó subir una a una, levantadas por las grúas que crujían bajo el esfuerzo, manejadas con las precauciones de un cirujano por estibadores a quienes Caffarelli había advertido previamente: estas cajas contenían instrumentos frágiles irremplazables una vez en Egipto. Los barriles de vino siguieron, rodados en los muelles por equipos de cuatro hombres. Las cajas de medicinas se cargaron bajo la supervisión de un tal Desgenettes, que verificó cada caja en su lista. Estos medicamentos constituirían la única defensa seria del ejército contra enfermedades: disentería, tifus, escorbuto y quizás la peste. Luego subieron las bolsas de café, para gran alivio de los eruditos que no las consideraban un lujo. Berthollet, en particular, que consumía enormes cantidades de café negro muy fuerte, había dejado claro que no era responsable de su estado de ánimo sin suficientes provisiones.

Al mediodía en punto, como había prometido Caffarelli, la última caja fue izada a bordo. Los muelles de Tolón estaban vacíos.

La noche del 18 de mayo, mientras el sol se ponía sobre el Mediterráneo, bañando en el agua las luces doradas y rosadas del crepúsculo de mayo, Bonaparte reunió a sus generales para la última reunión antes de la partida. Se reunieron en la misma sala del arsenal que ahora conocían de memoria, pero esta vez el ambiente era diferente—más tenso, más silencioso—pues todos sabían que era la última reunión en Francia.

Bonaparte se puso de pie a la cabecera de la mesa.

— Caballeros, partimos mañana al amanecer. Punto final. Berthier.

Berthier se levantó de su asiento y abrió su registro.

— Cuarenta mil doscientas personas embarcadas en su totalidad. Comisión científica completa desde esta mañana.

— Perfecto. Brueys, la ruta.

El almirante se inclinó sobre el mapa.

— Salida de Tolón, rumbo sureste hacia Córcega. Agrupación de las escuadras de Génova, Ajaccio y Civitavecchia, que llevará nuestra flota a unas cuatrocientas naves. Formación en tres divisiones: centro bajo mi mando con el Orient en cabeza, derecha bajo Villeneuve, izquierda bajo Decrès. Rumbo sur, en dirección a Malta. Una semana si los vientos son favorables. Ataque y captura de la isla en dos o tres días. Luego hacia el sureste, hacia Alejandría, unas dos semanas. Duración total: treinta y cinco días si todo va bien, cincuenta si tenemos que maniobrar para evitar a Nelson.

— Exacto. ¿Dónde está esta noche?

Brueys señaló un lugar al norte del Elba en el mapa.

— Últimas noticias de esta mañana: está patrullando aquí con catorce barcos. Está buscando nuestra flota. Interrogó a todas las naves neutrales que encontró. Pero aún no sabe a dónde vamos. El Almirantazgo británico piensa que estamos atacando Nápoles, Sicilia o Constantinopla.

— ¿Cuánto tiempo más podremos mantenerle en esta incertidumbre?

Brueys pensó un momento.

— Quizá una semana, quizá dos. Pero al final lo entenderá. Una flota de casi cuatrocientos barcos no cruza el Mediterráneo sin dejar rastro.

— ¿Y si nos encuentra en ruta?

Respondió Brueys con franqueza.

— Nuestras posibilidades son casi nulas en ese caso. Nuestras naves están sobrecargadas y poco maniobrables. Nuestras

tripulaciones carecen de entrenamiento. Nuestros artilleros disparan una andanada donde los ingleses disparan tres. Si Nelson nos intercepta en el mar, nos hundirá.

— Entonces todo depende de la rapidez y la discreción. Navegamos de noche tanto como podemos, con todas las luces apagadas, evitando rutas transitadas. Y rezamos por vientos favorables.

Miró a sus generales.

— Última inspección esta noche. Todos a bordo a medianoche sin excepción. Leva de anclas mañana a las siete. Quien no esté a bordo permanecerá en Francia. ¿Preguntas?

Kléber se levantó a medias.

— ¿Por qué Malta? ¿Por qué no ir directamente a Egipto y ahorrar tiempo?

— Hay varias razones. Primero, Malta ocupa una posición estratégica en el centro del Mediterráneo. Quien la domina controla todas las rutas marítimas. En segundo lugar, la isla tiene una considerable riqueza acumulada por los caballeros a lo largo de los siglos. Oro, dinero, obras de arte que se usarán para financiar el resto. Por último, llevaremos agua dulce y provisiones extra, porque nuestras reservas se agotarán tras dos semanas en el mar.

Menou intervino con el aire de quien lleva mucho tiempo meditando sobre una pregunta.

— Se dice que los Caballeros de Malta son guerreros formidables. Que la fortaleza es casi inexpugnable.

