



La paleta machadiana en *Campos de Castilla*

Raquel Benítez Burraco

rabebu@us.es

Departamento de lengua española, lingüística y teoría de la literatura
Universidad de Sevilla

Localice en este documento

Buscar

De *Campos de Castilla* se ha dicho que es una obra a partir de la cual "se podría intentar un ejercicio escolar de representación de un paisaje, como en aquellos lienzos didácticos de panoramas" (Martínez 1998 : 87). Ese carácter descriptivo cuadra perfectamente con el espíritu krausista que anima las obras del 98, en cuyo marco ideológico y estético se inscribe¹. Sin embargo, como se ha demostrado en repetidas ocasiones, nuestra literatura de fin de siglo se resiste a los encasillamientos, y en muchas de sus obras más representativas la técnica o el carácter no pueden dejar de asemejarse a aquellos que sirvieron para plasmar el culto a la belleza modernista, o la búsqueda del más allá de los simbolistas. Esta discusión de tipo estético y literario, que contrapone y/o funde, según los vaivenes de la crítica, a Modernismo y 98, no es la que aquí nos interesa, pero no se puede dejar de lado en el análisis de una obra como la citada².

En este trabajo se han elegido para el análisis las manifestaciones de color que aparecen en los versos de *Campos de Castilla*, citándolos según la edición facsimilar editada en 1999 por la Universidad Internacional de Andalucía y que reproduce la edición de 1912. Estas manifestaciones van a ser analizadas desde una doble perspectiva: descriptiva y simbólica, ya que ambos aspectos se encuentran siempre entrelazados, incluso en aquellos textos que reniegan del valor simbólico de los elementos. En el caso de los autores del 98, su pensamiento les hizo filtrar lo que veían sus ojos, de modo que este valor simbólico de los colores utilizados en sus obras literarias y pictóricas puede no ser el resultado de una

reflexión meramente artística, sino reflejo de una ideología determinista cuyo origen se encuentra en las teorías de Taine y que lleva a entender al hombre como producto de la tierra en que vive:

"En aquella tierra gris los hombres no tenían color" (Baroja 1902-1974 : 74)

En Machado hay que unir a este sustrato ideológico el paso por una etapa poética de corte modernista-simbolista (cuya obra representativa es *Soledades, galerías y otros poemas*) que, lógicamente, no muere con *Campos de Castilla*. Como se verá, las calificaciones cromáticas siguen, en algunos casos, pautas semejantes en obras que se suelen adscribir a períodos diferentes. Por otro lado, "hay una vertiente original en la relación de Machado con el paisaje (...) que consiste en la lucidez con la que expresa su proyección personal (...) En esa visión directa del paisaje, propia del poeta, la mirada de Machado reposa en un bagaje cultural y personal que se vuelve un filtro" (Martínez 1998 : 81-82). Al mismo tiempo, "esta relación amistosa con el paisaje es la que permite el gusto por lo concreto, la precisión de lo observado (...) identifica los elementos (...) a veces con mayor densidad de términos geográficos que un escritor profesional (...) Hace su poesía directamente con los elementos y personajes del terreno" (Martínez 1998 : 42-43). Así, tendremos que tener en cuenta la peculiaridad personal del autor en su relación con el paisaje para entender la elección cromática de sus poemas, aunque, como se deduce de las afirmaciones de Martínez, lo lleva tanto hacia el descriptivismo como hacia el simbolismo³.

En primer lugar, y antes de pasar al contenido semántico (en las vertientes apuntadas: connotativa-descriptiva y denotativa-simbólica) de la paleta machadiana para esta obra, hay que detenerse en el análisis de los recursos lingüísticos utilizados al plasmarla en palabras. De todos es sabido que en la literatura el mensaje se centra en sí mismo y su rasgo más característico es la justeza de la expresión; así, la elección de una categoría gramatical u otra o la colocación de las palabras influye en el contenido del texto tal vez más que en los mensajes cotidianos. Aunque es difícil (y tal vez estéril) dividir en compartimentos estanco por categorías las apariciones de color de *Campos de Castilla*, se pueden establecer tres grandes grupos: adjetivos (con 56 apariciones), sustantivos (con 7 apariciones) y verbos (con 3 apariciones).

