Introducción

La mecha de la celebración, la mecha de la fantasía

España ha tenido en el fuego un rasgo unificador de su identidad. Cada año se celebran a lo largo y ancho de su geografía todo tipo de eventos que conectan con ritos agrícolas (como las hogueras de la Noche de San Juan a fines de junio) o con el comentario sociopolítico (las mundialmente famosas Fallas valencianas), no ajenos muchos de ellos al debate que genera el maltrato animal, tal y como ocurre con la tradición levantina del *bou embolat*. Pero bajo la compleja superficie de estos y otros pasatiempos populares que han permanecido prácticamente inalterados durante siglos, palpita una compleja relación individual y colectiva con el fuego, cuyo perfil social ha ido evolucionando constantemente desde tiempos medievales. La mecha de la celebración se ha activado a lo largo del tiempo, y se sigue activando hoy, bajo cualquier pretexto y con fines muy diversos en una sociedad que en su propio pasado la concibió muchas veces asociada a eventos muy distintos a los de ahora. Piénsese, por ejemplo, en el papel estructural del fuego en autos de fe o en aquelarres, que tantas recreaciones suscitaron en las artes plásticas o en la literatura; pero piénsese también en usos que calaron de forma dramática en el imaginario colectivo, como fueron las narraciones de defensa y ataque de estructuras en asedios militares, en escenas mitológicas tales como el trabajo en la fragua tantas veces reproducido en la pintura, o en pasajes bíblicos con ciudades destruidas por las llamas, por no hablar de los usos metafóricos de la

poesía de la época.[1] En este sentido, pocos elementos naturales como el fuego han construido un universo de reacciones tan complejas y resistentes al paso del tiempo.[2]

El estudio de su funcionamiento y percepción social es una de las facetas más interesantes de dicho universo. En las últimas tres décadas los historiadores de la ciencia y del paisaje han ofrecido importantes líneas de investigación que nos han permitido acceder a la relación que a lo largo del tiempo ha establecido el individuo con el fuego.[3] Sin embargo, los críticos de la cultura y, en particular, aquellos trabajando en el terreno de la ficción, continúan relativamente rezagados pese a la gran cantidad de testimonios de incendios reales y ficticios con los que contamos.[4] Tanto unos como otros, sostengo

1. Algunos de los más destacados valores metafóricos o alegóricos del fuego en las letras áureas han sido objeto de importantes trabajos. Ver, por ejemplo, Antonio Gargano, "Lectura del soneto 'Lo que me quita en fuego me da en nieve' de Quevedo: entre tradición y contextos". *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana* 6 (2002): 117-136; Teresa Jiménez Calvente y Ángel Gómez Moreno, "Comentario al soneto quevedesco 'Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea toda hielo' (con una nota sobre La Antigua Escitia)". *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana* 6 (2002): 137-150; Belinda Palacios, "Alegoría y comicidad en el auto sacramental de Alonso de Castillo Solórzano *El fuego dado del cielo*". *Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica* 36 (2017): 123-134; Sarissa Carneiro, "Apolo y Dafne: reinvenciones de un mito en poemas épicos de la expansión y conquista". *Revista Chilena de Literatura* 106 (2022): 51-78; y Alicia Vara López, "El fuego en cárceles de nieve: del secreto amoroso en la comedia calderoniana". *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 2. 1 (2014): 73-85.
2. Para una primera aproximación, ver las síntesis realizadas por dos de las grandes autoridades en el tema: Johan Goudsblom, *Fire and Civilization*. London: Penguin, 1993; y Stephen J. Pyne, *Fire: A Brief History*. Seattle: University of Washington Press, 2019.
3. Mucha de la investigación reciente se ha centrado en el incendio como expresión primordial del fuego. En los últimos años han destacado los trabajos de Eduardo Araque, coord., *Incendios históricos. Una aproximación multidisciplinar*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 1999; Juli G. Pausas, *Incendios forestales. Una visión desde la Ecología*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Editorial Catarata, 2012; y José Enrique Campillo Álvarez, *Homo climaticus. El clima nos hizo humanos*. Barcelona: Crítica, 2018. Para un cotejo de las normativas del fuego desde tiempos medievales, ver Cristina Montiel Molina, "Reconstrucción del régimen de incendios del centro de España durante los últimos quinientos años". En *Presencia histórica del fuego en el territorio*. Cristina Montiel Molina, ed. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 2013, pp. 15-42.
4. El panorama parece haber empezado a cambiar en otras tradiciones nacionales, especialmente la francesa e italiana. Ver, por ejemplo, la reciente puesta al día que