— Así lo eran en la época de las Cruzadas. Hoy en día, son los acomodados quienes viven de sus rentas en palacios. Tomaremos la isla en dos días. Quizá solo uno si tienen la sabiduría de rendirse sin luchar.

Se levantó.

— Caballeros, esta es la última vez que nos reunimos en Francia. La próxima vez será en el mar, en Malta o Egipto. No decepcionen a la República, ni a Francia, ni a mí mismo. Rompan.

VIII — La Orden

A las veintidós horas, tras la cena, Bonaparte volvió a embarcar en el Orient. El puerto seguía iluminado con faroles y antorchas, los últimos preparativos continuaban. Los soldados seguían embarcando en algunos barcos, los marineros revisaban las cuerdas, y seguían izando algunas cajas aisladas en las bodegas.

Casabianca le esperaba en cubierta, impecable a pesar de la hora.

— General, la nave está lista en todos los sentidos. Mil doscientos marineros en sus puestos. Provisiones para tres meses. Agua durante un mes. Munición completa. Cañones en batería. Velas listas para izar. Estamos esperando su orden.

— Mañana a las siete. Ni un minuto antes, ni un minuto después.

Bonaparte inspeccionó la cubierta. Los artilleros cerca de sus cañones. Los gavieros en los obenques. Los timoneles cerca del timón. Los oficiales en sus puestos. Mil doscientos hombres, todos listos, todos tensos, todos esperando la señal de partida.

Bajó a su camarote. Un escritorio enorme cubierto de mapas, una biblioteca de libros sobre Egipto, una cama estrecha de marinero. Tomó el mapa del Mediterráneo y lo contempló. Toulon. Córcega. Malta. Alejandría. Dos mil kilómetros. Cuarenta días, quizás. Y Nelson en algún lugar, buscando, acechando.

Dobló el mapa, lo guardó y se tumbó completamente vestido.

Josefina le cruzó el pensamiento. Seguía en París, probablemente infiel. Cerró los ojos y pensó en Alejandría, que nunca había visto.

Por fin se quedó dormido.

Fuera, en el puerto de Toulon, se estaban completando los últimos preparativos. Los últimos soldados seguían embarcando.

Las últimas cajas se seguían izando. Los últimos toneles de agua, cargándose.

A medianoche en punto, como había ordenado Bonaparte, no quedaba nadie en tierra. Cuarenta mil doscientas personas estaban todas a bordo de los trescientos cuarenta y siete barcos que se mecían fondeados en el puerto dormido.

La flota esperaba en silencio.

En dos horas, al amanecer, se daría la orden.

Y la aventura comenzaría.

La noche del 18 al 19 de mayo fue una noche en blanco para casi todos. Nadie podía dormir. Emoción, angustia, esperanza y miedo se mezclaban en un estado tan peculiar que impedía cualquier verdadero descanso. Miles de hombres permanecían despiertos en la oscuridad, tumbados en sus hamacas o sentados en la cubierta, preguntándose si volverían a ver Francia, rezando a los dioses en quienes aún creían a pesar de la Revolución.

Bonaparte se despertó a las dos de la mañana. Se quedó tumbado un momento, con los ojos abiertos en la oscuridad de su camarote donde una pequeña luz nocturna proyectaba una luz parpadeante sobre los mamparos de madera. Su mente se negaba a guardar silencio. Por fin se levantó, se vistió lentamente en la oscuridad y subió a cubierta sin hacer ruido.

La luna estaba llena. Proyectaba una luz plateada sobre el mar y los barcos que transformaba todo en un paisaje casi irreal, cientos de mástiles se elevaban al cielo como un bosque petrificado, sus siluetas negras recortadas contra el fondo ligeramente más claro del cielo estrellado. Algunas luces aún brillaban en algunos de los barcos: oficiales revisando sus listas, marineros preparando el equipo para zarpar, soldados enfermos gimiendo débilmente en enfermerías improvisadas.

Casabianca ya estaba en cubierta. Bonaparte no se sorprendió, había llegado a conocer a este meticuloso capitán que nunca dejaba nada al azar.

El capitán lo saludó al verlo acercarse.

— Una noche preciosa para nuestra última noche en Francia.

— Una noche preciosa, sin duda —dijo Bonaparte, apoyándose en la barandilla—. ¿Está todo en orden para mañana por la mañana?

— Tan listo como sea posible, General. Las velas están aferradas, pero pueden izarse en pocos minutos. Las anclas están listas para ser levadas. La tripulación sabe sus posiciones de memoria. Estamos esperando su orden.

— ¿Y el viento? ¿Tendremos viento al amanecer?

Casabianca alzó la cabeza hacia el cielo, olfateó el aire, miró por un momento la superficie del mar a la luz de la luna.