En relación a la aparición de verbos derivados de colores, hay que señalar que dos de las tres apariciones son tiempos distintos de "verdear", mientras que la tercera pertenece a "azulear":

"Mirad: el arco de la vida traza
el iris sobre el campo que verdea" (s.p.)

"Ya los olmos del camino
y chopos de las riberas
de los arroyos que buscan
al padre Duero verdean" (89)

"Los de troncos plateados
cuyas frondas azulean,
pinos jóvenes; los viejos
cubiertos de blanca lepra" (95)

En las tres apariciones el uso de verbos, con el rasgo de temporalidad que estos conllevan, se puede asociar a la juventud y la vida; si este sentido está lexicalizado para el verbo "verdear" (en su acepción cuarta según el *Diccionario de la Real Academia Española* de 1992: "empezar a brotar plantas en los campos, o cubrirse las ramas de hojas o tallos"), no ocurre así con "azulear", para el que se dan dos sentidos en el *Diccionario de*

la Real Academia Española: 1. "Mostrar alguna cosa el color azul que en sí tiene". 2. "Tirar a azul". Se ajusta la cita aportada a la segunda acepción, aunque el valor positivo connotativo del azul (*vid. infra*) se ve acentuado por el hecho de mostrarse en forma verbal. Nótese, además, cómo se aplica a los árboles jóvenes, contrastándolos con los viejos. Además de estos verbos con lexema de color, hay otra aparición en la que el matiz progresivo se percibe en el gerundio de otro verbo seguido por un sustantivo:

"Se iba tiñendo de rosa
la espesa y blanca neblina
de los valles y barrancos" (139)

El uso de sustantivos de color ("Montañas de violeta" (32), "nube de carmín" (57)) puede explicarse en ocasiones por necesidades métricas⁴; sin embargo, en otros casos con el uso de sustantivos se está aludiendo al color de forma metafórica, y, en ese caso, es imposible trazar una frontera entre lo que está lexicalizado como color y lo que no. Así, por ejemplo, al contabilizar las apariciones de sustantivo de color no se han incluido las expresiones "de oro" (55), "de plata" (127) ni "de plomo" (127), aunque "plateado", "dorado" y "plomizo" estén ampliamente reconocidos como colores y se hayan incluido en las apariciones de adjetivos⁵. La reflexión surge de la comparación con sustantivos como "acero"(55) y "llama"(57), que no muestran una equivalencia clara con adjetivos derivados, pero que sin embargo aparecen coordinados con sustantivos de color:

"Son tornasoles de carmín y acero" (55)

"Bajo una nube de carmín y llama" (57)

Esta posibilidad de coordinación indica que en algún estrato semántico los dos sustantivos se encuentran al mismo nivel. En conclusión, todos estos sustantivos citados, que expresan color de forma metafórica, han sido tratados con un criterio único, aunque teniendo en cuenta que entre ellos hay distintos grados de lexicalización a la hora de funcionar como sustantivos de color; normalmente, cuanto menor sea esa lexicalización, mayor será el valor poético de los mismos.

El uso de adjetivos derivados (21 de las 56 apariciones de adjetivos) es una muestra del intento que hace el poeta para mostrar la riqueza de matices cromáticos de la naturaleza. De ello da fe también el uso de expresiones con "de + sustantivo" para matizar los colores, como en:

"Abunda en la tierra un gris
de plomo y azul de plata" (127)

De estas apariciones, doce corresponden a metáforas lexicalizadas, ya que derivan de sustantivos del tipo mostrado: "plateado", "dorado", "ceniciento", "plomizo" (aunque, por ejemplo, se podría argumentar que "anaranjado" responde al mismo tipo de desplazamiento semántico; lo que ocurre es que se encuentra más lexicalizado aún). Son ejemplos los siguientes:

"Llanos plomizos, lomas plateadas" (55)

"En los días azules y dorados" (58)

El resto de las apariciones de adjetivos derivados toman como base un lexema de color, al que se añaden los sufijos y prefijos pertinentes: "purpurino" (81), "amarillentos" (126), "sonrosada" (55). Destacan:

"Bajo una nube de carmín y llama
en el oro fluido y *verdinoso*
del Poniente las sombras se agigantan" (57)

En este caso se podía pensar que el uso de "verdinoso" en lugar de "verdoso" se debe a necesidades métricas (tiene una sílaba más). A pesar de ello, es una forma que recoge el *Diccionario de la Real Academia Española* como andalucismo, lo cual puede condicionar también su aparición. Por otro lado, es un adjetivo que por su semejanza con "verdín" adquiere connotaciones que se pueden aprovechar con fines poéticos, especialmente asociado con el oro, o con "manchas" del cielo.