en estas páginas, son indicadores de distintos barómetros sociales, ofreciendo en muchas ocasiones datos y perspectivas de gran utilidad para entender determinadas formas de conducta, ya sea en forma de coerción o resistencia. En la escritura del desastre, de la cual tenemos numerosos testimonios históricos, transpirará un sentir sobre el destino individual y colectivo, sobre desequilibrios demográficos tanto como sobre iniciativa personal, por dar tan solo tres realidades recurrentes. Los fuegos literarios, por su parte, ampliarán en estas décadas el catálogo heredado con nuevas herramientas narrativas y poéticas, cuando no escenográficas, gracias a la construcción de nuevos espacios teatrales. Y, junto a la letra impresa, la historia del arte ofrecerá en estos doscientos años un completo abanico de escenas ígneas, con el fuego devorando paisajes mitológicos y alegóricos, pero también amenazando entornos firmemente anclados en realidades concretas.

La historia de la pintura tardomedieval y renacentista, efectivamente, nos brinda numerosos espacios que evidencian el gusto por representar territorios quemados, con incendios, hogueras y fumarolas asomando en el horizonte e incluso en algún que otro primer plano. Ese será el caso, por ejemplo, de ese Bosco tan admirado por los ingenios áureos, junto a maestros también conocidos (o coleccionados) por las élites españolas como Joachim Patinir (1480-1524) o Jan Brueghel el Viejo (1568-1625), pintor de corte de Albert VII e Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II y soberana de los Países Bajos.

En su obra maestra *El jardín de las delicias*, el primero de ellos se vale del fuego para crear una atmósfera apocalíptica, en la cual los incendios, las ciudades ardiendo y las hogueras refuerzan la idea de un mundo en descomposición moral. Como parte esencial de este castigo y condena, el fuego representa el tormento del infierno, alineado con la visión medieval cristiana en la cual las llamas consumen, destruyen y atormentan a las almas pecadoras. En el tríptico, el fuego contrasta con la serenidad del paraíso (panel izquierdo) y la sensualidad enga-

---

llevan a cabo Gianenrico Bernasconi y Marco Storni, "Introduction: the Early Modern Fire". En *Early Modern Fire: Science, Technology, and the Urban Space*. Gianenrico Bernasconi y Marco Storni, eds. Leiden: Brill, 2024, pp. 1-21. Para una aproximación general, ver Jonathan Charteris-Black, *Fire Metaphors: Discourses of Awe and Authority*. London/New York: Bloomsbury, 2016.

ñosa del mundo terrenal (panel central), describiendo el destino final de quienes se entregan al pecado. No se trata, por tanto, de un fuego realista, sino más bien adscrito a toda la sensación de pesadilla que caracteriza su obra, como parte de un arsenal narrativo que refuerza su advertencia sobre las consecuencias del pecado y la fragilidad de la condición humana.