— No prometería nada con certeza, General. La meteorología sigue siendo más un arte que una ciencia. Pero diría que probablemente habrá una brisa del noroeste hacia las seis o las siete, cuando la tierra empiece a calentarse más rápido que el mar. Al principio será ligera, pero se reforzará a lo largo de la mañana. Las condiciones deberían ser buenas para salir del puerto.

Bonaparte pareció satisfecho. El tiempo, al menos, no los delataba, por el momento. Nadie podía saber lo que ocurriría una vez en alta mar: el Mediterráneo era famoso por sus repentinos estados de ánimo, sus calmas chichas que inmovilizaban a las flotillas durante días, sus tormentas que surgían sin previo aviso. Pero para esta salida, los elementos parecían favorables.

Dejó pasar un largo silencio, ambos contemplando el puerto dormido.

— Capitán —dijo finalmente Bonaparte—, quería decirle que tengo plena confianza en usted para comandar este barco y llevarnos a buen puerto. Sé lo que vale. Pero también sé que la

tarea es inmensa y que Nelson está en algún lugar buscándonos. Si nos encontramos con él en el mar...

— Si nos encontramos con Nelson, General, cumpliremos con nuestro deber como siempre. Lucharemos si es preciso, huiremos si conviene más, y nos sacrificaremos si es necesario para que los transportes puedan escapar. El Orient es el buque insignia de esta flota. Un buque insignia no se rinde.

Bonaparte puso la mano en el hombro del capitán, un gesto que reservaba para unos pocos.

— Lo sé, capitán. Por eso mismo le he elegido para comandar esta nave.

Permanecieron en cubierta mucho tiempo, conversando en voz baja sobre el mar y sus misterios, los vientos, las corrientes, todo lo que un marinero debe aprender para sobrevivir.

Los segundos se desgranaron.

Seis horas, cincuenta y nueve y treinta segundos.

Cuarenta segundos.

Cincuenta segundos.

Siete horas.

Bonaparte abrió la boca para dar la orden que lo cambiaría todo.

La orden no llegó de inmediato.

Bonaparte permaneció inmóvil sobre la toldilla del Orient, con la boca entreabierta, la mirada fija en Casabianca, que esperaba con la paciencia de marineros acostumbrados a los silencios de los comandantes. Durante varios segundos, que parecieron una eternidad para todos los que observaban la escena desde la cubierta o desde los barcos vecinos, no ocurrió nada. Nada se movió.

Entonces Bonaparte cerró la boca sin pronunciar una palabra. Se giró hacia el puerto de Toulon y lo contempló con una expresión que nadie podría haber descifrado del todo. Casabianca frunció

el ceño, esa vacilación era inesperada en un hombre conocido por tomar decisiones rápidas y sin retorno.

Esperó un momento más, entonces:

— General, ya hemos pasado las siete en punto. Las tripulaciones están esperando. Las condiciones meteorológicas son perfectas por ahora, pero podrían cambiar. ¿Deberíamos empezar las maniobras de salida?

Bonaparte se volvió hacia él.

— No, capitán. Todavía no. Unos minutos más.

Casabianca esperó.

— Debo medir por última vez lo que estamos a punto de hacer —murmuró Bonaparte—. Egipto nos cambiará a todos, al menos a quienes sobrevivan. No seremos los mismos hombres cuando regresemos. Y quería llevarme una última imagen de esta ciudad, una última impresión de Francia, antes de que todo comience.

Se detuvo.

— ¿Sabe usted en qué pensaba estos últimos minutos, capitán? Pensaba en Alejandro Magno, que abandonó Macedonia hace más de dos mil años para conquistar Oriente. Tenía veinte años cuando comenzó, veinticuatro cuando conquistó Egipto. Tengo veintiocho años —cuatro años de retraso sobre él. Pero lograré lo que él ha conseguido, y más. Solo ha conquistado. Yo, en cambio, también civilizaré. Traeré la ciencia, la Ilustración, el progreso de la razón moderna.

Casabianca escuchó.

Era raro que Bonaparte se entregara así, dejando entrever, tras la máscara de fría eficiencia, un atisbo de los pensamientos que realmente agitaban su mente.

— Alejandro murió a los treinta y tres años —continuó Bonaparte—. Probablemente envenenado o exhausto. Nunca volvió a ver Macedonia, ni a su madre, a quien quería. Toda su

vida adulta fue guerra y marcha hacia nuevos horizontes. ¿Es este el destino que me espera?

Casabianca dudó, no sabía muy bien cómo responder a esas preguntas.

— Aún es joven. Logrará todo lo que quiera lograr. Pero para ello, primero hay que partir. Hay que dar la orden que pondrá en marcha esta flota.

Bonaparte le miró un momento, luego hizo una señal de que sí.

— Tiene razón, capitán. Pero déme unos minutos más.

Casabianca dio un paso adelante.