"Montañas de violeta
y *grisientos* breñales,
la tierra que ama el santo y el poeta" (32)

Esta forma no está presente en el *Diccionario de la Real Academia Española*, por lo que nos encontramos con una creación personal del poeta que en este caso no parece poder ser explicada por motivos métricos, ya que "grisáceo" tiene el mismo número de sílabas y la misma acentuación que "grisientos". Tal vez quiera aprovechar las connotaciones que se derivan de la semejanza fónica con "grasientos" (aunque tampoco parece una explicación muy plausible).

A continuación se comentará el contenido semántico de los colores utilizados en la obra que se analiza. De todos los adjetivos de color que aparecen, el más utilizado es "blanco" (con sus variantes de género y número, claro está), con nueve apariciones. En principio, desde el punto de vista físico, el blanco y el negro, así como todas las gamas de gris, no son colores, sino grados de luminosidad. Por otro lado, sin luz no hay percepción de las cosas, y por tanto no hay percepción de color. La prueba evidente de que la luz es, en este sentido, más importante que el color la tenemos en el hecho de que identificamos sin problemas una imagen en gamas de grises (cfr. Dondis 1986). En la época del 98, en la que la fotografía va tomando un gran auge, y las obras literarias se complementan con grabados acromáticos, es aún más evidente el interés de artistas y escritores por reflejar las luces y sombras de la naturaleza. Y, especialmente, es la nueva forma de mirar introducida por el impresionismo la que convierte a todo lo visible en explosión de luz⁶. En los autores del 98 es muy clara la voluntad de reproducir fielmente un instante lumínico. Basten como ejemplos:

"La carretera blanca serpea, con suaves curvas, en lo hondo de las verdes gargantas; el río, inmóvil, callado, espejea, junto al camino, la silueta de los esbeltos y finos álamos (...) las montañas, de un verde oscuro, cierran el horizonte (...) Arriba, en las cumbres, un pedazo de peña azulina, grisácea, brillante, aparece; más bajo, entre el verdor oscuro de los castaños, se extiende un ancho cuadro de pradería, claro, suave, con redondas manchas oscuras que en su tapiz colocan los manzanos (...) y de la techumbre roja de una casita, colgada allá en lo alto, se escapa un humo tenue, azul, que se diluye poco a poco en el aire, mezclándose con la blanca neblina que avanza" (Azorín 1905-1990 : 66).

"Veía el horizonte cerrado por colinas
obscuras, coronadas de robles y de encinas;
desnudos peñascales, algún humilde prado
donde el merino paca y el toro arrodillado
sobre la hierba rumia, las márgenes del río
lucir sus verdes álamos al claro sol de estío,

y, silenciosamente, lejanos pasajeros,
¡tan diminutos! -carros, jinetes y arrieros-
cruzar el largo puente y bajo las arcadas
de piedra ensombrecerse las aguas plateadas
del Duero" (14)

Si bien "blanco" y "negro" pertenecen a este campo semántico de "luz y sombra" tal vez en mayor medida que al de los colores, en este caso se han contado entre estos últimos, aunque se hayan omitido otras referencias al grado de luz de una escena, referencias que ascienden a catorce. En el caso de "negro", va siempre referido a "toro" (s.p.); en el caso de "blanco", aunque en algunas ocasiones sí se puede interpretar como "iluminado" ("cielos blancos" (28); "tierra blanca" (107)), aparece como color propio de los objetos a los que acompaña: "blanca nieve" (28); "blanco muro" (32); "margaritas blancas" (s.p.). De cualquier modo, en ambos casos es apreciable el valor simbólico de connotaciones positivas que tiene este color: pureza, paz...:

"La niña piensa que en los verdes prados
ha de correr con otras doncellitas⁷
en los días azules y dorados,
cuando crecen las blancas margaritas" (58)

Este tipo de asociaciones entre lo blanco y lo positivo y lo negro y lo negativo se observan con mayor claridad, si cabe, en obras anteriores, de corte netamente simbolista, como *Soledades* (1899/1907):