En el flamenco, la hoguera va a protagonizar complejos sistemas simbólicos y alegóricos en lienzos grandes y pequeños, incluso ocupando la tabla entera de un tríptico como fue el caso de *El carro de heno*, un óleo comprado por Felipe II en 1570 a los herederos del gentilhombre Felipe de Guevara y trasladado cuatro años después al Monasterio de El Escorial.[5] En esta prolija pieza, el postigo de la derecha representa el infierno y el castigo de los pecados, concebido como una ciudad incandescente, con diablos ocupados en la construcción de una torre, aludiendo a la bíblica torre de Babel. La presencia de aposentos y cuartos nuevos, posible referencia a la falta de espacio de las almas en el infierno, indicaría que los que entran allí, provenientes del panel central, ya no caben. Pero quizá lo más significativo aquí es que se repiten en esta escena los incendios de estructuras, tan frecuentes en la obra del holandés, cuyas igniciones pueden verse también en el panel derecho del *Juicio final*, así como en el lateral derecho de *El jardín de las delicias*.

La escena podría estar basada en el proverbio flamenco que reza "El mundo es un carro de heno, del cual cada uno toma lo que puede", pues la composición convoca un grupo de personas que se agolpan junto al carro, en donde desde el papa a los más plebeyos arrancan los puñados de paja. Se busca así expresar cómo todas las clases sociales quieren conseguir su parte, es decir, de placeres y riquezas, desde emperadores, reyes y papas a la izquierda —que no tienen problemas

5. Guevara fue, efectivamente, el primer comentarista de El Bosco en España; estuvo en Flandes sirviendo al emperador y fue un gran coleccionista de pinturas que trajo consigo a España, con gran predilección por las del holandés, sobre el que escribió en sus *Comentarios de la pintura*: "No niego que no pintase extrañas efigies de cosas, pero esto tan solamente a un propósito, que fue tratando […] del infierno, en la cual materia, queriendo figurar diablos, imaginó composiciones de cosas admirables"; *apud* Xavier de Salas, *El Bosco en la literatura española. Discurso leído el […] 30 de mayo de 1943 en la recepción […] de Don Xavier de Salas en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona […].* Barcelona: Imprenta J. Sabater, 1943, pp. 9-10.



Imagen 1. El Bosco, *El carro de heno* (ca. 1516), Museo del Prado, Madrid.



Imagen 2. El Bosco, *El jardín de las delicias* (ca. 1500-1505), Museo del Prado, Madrid.

para alcanzar lo deseado— hasta las clases menos favorecidas, que tienen que pisotearse o matarse e incluso son atacados por demonios para poder alcanzar algunos de esos placeres. De importancia capital



Imagen 3. El Bosco, *El juicio final* (ca. 1482), Akademie der bildenken Künste Wien.

es aquí un uso muy personal del fuego, con edificios incendiados en los que la llama se eleva desde abajo, como inspirándose en las entonces modernas armas de pólvora o explosiones, asemejándose a espacios de confrontación militar. El lienzo era tan apreciado que se hizo una copia ejecutada en el taller del pintor por un ayudante, que quedó en dicho monasterio, trasladándose el original a la Casa de Campo primero y a la colección del marqués de Salamanca después, para acabar finalmente en el Museo del Prado.

Un segundo ejemplo nos da una perspectiva complementaria de cómo se imaginaba el efecto del fuego sobre la imaginación del observador. Perteneciente a las colecciones de Felipe II, *El paso de la laguna Estigia* es considerada la obra cumbre de Joachim Patinir. Perteneciente al inventario del Alcázar de Madrid (1636-1666, vol. II) la recoge con el n.º 2814 "en la pieça en que duerme su majestad en el cuarto bajo de verano". Salvada por fortuna del incendio del Alcázar en 1734 y atribuida todavía en 1799 en los inventarios del Buen Retiro a El Bosco, esta pequeña tabla pasó finalmente al Museo del Prado, donde se exhibe hoy. Se cree que Felipe II pudo descubrir y sentirse atraído por la obra de Patinir entre 1549 y 1551 cuando, siendo todavía príncipe heredero, visitó los Países Bajos. Al terminarse el monasterio de El Escorial en