— General —dijo, con un matiz de reproche en la voz que apenas intentó ocultar—, las condiciones siguen siendo favorables por el momento. Pero la brisa empieza a suavizarse. Si esperamos más, corremos el riesgo de encontrarnos en una calma chicha que nos inmovilizaría durante horas extra.

— Lo sé, capitán. Necesitaba un último momento a solas. Ahora estoy listo.

— Por fin —murmuró Casabianca, con tal alivio evidente que ni siquiera se molestó en ocultarlo—.

Se volvió hacia su segundo al mando.

— ¡Zafarrancho! ¡Todos los hombres a los puestos de maniobra! ¡Listos para levar ancla!

Las órdenes reverberaron de cubierta en cubierta, transmitidas de voz en voz hasta los extremos del barco. Los marineros corrieron a sus puestos. Los gavieros subieron a los obenques, listos para soltar las velas a la señal. Los hombres del cabrestante se reunieron alrededor de la enorme rueda. Los timoneles tomaron posiciones al timón.

En los otros barcos de la flota, se repetían escenas idénticas, los vigías habían transmitido la señal de que la partida estaba a punto de comenzar.

Bonaparte subió a la toldilla, cruzó los brazos en esa pose que adoptaba en momentos importantes y observó lo que ocurría a su alrededor. Berthier estaba a su derecha, con su registro eterno en la mano, aunque ya no había nada más que notar al llegar la hora de la acción.

En la cubierta principal, Casabianca dirigía las maniobras.

— ¡Listos para levar ancla!

— ¡Listos! —respondieron en coro los veinte hombres alrededor del cabrestante—.

— ¡Virad!

Los hombres empezaron a empujar las barras, haciendo girar la enorme rueda que enrollaba el cable. Era un trabajo agotador, que requería la fuerza coordinada de todos, empujando al ritmo de canto que uno de ellos marcaba. El sudor apareció inmediatamente en sus frentes a pesar de la frescura de la mañana. El cable se fue tensando poco a poco, crujiendo bajo la enorme tensión al levantar el ancla del fondo embarrado del puerto.

— ¡El ancla está dragando! —gritó el vigía de delante—.

Los hombres redoblaron sus esfuerzos. Unos metros más.

— ¡El ancla está a pique! ¡El ancla está libre! ¡El ancla está fuera!

Un rugido de satisfacción se elevó desde la cubierta, levar el ancla de un barco de este tamaño siempre era una operación difícil y peligrosa, y el hecho de que hubiera transcurrido sin incidentes era un buen presagio.

Casabianca se volvió hacia Bonaparte.

— General, el ancla está levada. Somos libres. Podemos izar las velas en cuanto dé la orden.

Respiró hondo y sintió cómo el aire del mar llenaba sus pulmones por última vez en mucho tiempo.

Entonces abrió la boca.

Y las palabras salieron por fin, esas palabras que casi había pronunciado tantas veces en la última hora, esas palabras que iban a poner todo en marcha.

— Capitán Casabianca, puede izar las velas. Nos vamos a Egipto.

IX - Lo que queda en París

Mientras la flota se alejaba de Tolón, llegaba una carta al Museum central de las Artes, dirigida a Barbier. Venía de Roma, firmada por Ennio Quirino Visconti. Pedía autorización para ir a París a examinar el Apolo y el Laocoonte, y establecer para ellos un catálogo científico que dijera, mejor que el rótulo provisional redactado a toda prisa al instalarlos, qué eran y de dónde venían.

La autorización se concedió sin dificultad. Visconti llegó al Museum una mañana del otoño de 1798, más de un año después de haber visto desaparecer el último carro romano al final de la vía Flaminia.

Encontró al Apolo en la gran galería, sobre un pedestal nuevo, entre dos ventanas que Barbier había elegido con el mismo cuidado que para el Van Dyck de Malinas, cuatro años antes. La luz caía en el ángulo exacto. El mármol no había sufrido el viaje: ni una fisura, ni una mella, exactamente como lo había dejado.

Permaneció largo rato ante la estatua, en la misma actitud de atención que siempre había tenido frente a ella, en Roma, en el Gabinete del Apolo. Un guardián que lo observaba de lejos creyó al principio reconocer a un visitante cualquiera. Luego lo vio sacar un cuaderno y ponerse a escribir, con una letra apretada y regular.

No lloró. No escribió nada sobre el dolor de ver al Apolo lejos de su casa. Escribió lo que sabía: las dimensiones exactas, el estado del mármol, la historia del hallazgo en 1489, la atribución incierta a Leocares. Los hechos, tal como seguían en pie cuando todo lo demás había cedido.

Fue el primer catálogo científico jamás redactado sobre las colecciones del Museum central de las Artes por un conservador del país de donde procedían. No sería el último.

FIN DEL TOMO I