"En el camino blanco
algunos yertos árboles negrean;
en los montes lejanos
hay oro y sangre" (Machado 1899/1907-1962 : 69)

En otros casos encontramos al blanco contrastado con el gris, símbolo de decadencia y de tristeza:

"Hoy tiene ya las sienas plateadas,
un gris mechón sobre la angosta frente
(...) La blanca juventud (...) blancas rosas" (Machado 1899/1907-1962 : 23)

"Te he visto, por el parque ceniciento
que los poetas aman
para llorar" (Machado 1899/1907-1962 : 69)

Estos adjetivos que se pueden asociar al gris van a seguir siendo muy abundantes en *Campos de Castilla*: "cano" (una aparición), "gris" (tres apariciones), "plateado" (cuatro apariciones), "grisiento" (una aparición), "ceniciento" (una aparición), "plomizo" (cuatro apariciones). No pierden el valor connotativo que tienen en los versos citados. Pero en este caso, además, y con mayor legitimidad que en el caso de "blanco" y "negro", se trata de verdaderos colores: prueba de ello es la aparición de estos "sinónimos" de origen metafórico. Además, el gris puede entenderse como color terciario⁸, y en este sentido también serían grises los pardos⁹ (cuatro apariciones) y todos aquellos colores "mezclados": "cárdeno", "verdinoso", "amarillento".

En realidad, los colores de la naturaleza no suelen ser puros, y así la abundancia de tonos grisáceos en los poemas de Machado (en este sentido amplio que se indica) vuelve a dar fe de un afán descriptivo a la par que expresivo. No está de más incluir, a este respecto, la

reflexión de un pintor que tuvo una relación semejante con el paisaje:

"El negro, como el blanco, existe en casi todos los colores y forma la infinita variación del gris, diferentes de tono y de vigor. Y tanto que en la naturaleza no se ve, a decir verdad, otra cosa que esos tonos o intensidades (...) Decir cuántos gris-verdes hay, por ejemplo, es imposible, varían hasta el infinito (...) El colorista es aquel que, viendo un color en la naturaleza, llega a analizarlo bien y a decir, por ejemplo: este gris-verde está formado de amarillo con negro, y casi nada de azul, etc. En fin, aquél que sabe hacer sobre la paleta los grises de la naturaleza" (Van Gogh 1991 : 76).

A esta actitud compartida en general por los pintores de la época hay que unir en los hombres del 98 una visión peculiar de las tierras españolas, que se centra en Castilla, tierra parda por excelencia. Estos autores van a huir de los tonos puros. Por ejemplo, Azorín:

"Algunas [nubes], de color de ceniza, cuando cubren todo el firmamento, dejan caer sobre la tierra una luz opaca, tamizada, gris, que presta su encanto a los paisajes otoñales" (Azorín 1912-1990 : 188-189).

O Valle Inclán:

"En medio de la sierra adusta y parda, aquel portalón de color de sangre y aquellos frisos azules y amarillos de la fachada (...) producían indefinible sensación de antipatía y horror" (en Azorín 1917 : 33).

En pintura, las dos Españas se convirtieron en la España negra y la España clara, la oscura y la luminosa, Castilla y el Mediterráneo, Zuloaga y Sorolla.

También en literatura. Así, dice Baroja:

"Yo le digo que estos pueblos valencianos no me gustan; blanco y azul, yeso y añil, no se ve más, todo limpio, todo inundado de sol, pero sin gracia, sin arte [...] con iglesias claras, blanquecinas, sin rincones sombríos" (1902-1974 : 129).

Alineados en torno al primero de los pintores citados, los escritores abanderados del 98 optaron por matizar los tonos, con los recursos indicados anteriormente: el uso de adjetivos derivados y la complementación con otros adjetivos o sustantivos precedidos por preposición:

"La trainera se deslizaba suavemente dejando una estela de plata en el mar verdoso (...) El cielo estaba lleno de nubes algodonosas y plumizas. Por entre sus jirones, trozos de un azul pálido (...) Arriba, rojos de llama, rojos cobrizos, colores cenicientos, escarlatas y morados. De cuando en cuando el estremecimiento rítmico de las olas (...) El pueblo, el mar, los montes, todo estaba borrado por la bruma gris (...) La luz de la mañana empezaba a esparcirse por entre los grises cendales de la niebla" (Baroja, en Martínez 1998 : 97-98).