1584 figuraban, entre los setenta y siete cuadros inventariados, cinco obras maestras del flamenco: *Descanso en la huida a Egipto*, *Paisaje con San Jerónimo*, *El paso de la laguna Estigia*, *Las tentaciones de San Antonio* y *San Cristóbal*. Las cuatro primeras pasaron al Prado mientras la última permanece en El Escorial. Trabajos recientes sobre el lienzo, a partir de tecnología de infrarrojos y rayos X, han revelado un complejo proceso palimséstico a la hora de representar el Purgatorio, en donde el demonio gigantesco visible desde la orilla se elimina, y el primer plano se convierte en un falso Paraíso, enfrentado a los arrecifes que dificultan la entrada. De ese modo, el cuadro se equilibra y expresa de forma mucho más convincente la idea del alma en la encrucijada.

La aproximación de Patinir está marcadamente influida por El Bosco. En el lado derecho de la composición está la visión que el pintor tenía del infierno. En el primer recodo, el canal desaparece a las puertas del Hades custodiado por el monstruo de tres cabezas, el Cancerbero, perro



Imagen 4. Joachim Patinir, *El paso de la laguna Estigia* (ca. 1520-1524). Detalle del infierno, Museo del Prado, Madrid.

guardián del Averno. Hacia el fondo se extiende un inquietante paisaje iluminado por el resplandor del fuego en el que se perciben seres monstruosos y se desarrollan los castigos. En esta zona es de señalar también la construcción fortificada a modo de torre circular, que presenta igualmente conexiones con El Bosco. El cuadro es, pues, una compilación de motivos de diferentes tradiciones iconográficas, pues al margen de este simbolismo religioso, el óleo es una pieza maestra en el tratamiento del tema mitológico en el que la luz, la prodigiosa gama cromática y la atmósfera anticipan ya las obras maestras holandesas del siglo XVII.

En la imaginación paisajística de esta pléyade de artistas destaca igualmente Jan Brueghel el Viejo, quien ya había mezclado mitología y fuego en composiciones como *Eneas en el Hades* y *Orfeo con un arpa tocando para Plutón y Perséfone en el Inframundo*. En *La alegoría del fuego* se valió de la representación de un gran taller, indicando que para producir objetos era necesario utilizar la fuerza de un fuego no ya indomable y destructivo, sino más bien domesticado por el hombre en el horno. La pieza capturaba el bullicio de una forja, emplazado en un espacio oscuro y cavernoso, parcialmente abierto al exterior. En primer plano figuran numerosos elementos como armas, jarras, joyas y enseres de vidrio, todos creados con minucioso detalle, revelándose el gusto holandés de la época por representar colecciones de objetos y cuadros. En el centro se aprecia una ruina con arcos y en el fondo, un templo que arde con diablos, emplazado en una cima, proyectando un brillo luminoso sobre la escena. Bajo un cielo de nubes oscurecidas por el humo y la ceniza, y con figuras representando elementos mitológicos o alegóricos, estas arquitecturas recuerdan los dibujos de las ruinas romanas realizadas por Brueghel cuando estuvo allí durante los últimos años del siglo XVI. La obra es parte de un grupo de cuatro cuadros, siempre del mismo autor, en los que se representan, respectivamente, la *Alegoría del fuego* y la *Alegoría del agua*, ambos en la Pinacoteca Ambrosiana de Milán y la *Alegoría del aire* y la *Alegoría de la tierra*, conservados en el Museo del Louvre. El cardenal Federico Borromeo, su propietario, donó las cuatro obras a la Pinacoteca Ambrosiana en 1618 y se conservaron allí hasta que las tropas de Bonaparte las confiscaron en 1796. Más tarde, tras el Congreso de Viena fueron restituidas dos de ellas, la *Alegoría del fuego* y la *Alegoría del agua*. Vemos en estos tres ejemplos un uso muy concreto del fuego tanto como parte del mensaje del lienzo como en su morfología y en

el impacto destructivo que tiene. Este breve introito visual revela que, ya sea en uno u otro lenguaje, muchas de las obras capitales del periodo confirman que la esfera de la ficción no dejó nunca de reflexionar sobre los poderes de la llama. Esa llama que ilumina y que se extingue en el calor de la realidad y el símbolo nos abre multitud de horizontes que a veces convergen, desde su veneración por parte de los pueblos de la Antigüedad y su presencia en la religión, en la mitología, en la poesía mística o en la literatura.



Imagen 5. Jan Brueghel el Viejo, *Alegoría del fuego* (ca. 1608-1610), Pinacoteca Ambrosiana, Milán.

El lienzo de Brueghel culmina, en cierto sentido, lo que hasta su momento había sido un variado catálogo de interpretaciones: el fuego fue pulsión hacia el abismo, pero también fue llama de resurrección; para el taoísmo fue liberación del condicionamiento humano, mientras que para el budismo encarnó el conocimiento interior y destrucción de las envolturas. En la tradición mítica, el fuego de Prometeo simbolizó asimismo la adquisición del conocimiento y de las artes por el ser humano, mientras que en Empédocles se integró en una cosmología basada en la tensión y combinación de los elementos. Homero

citó el fuego en sus varias formas, como fenómeno natural y como utilizado por el hombre. En la *Ilíada* se alude al dios Hefesto como el dios del fuego terrestre y de los volcanes. Para los pitagóricos, el fuego fue considerado la hoguera central del universo, alrededor del cual se encontraba toda belleza. En la mitología griega, el fuego aparece asociado a las manifestaciones divinas, a los sacrificios y a las regiones subterráneas, y adquiere también un importante valor simbólico en la literatura. La tragedia —Eurípides, Sófocles o Esquilo— exploró sus distintas dimensiones, desde su capacidad para iluminar y calentar hasta su poder destructivo, mientras que la filosofía griega convirtió el fuego en objeto de reflexión cosmológica y metafísica. Platón y Aristóteles analizaron su naturaleza y sus propiedades, y Heráclito hizo de él un principio fundamental de su concepción del devenir y del orden del cosmos.

Es igualmente sabido que el fuego fue símbolo recurrente en la literatura bíblica, cuyo denominador común fue el contraste entre el bien y el mal, entre el fiel y el infiel o entre el pueblo escogido y el pueblo gentil. Fue usado en los sacrificios (Levítico 1:7), para expresar la ira de Dios (Éxodo 21:36), como comportamiento cósmico excepcional, tal y como ocurre en la aparición de Yahvé en la zarza ardiendo (Éxodo 3:2), pero también para expresar la gracia divina (II Reyes, 6:17). Destacaron igualmente episodios como el rescate de Abraham del fuego de los caldeos (Génesis 11:31), el rescate de los tres jóvenes de la hoguera (Daniel 3), el rescate de Lot del fuego de Sodoma y Gomorra (Génesis 19) o el del pueblo de Israel de las manos de los egipcios por medio de la columna de fuego que los precedía (Éxodo 14: 19-20).

Durante la Edad Media, el fuego se concebirá como chispa divina para figuras como el dominico alemán Eckhart de Hochheim (ca. 1260-ca. 1328); será motor de regeneración periódica como lo fue el fuego ctónico de los aztecas; en ocasiones se alabará su carácter transgresor y también purificador en la cultura humanista, frecuentemente como amor o pasión, o fuego-vida tal y como lo había concebido el denostado Paracelso, a quien visitaré en breve; para Galileo será objeto esencial de su estudio de la termometría;[6] y en tiempos más cercanos

6. A ello le ha dedicado un trabajo reciente Stefano Salvia, "'Atoms of Fire': Galileo's Unachieved Theory of Heat and the Beginnings of Thermometry (*c.* 1603-1638)". En *Early Modern Fire: Science, Technology, and the Urban Space*. Gianenrico Bernasconi y Marco Storni, eds. Leiden: Brill, 2024, pp. 49-98.