"Abunda en la tierra un gris
de plomo y azul de plata,
con manchas de roja herrumbre,
todo envuelto en luz violada" (126-127)

Nótese, en Machado, como el rojo y el azul aparecen matizados; en el caso del primero, por asociación con el óxido, que, como se sabe, no es rojo puro. Además, por si fuera poco, hay una luz que no es blanca y apaga los tonos, al igual que en la descripción barojiana del

párrafo anterior.

Con todo, en *Campos de Castilla* aparecen también primarios ("rojo", con dos apariciones; "azul", con cuatro) y secundarios ("violeta", con cinco apariciones (seis si contamos "violada"); "anaranjado", con una aparición; "verde", con siete).

En ocasiones, estos tonos también aparecen tamizados por adjetivaciones que, si bien no inciden directamente sobre ellos, sí que dan un tono peculiar al conjunto. Así se observa en el caso del verde, en los siguientes ejemplos:

"En laderas y en alcores,
en ribazos y en cañadas,
el verde nuevo y la hierba
aún del estío quemada
alternan" (126)

"Lucir sus verdes álamos al claro sol de estío" (14)

"Del huerto familiar, verde y sombrío" (36)

Cuando los colores aparecen puros, normalmente se refieren a paisajes idílicos o soñados, en los que, por tanto, el papel descriptivo de los adjetivos es menor:

"La niña piensa que en los verdes prados
ha de correr con otras doncellitas
en los días azules y dorados" (58)

El caso del azul es digno de mención, ya que suele aparecer en este estado puro y brillante, y esto es porque suele asociarse con lo positivo, la felicidad ultraterrena, y por tanto con lo absoluto. Se encuentra normalmente unido al dorado, cargado tradicionalmente del mismo tipo de connotaciones. En este poema, por ejemplo, el azul es el infinito inalcanzable para los tristes moradores del hospicio:

"Mientras el sol de enero su débil luz envía,
su triste luz velada sobre los campos yermos,
á [sic] un ventanuco asoman, al declinar el día,
algunos rostros pálidos, atónitos y enfermos,
á [sic] contemplar los montes azules de la sierra" (27)

Lógicamente, el azul sirve también para dar una sensación de lejanía, ya que es el medio principal para crear una perspectiva aérea. De todos modos, esto no tiene por qué invalidar lo dicho anteriormente. El siguiente paisaje tampoco es real, sino que pertenece al mundo de la leyenda ("La tierra de Alvargonzález"), y, por tanto, se puede permitir el lujo de los colores puros:

"Miguel, con sus dos lebreles
y armado de su escopeta,
hacia el azul de los montes
en una tarde serena,
caminaba entre los verdes
chopos de la carretera" (117)

El azul de los montes es un símbolo casi universal. Así, lo vamos a ver en otros escritores de la época:

"El Guadarrama, azul, con sus crestas blancas, se recortaba en el cielo limpio y transparente" (Baroja 1902-1968 : 1523).

Dentro del mundo poético de Machado, donde tal vez se vea más claramente el simbolismo del monte y el cielo, del azul, del verde y del blanco, es en este poema, añadido en otra versión de *Campos de Castilla*, donde el autor recuerda a su mujer muerta:

"Soñé que tú me llevabas
por una blanca vereda,
en medio del campo verde,
hacia el azul de las sierras,
hacia los montes azules,
una mañana serena" (Machado 1962 : 133)

El dorado de la siguiente cita pertenece al mismo tipo de poemas:

"He vuelto a ver los álamos dorados" (63)

Y el anaranjado se asocia con el dorado también, y, por eso, tiene connotaciones positivas frente al ambiente oscuro del interior, igual que se observaba en el poema del hospicio, anteriormente citado. Aunque, por otro lado, se refiere al atardecer, que en las obras simbolistas es señal de lo caduco:

"Del abierto balcón al blanco muro
va una franja de sol anaranjada
que inflama el aire, en el ambiente oscuro
que envuelve la armadura arrinconada" (32)

"En los montes lejanos
hay oro y sangre... El sol murió... ¿Qué buscas,
poeta, en el ocaso?" (1899/1907-1962 : 69)

El rojo puro, en su única aparición en la obra, también referido al sol de la tarde, remite a la sangre del parricidio de los Alvargonzález:

"Cuando la tarde caía
entre las vetustas hayas
y los pinos centenarios,
un rojo sol se filtraba" (143)

En conclusión, la paleta machadiana de *Campos de Castilla* responde no sólo a un afán descriptivo que ya por sí mismo es una declaración del amor por la tierra que describe, sino que al mismo tiempo muestra un contenido simbólico que se ve condicionado por al menos tres líneas: el uso que de los colores hicieron los autores simbolistas y que hace que no haya solución de continuidad en la obra de Machado; el gusto por los pardos por parte de la generación del 98, que lleva a matizar los tonos y a convertir esos matices en un alegato ideológico; y las asociaciones universales entre color y vida que trascienden a cualquier autor o corriente y que, incluso, son comunes a distintas culturas.

Bibliografía Citada

AAVV (1992): *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid : Espasa-Calpe.

Azorín (1905-1990): *Los Pueblos*. Barcelona : Planeta.

Azorín (1912-1990): *Castilla*. Barcelona : Planeta.

Baroja, P. (1902-1974): *La Busca*. Barcelona : Planeta.

Dondis, A. (1986): *La Sintaxis de la Imagen*. Barcelona : Gustavo Gili.

Gullón (1969): *La Invención del 98 y otros Ensayos*. Madrid : Gredos.

Lain Entralgo, P. (1948): *La Generación del 98*. Madrid : MEC.

Machado, A. (1899/1907-1962): *Soledades, Galerías y otros Poemas*, en *Poesías Completas*. Madrid, Espasa-Calpe.

Machado, A. (1912-1999): *Campos de Castilla*. Jaén : Universidad Internacional de Andalucía.

Mainer, J. C. (1980): *Modernismo y 98*. Barcelona : Crítica.

Martín, J. (1995): *Color: Percepción y Uso en la Pintura*. Barcelona : Blume.

Martínez, E. (1998): *Imagen del Paisaje. La Generación del 98 y Ortega y Gasset*. Madrid : Caja de Madrid.

Van Gogh, V. (1991): *Cartas a Théo*. Barcelona : Labor.

Notas:

1. Con todas las salvedades que sean necesarias.
2. Habrá que darla por supuesta. Puede obtenerse un panorama bastante completo acudiendo a obras clásicas de referencia como Gullón (1969), Lain (1948) o Mainer (1980), entre otras.
3. Además, hay que tener en cuenta que parte del contenido simbólico del color no es personal ni cultural sino que está marcado por las realidades con las que se asocia, y es, por tanto, universal (como la asociación del rojo con la vida y la muerte a través de la sangre). En este sentido supera las fronteras de escuelas y movimientos.
4. Siempre que se analiza poesía hay que tener en cuenta que la métrica puede condicionar la elección de un elemento léxico en lugar de otro o bien la colocación de los mismos. Por esta razón en este estudio no se ha tenido en cuenta la distribución de los adjetivos de color en la frase.
5. Tampoco se ha contado con "esmeraldas", en la expresión: "Como esmeraldas lucen los musgos de las peñas" (s.p.), a pesar de su clara referencia cromática, ya que aquí no se trata siquiera de metáfora sino de símil o comparación.
6. En este sentido se pueden interpretar muchos de los apuntes literarios que abordan lo lumínico como paralelos a esas series de pinturas de Monet (y otros) en las que se trabajaba un mismo paisaje en diferentes momentos del día a fin de captar los matices de la luz solar.

7. Nótese la tradicional asociación del blanco y la doncellez.
8. "Un color terciario es aquel que contiene un componente primario y otro secundario. Aunque teóricamente esto debería dar lugar al gris (...), las mezclas de colores distintos crean una gama de marrones y verdes apagados, algunas veces agrisados y otras con mayor tendencia hacia el color de uno de los componentes" (Martín 1995 : 72-73).
9. Las asociaciones de tristeza y caducidad son las mismas en "pardo" y en "gris": "Una tarde parda y fría" (Machado 1899/1907-1962 : 23); "La tarde, una tarde triste / de Noviembre, fría y parda" (142).

© Raquel Benítez Burraco 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/paletam.html>

Portada 